

apuntes sobre la historia del teatro occidental

tomo 2

Roberto Perinelli

Perinelli, Roberto

Apuntes sobre la historia del teatro occidental / Roberto Perinelli ; con prólogo de Jorge Dubatti. - 1a ed. - : Inteatro, 2011.

v. 2, 680 p. ; 22x15 cm. - (Historia Teatral)

ISBN 978-987-27365-1-4

1. Historia del Teatro. I. Dubatti, Jorge, prolog. II. Título.

CDD 792.09

Fecha de catalogación: 13/09/2011

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta n° N° 299/10

ISBN de obra completa: 978-987-27365-3-8

CONSEJO EDITORIAL

- > Carlos Leyes
- > Ariel Molina
- > Marcelo Lacerna
- > Claudio Pansera
- > Rodolfo Pacheco
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Graciela Holfeltz
- > Adys González de la Rosa (*Corrección*)
- > Claudia Blasetti (*Corrección y revisión*)
- > Hernán Costa (*Ilustraciones*)
- > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)
- > Magdalena Viggiani (*Foto contratapa*)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN: 978-987-27365-1-4

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Reservados todos los derechos

Impreso en Buenos Aires, septiembre de 2011

Primera edición: 2.000 ejemplares

*Dedico este libro a mi esposa Elba, por todo su amor,
y a mi hija Verónica, por lo mismo, aun a la distancia*

*Los hombres no pueden decir cómo ha ocurrido una cosa,
sino solo cómo creen que ha ocurrido*

AFORISMO DE GEORG LICHTENBERG (1742-1799)

el renacimiento

capítulo V

*No creo decir una gran verdad al afirmar que de todas las alegrías
de este mundo, no la hay más honorable que las letras,
y que tampoco hay más duradera, más deliciosa, más segura*

PETRARCA (1304-1374), carta a Boccaccio (1373)

El Renacimiento es la edad en que el hombre vuelve a encontrarse a sí mismo; cuando, abandonando la interpretación de la vida terrena como una preparación para otra vida, la celestial y eterna, renunció al cielo para afirmarse a la Tierra y pedirle a ella su paraíso. Un retorno, mediatizado por diez siglos de cristianismo, al paganismo clásico, durante el cual se produjo el redescubrimiento de la antigua cultura filosófica, estética y literaria, y de sus obras maestras. Renacimiento del arte y de la alegría como reacción a la larga excomunió de la carne. El proceso, que tuvo como centro originario a Italia y, luego, al resto de Europa, fue haciendo del ser humano una persona que, mediante la libre elección, se rebelaba contra el paradigma medieval que lo sometía al pecado y lo hacía dependiente de Dios, con el único albedrío del arrepentimiento.

El Renacimiento fue una creación de los humanistas, que Silvio D'Amico definió como aquellos que practicaron el “culto amoroso del clasicismo greco-latino”¹; personalidades inquietas y conscientes de su particularidad, seres curiosos que escrutaban con mirada crítica todos los aspectos de la realidad.

El Renacimiento ha sido un tiempo de vastas confluencias culturales, y sus intelectuales, personas comprometidas todavía con una significación de la sabiduría como totalidad del conocimiento y de las artes y técnicas necesarias para ponerlo en práctica².

Esta visión optimista del humanismo, casi un lugar común de la historiografía, ha tropezado, claro que en fecha muy reciente, con las palabras de quienes se animaron a mostrar la otra cara de la medalla, el aspecto negativo de semejante explosión de conocimiento y coraje. Y fue el eminente antropólogo francés Levi-Strauss el que, en 1972, señaló que con el humanismo el hombre adquirió el derecho de depredar el planeta, pues desde esa época el hombre se concibió más como ser pensante que como ser vivo y, por lo tanto, ajeno del proyecto maravilloso de la Creación.

Asimismo debemos salir al cruce de que ese amoroso culto de la antigüedad no era unánime entre los eruditos de Europa. La pasión cedía a medida que se alejaba del lugar que le dio origen, Italia. El francés René Descartes (1596-1650), instalado en Holanda donde escribió su famoso *Discurso del método*, primera obra de filosofía escrita en francés “para que hasta las mujeres pudieran entender algo”; el inglés Francis Bacon (1561-1626) y hasta el florentino Galileo Galilei, juzgaron a los humanistas “con indiferencia, cuando no con desdén”³.

La abundancia de talento, aunque concentrado en muy pocos nombres y hombres, trajo consigo, como otra secuela, una altísima competitividad. Por cuestiones de fortaleza y de desgaste, las viejas generaciones eran impotentes para detener el avance de las nuevas, que acaso sin ánimo de aplicar crueldad, apartaban a los ilustres antecesores para conquistar sus lugares. Es innumerable la cantidad de genios prerrenacentistas que, empujados por la decadencia, supuesta o real, terminaron sus días ocupados en opacas e intrascendentes misiones desde cargos sombríos e irrelevantes.

El Renacimiento es, también, el momento en que las bellas artes se separan del resto de las artes útiles y el punto en que los artistas consideran haber superado la etapa del artesanado y se atreven a firmar sus obras. “En general, se admite que el pintor italiano Giotto [1267-1337], que pintó en el siglo XIV en Asís, en Florencia, en Padua y en Roma, fue el primero a quien se consideró un artista”⁴.

Sin embargo, la firma de las obras no era una costumbre empleada con frecuencia. Una anécdota, atribuida a Miguel Ángel, advierte que no era de uso habitual aun después de Giotto. Luego de haber esculpido *La piedad*, entre 1498 y 1499, Miguel Ángel recibió noticias de que había quien ponía en duda su autoría. Ante tan insultante desconfianza, y en un arranque de furia, el escultor grabó en la cinta que cruza el pecho de la virgen la siguiente frase “Miguel Ángel Buonarrotti, florentino, lo hizo”, que sería apreciable en la escultura si las autoridades de la basílica de San Pedro del Vaticano, donde se expone *La piedad*, no hubieran impuesto tanta distancia entre la obra y los observadores.

Como ramificación inevitable de esta cuestión de propiedad de la obra de arte, ratificada por una firma, hace su entrada en escena la “fama artística”, un objetivo de los renacentistas que, desde entonces, impera en el mundo estético y que el artista busca o desatiende de acuerdo al peso que le asigna al concepto.

Por supuesto que la palabra Renacimiento tampoco fue de uso durante la época en que se produjo, pero aunque los grandes hombres de esos tiempos nunca usaron la palabra, “eran conscientes de que estaban viviendo una época de resurgimiento cultural y de que estaban recreando parte de la grandeza literaria, filosófica y artística de la antigua Grecia y de la antigua Roma”⁵.

Lo que sí cuenta con el patrocinio del pintor y arquitecto Giorgio Vasari (1511-1574) es el calificativo de “Edad Media”, atribuido a los mil años anteriores, término que arraigó para siempre y fue utilizado por primera vez en el ambicioso proyecto editorial de este humanista, en el cual publicó la biografía de los grandes artistas plásticos del Renacimiento italiano. Hay muchos historiadores que son partidarios de atribuirle también a Vasari el padrinazgo de la palabra Renacimiento, porque precisamente en el mismo libro identificó el período con la palabra italiana *rinascita*. Estos términos fueron utilizados por Vasari en su obra *Vida de los mejores pintores, arquitectos y escultores italianos*, escrita entre 1542 y 1550, considerada la primera historia del arte de la Europa moderna y con la cual inauguró el género de biografías de artistas. Por eso se lo llama también el “biógrafo del Renacimiento”; muchas de las semblanzas de los artistas retratados aún siguen siendo vigentes, a pesar de que algunas anécdotas volcadas en el libro parecen ser de su pura invención.

Para otros el vocablo Renacimiento (con mayúscula) es usado por primera vez en 1855 por el historiador francés Jules Michelet (1798-1874), quien había bautizado de ese modo el volumen séptimo de su *Historia de Francia*, pero fue el suizo Jacob Burckhardt (1818-1897) quien le dio significado definitivo, en 1860, con la publicación de *La cultura del Renacimiento en Italia*⁶, pieza clásica que los historiadores consideran fundamental para el estudio de la nueva concepción de la cultura de los europeos, la “moderna”, constituida en abierta oposición con la medieval y que se manifestó en todos los campos posibles de la cultura, la economía, las relaciones sociales, la política, la diplomacia, el arte militar, la jurisprudencia y, muy especialmente, en el terreno de las humanidades, las artes, la filosofía, el aprendizaje de las lenguas clásicas y el desarrollo de las vernáculos y la literatura. En su texto Burckhardt ofrece los rasgos caracterizadores del Renacimiento, y que iremos desarrollando a lo largo de este capítulo.

- Descubrimiento del hombre como tal (individualismo o antropocentrismo) y del universo como una totalidad más extensa que la conocida.
- Secularización; la Iglesia pierde el dominio del saber y el conocimiento se dispersa a través de un circuito conformado por laicos.
- Una nueva relación económica y cultural entre nobles y burgueses en el marco de la renacida vida urbana (paso de un feudalismo agrario a un incipiente capitalismo industrial y financiero).

Precisamente este aporte de Burckhardt dio pie, desde el título que le dio a su libro, a un dilatado malentendido que le atribuye a Italia la paternidad y la supervivencia absoluta del Renacimiento, excluyendo del fenómeno al resto del universo europeo. Se lo acusa, entonces, de excesiva parcialidad. Como dice

Fernando Bouza, en el prólogo de la edición castellana del libro de Burckhardt, este, con sus investigaciones en Italia de 1846, hizo de este país “más que un lugar para el hallazgo, el buscado escenario de una ratificación”⁷. Los trabajos de Burckhardt han quedado levemente dañados por su firmeza en señalar que el Renacimiento es un estilo característicamente italiano, en desmedro de la producción del norte de Europa y de sus grandes artistas, como Peter Raul Rubens (1577- 1640), un flamenco barroco que si bien trabajó en Italia, España y Francia (pintó magníficas escenas de la suntuosa vida doméstica de Catalina de Medicis), hizo de Amberes, actual Bélgica, su centro de acción.

Debe admitirse, sin embargo, que en Italia germinó la primera semilla y que en el resto del mundo la idea renacentista prosperó con retraso respecto a lo que ocurría en la península.

Las primeras manifestaciones de reacción frente al medioevo y de búsqueda de nuevas formas de vida y de cultura se producen, desde comienzos del siglo XIV, en varias ciudades italianas y, de manera más intensa, en Florencia⁸.

Si bien Italia fue la región cultural iniciadora, y mucho del desarrollo del movimiento fue sostenido por las ciudades italianas (especialmente la ya citada Florencia), la nueva visión del mundo fue patrimonio, aunque con intensidades distintas (hubo también puntos de total inmovilidad), de toda la Europa de ese entonces. “Fue en Italia donde dio comienzo la gran renovación del arte y de las ideas, y posteriormente estas nuevas actitudes y formas artísticas se difundieron por el resto de Europa”⁹.

Para reforzar la razón de Italia como unidad gestora, debe destacarse que para el Renacimiento europeo la Grecia democrática no ejercía la misma fascinación que la Roma imperial: Virgilio más que Homero, el Panteón más que el Partenón. Sin duda el entorno arquitectural y escultórico de los griegos se había transformado en un cúmulo de restos inexpressivos, mientras que el paisaje romano, a pesar de siglos de descuido y desatención, y de la destrucción de los ídolos paganos por parte de los cristianos vencedores de los gentiles, aún vibraba más o menos incólume, presente, ineludible.

Otra cuestión que es motivo de debate es la pertinencia de la palabra Renacimiento para un momento de la historia en que, es cierto, los hombres que participaban de los hechos miraban deslumbrados el pasado y querían recuperarlo, imitarlo, pero, al mismo tiempo, crearon nuevas y más confortables condiciones de vida, inimaginables para esa adorada antigüedad. En realidad habría que encontrar el punto medio, que acaso no exista o no se encontró la palabra precisa para designarlo, salvo que, como dice Jacques Lafaye, se cargue al término de una

ambigüedad que guarde los dos significados. “La dualidad del Renacimiento se suele formular en términos distintos, como tentativo balance entre la “imitación” de los autores antiguos y la “invención” de nuevos mundos”¹⁰.

Otro problema, acaso el más importante, que sale al paso de los historiadores, es la determinación de las fechas de comienzo y fin del período. Ya fastidiamos con el concepto de que la fijación exacta del principio y del fin de un ciclo de la humanidad carece de sentido, pues los acontecimientos históricos son producto de procesos. Sin embargo, reiteramos nuevamente, que hay circunstancias que, por comodidad y valor pedagógico, pueden tomarse como límites, sin inducir al engaño de que ahí mismo, en ese momento exacto, la vida del hombre dio un giro total y en minutos cambió su visión del mundo.

En el caso del Renacimiento los historiadores acuerdan que comienza a mediados del siglo XV y termina a mediados del XVI (con mayor precisión, entre 1450 y 1550), pero lo fechan de manera distinta de acuerdo con el país de que se trate. España entraría en la Edad Moderna, que durante más de un siglo podemos tomar como sinónimo de Renacimiento, en el 1492, año de la Reconquista del país, de la expulsión de los moros y del descubrimiento de América; e Inglaterra en 1485, cuando finaliza la Guerra de las dos Rosas y la dinastía Tudor alcanza el poder en la persona de Enrique VII. Para Francia e Italia se tomaría como fecha de inicio un mismo acontecimiento ocurrido en 1494, cuando el rey francés Carlos VIII (1470-1498) invadió la península con intención de recuperar el reino de Nápoles. Finalmente Alemania entró en la nueva época en 1519, fecha en que Carlos I de Alemania (1500-1558) obtiene el trono español y con el nombre de Carlos V se yergue como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, obteniendo, además de los inmensos territorios que le correspondían por herencia imperial, también la posesión de España.

Pero los datos más divulgados y menos refutados, también los más sencillos de explicación, admiten tres variantes para la fecha en que comenzó a producirse el proceso de mutación del medioevo a la Edad Moderna.

- 1) 1453. La caída del Imperio Romano de Oriente, que queda por fin en manos de los turcos.
- 2) 1492. El descubrimiento de América y, por lo tanto, de la toma de conciencia de que el mundo era mucho más extenso que esa mínima porción reunida alrededor del Mediterráneo.
- 3) 1517. Año en que Lutero rompe con la Santa Sede católica y en franca actitud de rebeldía, inicia su cruzada antipapal. Quienes sostienen esta fecha, afirman que “la Reforma ha contribuido notablemente al nacimiento de la

conciencia nacional en muchos países europeos. De la Reforma religiosa del siglo XVI ha nacido el Estado moderno, el Estado en que los gobernantes están al servicio de los gobernados y no al revés”¹¹.

Por todas estas disparidades el lector queda habilitado a aplicar su criterio personal y elegir entre alguna de las tres opciones comentadas, sin olvidar, se reitera, que marcar un punto sólo facilita el inicio de la tarea de comprensión y estudio del fenómeno. En este caso del paso de lo medieval a lo moderno, la cuestión resulta aun más difícil, pues cuesta distinguir, sobre todo en sus momentos iniciales, los rasgos medievales y renacentistas presentes en el mundo europeo, en una de sus comarcas, o siquiera en una misma persona, ya que como hijos de una época de transición los hombres actuaban de acuerdo a un patrón ambiguo e indeterminado.

Se debe agregar, en el caso particular de este Renacimiento con mayúscula, que no debe reconocérselo como único en la vida del continente europeo. Se le da el mismo título, para algunos con excesiva exageración porque según Johnson “se quedó en experimento”¹², al que tuvo lugar durante el reinado de Carlomagno (768-814), cuya acción de reconstitución del Imperio Romano se explicó con bastante amplitud en el capítulo anterior.

Una iniciativa similar –también la comentamos en el capítulo precedente–, correspondió a Otón I, creador en el siglo XI del Sacro Imperio Romano Germánico, más efímero que el de Carlomagno, más allá de que haya subsistido de manera simbólica hasta comienzos del siglo XVIII. Ese imperio que, como se dijo, comandó Carlos V entre 1519 y 1556, rigiéndose por el mismo espíritu de reconstrucción de la unidad territorial romana, gozó de una generosa prórroga otorgada a una institución acabada, pues ya en el mismo siglo XVI comenzó a dar muestras de anacronismo.

Las concepciones medievales del poder [y la de Carlos V lo fueron de alguna manera] se derrumbaban bajo los asaltos del espíritu del Renacimiento, tal como el imperio de los Césares se había derrumbado bajo el empuje triunfante del espíritu cristiano¹³.

Algunos historiadores reconocen la existencia en la Baja Edad Media lo que Johnson llama “protorrenacimiento”, operado por los eruditos que, como prolongación de la actividad de las escuelas catedralicias y de los centros de estudios monásticos, crearon las universidades originarias, a semejanza de las instituciones islámicas que ya funcionaban desde muchísimo tiempo atrás, tal como la universidad de Qarawiyyin o Al-Karaouine, también mezquita, ubicada en la ciudad de Fez (Marruecos). Esta institución fue fundada como madraza¹⁴ en el año 845, durante el

reinado de la dinastía idrisida, por dos mujeres tunecinas¹⁵, originarias de la ciudad de Qairawan, que era por entonces la capital de Túnez. La institución aún funciona y las bellas residencias de los estudiantes, que todavía se hallan alrededor de la universidad, hoy están siendo restauradas por el gobierno de Marruecos.

Hay quienes, haciendo una fuerte revisión de la historia, afirman que la primera universidad europea fue, en realidad, la Academia de Platón, fundada en el 388 a.C., cercana al santuario del héroe Academo. Los estudios que allí se seguían no se limitaban a los filosóficos, sino abarcaban una cantidad de ciencias auxiliares, tales como matemática, astronomía y ciencias físicas. A la Academia concurrían no solo jóvenes de Atenas, sino también de otras ciudades griegas. En el año 86 a.C., el romano Sila saqueó Atenas y destruyó la biblioteca de la Academia, un patrimonio perdido para siempre que habría enriquecido aun más la biblioteca de Alejandría. Ya señalamos que el emperador cristiano y bizantino Justiniano ordenó cerrar en el año 529 d.C., todas las instituciones de enseñanza atenienses, situación que obligó a huir al último director de la Academia, Damascio, que se refugió en Persia.

Volviendo al protorrenacimiento propugnado por Johnson.

“No solo fue importante porque introdujo mejoras cualitativas en la enseñanza y en el uso escrito y hablado del latín, que se convirtió en la lengua franca o sagrada de una clase instruida compuesta principalmente, aunque no en su totalidad, por clérigos, sino porque también supuso una explosión cuantitativa. El número cada vez mayor de eruditos y letrados favoreció el enorme incremento de la producción de manuscritos, hasta entonces reclusos en los *scriptoria* de los monasterios”¹⁶.

El latín, reconocido como la *lingua franca*, que es el idioma adoptado para un entendimiento común entre personas que no tienen la misma lengua materna, un carácter que hoy se le atribuye al inglés, de un alcance avasallador a partir de la explosión informática), permitió que los profesores de cualquier origen pudieran transmitir sus saberes en los grandes centros intelectuales de Europa: Oxford, Cambridge, Salamanca y París.

Sin embargo el latín no contó con el mismo relieve en todas las zonas del continente. En el norte, los bárbaros, aun después de cristianizados y europeizados, conservaron sus lenguas de origen, que enriquecieron con préstamos que sí tomaron del latín. En el sur, donde primaba el latín del Imperio Romano, se fue produciendo el fenómeno de transformación que originaron las llamadas “lenguas romance”: el francés (el idioma más adecuado para las mujeres educadas, según Marguerite Yourcenar), el italiano, el español, el portugués y el rumano, un idioma que generalmente nos olvidamos de mencionar pero tiene el mismo origen que los

otros. Las lenguas romance (también denominadas lenguas románicas o neolatinas) son una rama indoeuropea de lenguas estrechamente relacionadas entre sí y que históricamente aparecieron como evolución del latín vulgar (entendido en su sentido etimológico de “hablado por el pueblo” y como opuesto al latín clásico).

Aristóteles en el Renacimiento

La segunda universidad de la Europa occidental surgió en el siglo XII en París (la primera fue la de Bolonia, dedicada a la medicina), y, como un dato de que hasta ahí aún no habían llegado los tiempos del Renacimiento, debe anotarse que la institución fue muralla de defensa de la teología tradicional ante el embate de la nueva mentalidad. Recién en el siglo siguiente, el XIII, las universidades comenzaron a acoger las ideas que ponían en riesgo las certezas del cristianismo, y donde los “eruditos que no eran partidarios incondicionales del catolicismo, ni sectarios de la Reforma, podían trabajar, expresarse, agruparse, sin tener que sufrir las reglas del claustro o la inscripción en una jerarquía eclesiástica. Los problemas del hombre comenzaban a ser tratados independientemente de los problemas de Dios o sus vicarios”¹⁷.

La benéfica consecuencia de la instalación de estas universidades fue la recuperación de Aristóteles (según Dante, “el maestro de los que saben”) y la de Platón. La obra del primero, desconocida por muchas razones, acaso la principal fue el ocultamiento por parte de los padres de la Iglesia, que desconfiaban de sus teorías, fuente posible de herejías, comenzó a circular y las resistencias fueron cediendo. Tal como se anotó en el primer capítulo, la obra de Aristóteles fue bastante desconocida durante la misma época clásica. “La parte conservada de la *Poética* permaneció en estado letárgico, en una especie de hibernación larguísima, durante más de mil años”¹⁸.

Esta condición de anonimato le corresponde, entonces, también a la *Poética*, acaso el texto más ignorado del filósofo y el más interesante de analizar para estos apuntes de historia del teatro. Las posibilidades de resurrección de un tratado de crítica literaria como es la *Poética* no fueron tampoco propicias en una Roma donde, como afirma García Yebra, “el teatro era cada vez más un lugar de mera diversión”¹⁹.

Fue el filósofo y el teólogo medieval Santo Tomás de Aquino (1225-1274) quien hará el primer esfuerzo de conciliar la doctrina cristiana con el paganismo del sistema aristotélico. En el trayecto para llegar hasta Santo Tomás, encontramos a otros exegetas, desde los árabes Avicena y Averroes, que lo habían estudiado en el fantástico marco intelectual que se había generado en el Al Andalus hispánico,

hasta Alejandro de Afrodisias, apodado precisamente el “exegeta”, por su dedicación extrema a la tarea de rescatar a Aristóteles. Alejandro se instaló en Atenas a fines del siglo II, dirigió el Liceo y reprodujo la doctrina de su referente. Pero Alejandro dejó de lado precisamente a la *Poética*, de tal modo que muchos aventuran que esa es la fecha y la ocasión en que se perdió el segundo libro, el de la comedia, si alguna vez lo escribió Aristóteles.

Guillermo de Moerberke (1215-1286), arzobispo de Corinto y consejero de Tomás de Aquino, produjo la primera traducción de la *Poética* del griego al latín. La primera edición impresa, de 1508, correspondió a la famosa Imprenta Aldina que Aldo Manuzio había instalado en Venecia, establecimiento donde el todavía reciente invento de Gutemberg había alcanzado su más alto grado de precisión.

A partir de aquí el pensamiento de Aristóteles, y las reflexiones incluidas en la *Poética*, comenzaron a circular por la Europa culta con distintos grados de intensidad. Los humanistas que sabían griego hicieron nuevas traducciones, mejorando y a veces contradiciendo a Moerberke, y la obra del filósofo fue ganando influencia, que, como no podía ser de otra manera, comienza a advertirse en primer término en Italia. En el resto de Europa la *Poética* recibió una remisa recepción. Hasta en la misma Francia, que por los tiempos renacentistas comenzaba a edificar una forma de arte clasicista, basada precisamente en el aristotelismo, la *Poética* era solo referencia de algunos iniciados.

La primera traducción a nuestro idioma español de la *Poética* corresponde a Don Alonso Ordoñez das Seijas y Tobar, que lleva como fecha la de 1624. “Y así, Señor —dice Ordoñez en el inicio de su dedicatoria—, en todas las lenguas los que con acierto en lo especulativo, y practicándola, se han empleado los ejercicios desta arte, han tenido por maestro el papel de Aristóteles”.

Según los especialistas, nuestro país ostenta el mérito de contar con una de las mejores traducciones castellanas del texto aristotélico. Estuvo a cargo de Eilhard Schlesinger, profesor de la Universidad de Buenos Aires, y es una propuesta de rigor y erudición que por fortuna la Editorial Losada acaba de reeditar en el año 2003, de modo que se encuentra al alcance fácil del interesado en consultar esta fuente.

Renacimiento y modernidad

Del mismo modo que la palabra Renacimiento cuenta con un carácter ambiguo, la noción de “modernidad”, o el término “moderno”, adquiere la misma condición y por lo tanto admite muchos sentidos. El que aquí queremos darle, y usar, es aquel que denomina a un período muy identificable del desarrollo del

mundo occidental, iniciado en el Renacimiento, pasa por el Barroco y se extiende hasta la Edad Contemporánea, que según nuestra opinión comienza con la Revolución Francesa de 1789. Se puede, como en todos los casos anteriores, encontrar otros puntos de quiebre, pero nosotros aceptamos la fecha citada.

Desde un punto histórico el vocablo moderno (en latín *modernus*), ya se utilizaba en el siglo v para diferenciar una actualidad definitivamente cristiana de un pasado pagano romano. A partir de ahí se vulgariza y se aplica como sinónimo de presente y antónimo de pasado, “usado para distinguir la novedad, que irrumpe en la sociedad establecida y anuncia un cambio”²⁰. El filósofo contemporáneo Jürgen Habermas (1929) ayuda a aclarar el término.

Con diversos contenidos el término “moderno” expresó una y otra vez la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo [...] Esto significa que el término aparece en todos aquellos períodos en que se formó la conciencia de una nueva época, modificando su relación con la antigüedad y considerándosela [a esa antigüedad] un modelo que podría ser recuperado a través de imitaciones.

Como dijimos, la modernidad se manifiesta en el Renacimiento, primero a través de figuras precursoras que formaron grupos de ideas compartidas, que comenzaron a marcar un estilo de pensamiento común ya en el siglo XIII. Queda claro que esta nueva manera no reemplaza abruptamente la visión del mundo medieval, pues la mayoría de la gente seguía pensando en los términos de la Edad Media. Fue un grupo reducido, conformado por hombres de empresa, curiosidad y erudición, los que ya llamamos humanistas, los que abrieron el camino, aun frente a la fuerte oposición del pensamiento antiguo.

Naturalmente que esta manera de pensar coexiste, durante toda la época, con la antigua, a la cual a menudo se enfrenta. Incluso, al principio es aún la antigua visión del mundo la que da carácter a la sociedad y solo en unos cuantos espíritus se expresa el nuevo pensamiento. Pero es este último el que está preñado de futuro, es él el que termina dando su especificidad a la nueva época²¹.

Para completar el significado que tiene el concepto de Renacimiento y de modernidad se hace necesario salir al encuentro de al menos tres lugares comunes de aplicación de estas nociones.

El primero —que historiadores actuales están rebatiendo con sólidos argumentos—, es que el Renacimiento tuvo lugar solo en occidente, cuando en

realidad fue mucho más universal. Los estudios sobre el período obviaron, y muchos aún ignoran, la participación de lo que al menos en esos momentos era el resto del mundo conocido, en especial el oriente, un espacio que, es cierto, presentó francos litigios pero también operó con gran influencia en términos culturales.

[Las] transacciones Oriente- Occidente pusieron las bases del gran arte y de la cultura que ahora asociamos con el Renacimiento, y revelan también que Europa surgió en estrecha relación –y no en franca oposición– con las culturas y comunidades que a menudo ha despreciado y calificado de subdesarrolladas e incivilizadas²².

Europa comenzó a tratar en pie de igualdad con Egipto, Persia y Turquía, las regiones orientales que los romanos no habían podido vencer y ocupar o lo habían hecho mediante formas políticas sucedáneas que no le daban carácter de territorio conquistado, sino de socio comercial. Un asombrado secretario de Lorenzo de Medici (1449-1492) tomó nota de la calidad de la mercancía aportada por una delegación egipcia que llegó a Milán: bálsamo, almizcle, benjuí, resina de áloe, jengibre, muselina, caballos de pura raza árabe (acaso de los primeros que llegaron a Europa) y porcelana china. Los pintores, para algunos protagonistas absolutos del arte renacentista, vieron enriquecidas sus paletas con el azul ultramarino, el bermellón y el cinabrio, todos pigmentos importados de oriente.

El segundo malentendido ya fue mencionado y de él debe hacerse responsable a Jacob Burckhardt, quien en su célebre constriñe los límites del Renacimiento a Italia, olvidando no solo a oriente, sino a la presencia y desarrollo de los Países Bajos y Alemania, que proveyeron desde grandes pintores hasta eximios filósofos como Erasmo de Rotterdam.

El tercer prejuicio consiste en señalar como moderno a todo pensamiento que haya tenido oportunidad de circular en época del Renacimiento. Las ideas religiosas y filosóficas de Savonarola (colgado en Milán en 1498, por hereje; “yo seré quien encauzará las aguas sobre la tierra!” fueron sus últimas palabras, ya en el cadalso), Lutero o Ignacio de Loyola (fundador de la Compañía de Jesús) no fueron renacentistas, sino que estaban más cerca de la oscura religiosidad medieval que de las nuevas ideas.

Una cuarta cuestión, que no puede ser calificada de preconcepción sino de juicio acertado, es que el peso de las ideas modernas fue débil en sus comienzos, solo un germen en los siglos XV y XVI, pero que a medida que se fue afirmando fue ganando terreno, de modo que en el siglo XVII alcanzó su máximo apogeo.

El humanismo

Lo mismo que con el término moderno, “humanismo” es una denominación de cierta elasticidad que algunos usan solo para nombrar la zona literaria del Renacimiento y otros para situar la época y el pensamiento desarrollado en todas sus instituciones. Adherimos a la última acepción, puesto que el humanismo incursionó en todas las expresiones humanas del momento. Por ejemplo, en la educación, donde implantaron un programa de estudios llamado *studia humanitatis*, cuyas asignaturas eran siete; tres (*trivium*) las básicas –gramática, lógica y retórica–, y cuatro (*quadrivium*) las superiores –la aritmética, la música, la geometría y la astronomía–. Con este instrumento programático, dedicado a instruir a la mayoría de los jóvenes de la época, los humanistas se dedicaron a la ingente tarea de estudiar, traducir, publicar y enseñar los textos del pasado, sustituyendo, entonces, la vieja escolástica medieval promoviendo “el estudio sistemático de las obras clásicas como elemento clave para la formación del individuo preparado, culto y civilizado que empleaba estos conocimientos para abrirse paso en el mundo cotidiano de la política, el comercio y la religión”²³.

Debemos reiterar una vez más que es en Italia (más precisamente en Venecia, adonde llegaron los ilustrados fugitivos de los turcos otomanos que ocuparon Constantinopla en 1453), donde se inició la difusión del humanismo. Terreno apto, pues como afirman Baty y Chavance, “el italiano de la Edad Media siguió en contacto con sus antepasados. Guardó con ellos oscuras afinidades. La revelación de los humanistas no le trajo ninguna brusca revelación”²⁴. Los otros dos puntos de germinación estarán en territorios próximos; en el Al Andaluz, amplia región del sur de España recuperado por los ibéricos en 1492, luego de siete largos siglos de guerra, donde ve la luz todo el conocimiento acumulado por los ocupantes árabes a través de una obra de traducción del patrimonio clásico y de la exégesis de esos textos. El otro centro de difusión se encontraba en los monasterios benedictinos, que en sus bibliotecas guardaban oculta presencia una fantástica bibliografía antigua. Acaso exagera Silvio D’Amico cuando afirma que estos claustros conservaron “el caudal de cultura clásica que llegó a los siglos más iluminados”²⁵. Olvida el estudioso italiano las otras dos fuentes de alimentación que mencionamos y con las que el humanismo se lanzó al estudio de la antigüedad clásica.

Ante el concepto de imitación de lo antiguo, que se le adosó a los humanistas, conviene hacer aquí una digresión aclaratoria, ya que el término imitación no contaba con la carga peyorativa que se le asigna en la actualidad.

Uno de los conceptos clave de los humanistas era el de “imitación”; no tanto la imitación de la naturaleza como la de los grandes escritores y artistas [...] Nosotros estamos habituados a la idea de que tanto los poemas como las pinturas son la expresión de pensamientos y sentimientos de individuos

creativos, y aunque en el fondo estemos convencidos de que, de hecho, algunos artistas imitan a otros, nos inclinamos a considerar tal imitación como prueba de su falta de talento o como un error que cometen los que “aún no se han encontrado” a sí mismos y por lo tanto no pueden desarrollar un estilo personal [...] Tanto los escritores como los artistas ansían demostrar su originalidad, espontaneidad e independencia, y niegan las “influencias” de sus predecesores [...] Por el contrario, la ansiedad de los escritores y artistas del Renacimiento se debía a razones totalmente opuestas. Aunque nosotros solemos pensar en ese período como una época de innovación y originalidad, los hombres que vivieron en él resaltaron su imitación de los mejores modelos antiguos²⁶.

Es cierto que la imitación tenía sus límites, los productos de la antigüedad habían sobrevivido de manera fragmentaria (como se ha dicho, más enteros los restos romanos que los griegos), y en pintura o en música, por ejemplo, no había ejemplo alguno que imitar. Ni siquiera se tenían noticias del uso del color en los griegos, habida cuenta que todas sus esculturas y edificios arquitectónicos habían sido pintados, pero la acción del tiempo había borrado hasta los mínimos vestigios del criterio cromático empleado. Los pintores, entonces, estuvieron obligados a ser libres y lo fueron tanto como para convertirse en los referentes de una de las etapas más fructíferas del arte plástico.

Para esta cuestión de la imitación tan bien descrita por Burke, prevalecían los manuscritos rescatados, los libros copiados por los anacoretas benedictinos, los aportes musulmanes en el estudio de las artes y las ciencias antiguas de occidente, que se transformaron en un capital precioso para ser investigado, traducido y publicado. Esta iniciativa les exigió a los humanistas el dominio del griego, del hebreo y del árabe, herramientas filológicas necesarias para tratar los textos sagrados y la literatura artística y científica de los griegos, judíos y musulmanes.

El espíritu crítico

El espíritu crítico, esto es, la tendencia a no aceptar simplemente los textos al pie de la letra, sino a examinar su origen, sus credenciales, su autenticidad y su contenido con rigor [...] fue una característica del Renacimiento que, por otra parte, resultó nefasta para la unidad de la Iglesia cuando se aplicó a los textos sagrados y a los documentos eclesiásticos²⁷.

Esta cuestión, la mirada crítica que ejercían los intelectuales renacentistas, planteó una guerra cultural entre los poderes seculares y pontificios. En el equipo de los primeros militaba el gran humanista Lorenzo Valla (1407-1457), para algunos con méritos para ser considerado justo heredero de Petrarca (1304-1374), el primer humanista que podemos reconocer como tal. Valla abrió el camino crítico actuando a las órdenes de Alfonso V de Aragón (1396-1458), entonces rey de Nápoles, quien desde el trono se defendía de los apetitos que el papado sentía por la región. El examen de Valla de un aceptado documento de la Iglesia, la *Donación de Constantino* (tema tratado en el capítulo III y que testificaba la voluntad del emperador romano del siglo iv de adherir al cristianismo, de conferir privilegios a los papas y, sobre todo, de conceder el título de propiedad de los territorios pontificios de Italia y otros de Europa, que por supuesto incluía a Nápoles), fue de una rigurosidad extrema, llegando a la conclusión de que semejante instrumento –“texto fundacional del triunfalismo pontificio”²⁸–, era falso, producto de una falsificación deliberada. Las pruebas de Valla eran tan contundentes que ni siquiera la Inquisición pudo actuar en su contra, sobre todo porque el rey Alfonso lo protegió del contratiempo.

El punto de vista de los humanistas “era que no había nada sagrado y que todo debía examinarse a la luz de una crítica rigurosa”²⁹, y en tal sentido buscaban informarse sobre los contenidos del Antiguo y del Nuevo Testamento consultando las fuentes originales, tal como lo hizo Erasmo de Rotterdam (1467-1536), lo que lo llevó a poner en duda ciertas formas de la religión cristiana, con una actitud crítica que anunciaba la reacción mucho más extrema que luego asumió Lutero.

Análisis similares de otros humanistas pusieron en tela de juicio y bajo acusaciones de falsedad a las catorce *Epístolas de San Pablo*, de valor doctrinario para la cristiandad, de tanto peso como un evangelio, y tacharon de hipócritas las devociones brindadas al mártir Santo Thomas Becket en el santuario de Canterbury, considerado supersticiosamente un lugar de curación (el tema que involucró a Thomas Becket será tratado en el capítulo X). Habría que sumar la negativa opinión que tenían de los planes educativos llevados adelante por la Iglesia, el sistema escolástico, acusado de opacidad crítica y pleno de certezas discutibles, incluso los que se impartían en los claustros más exigentes.

Los precursores del humanismo

Los precursores de los humanistas fueron “hombres nuevos” en el panorama medieval, que no se sintieron determinados por el lugar que este mundo les había destinado, sino que, capaces de hacer elección, se empeñaron en labrárselo

mediante su faena intelectual. La lista de personajes que abandonaron la armonía del universo ordenado y fijo del medioevo para lanzarse con euforia a la acción, que con frecuencia les trajo inseguridad y desamparo, es muy amplia, incluye personalidades de las que conocemos poco y poco podemos recuperar, porque faltan las traducciones al castellano de sus obras y los datos biográficos de sus vidas. Tomamos entonces solo tres acreditados ejemplos –Dante, Boccaccio y Petrarca, las “tres coronas de Florencia”– de amplia circulación no solo en nuestra lengua sino en la mayoría de los idiomas del mundo. Al final sumaremos una cuarta personalidad, Santo Tomás de Aquino, pero por razones distintas de aquellas por las cuales elegimos a los tres primeros.

Dante Alighieri (1265-1321) nació en Florencia en el seno de una familia noble y durante el apogeo económico de la ciudad (hay otros historiadores que remiten su nacimiento al seno de una familia pequeñoburguesa de escasos recursos). Con una prosperidad asentada en el comercio de tejidos de lana, y una moneda fuerte, Florencia se transformó en una de las ciudades más pobladas, y, mediante un eficaz sistema educativo, en la más culta de Europa. Desde los claustros florentinos se trataba de recuperar el latín clásico, refinado y revestido de dignidad, a la manera de Cicerón, muy diferente del latín medieval, que se consideraba bárbaro y vulgar por su vocabulario, su ortografía y su sintaxis.

Dante (la política y la literatura fueron sus pasiones) combatió por Florencia en esta época en que muchos conflictos solían resolverse con métodos militares, y luego participó en un conflicto político que tenía origen alemán y provenía del siglo xii: la lucha de los “güelfos blancos” o “gibelinos” contra los “güelfos negros” o “güelfos” a secas. Dante se asumió partidario de los gibelinos, reticentes respecto a la autoridad del papa y partidarios de un emperador que retomara el esplendor de la Roma augusta, por lo tanto enemigos de los güelfos negros, firmes partidarios del pontífice. Por causa de un cambio político producido en 1302 –los negros desplazaron a los blancos y tomaron el poder–, Dante, en misión diplomática precisamente en Roma, se vio impedido de regresar. Florencia lo sancionó severamente y, ante la falta de defensa del poeta ausente, lo condenó a la hoguera.

En 1315 se declaró una amnistía pero Dante ya había renegado de su patria y de la política, no quiso volver y se asentó en la acogedora Rávena, lugar de señorío de la familia Da Polenta, donde murió y donde se había establecido una cátedra especial para estudiar su obra. Los intentos de depositar los restos de Dante en su ciudad natal siempre tropezaron con la negativa de los ciudadanos de Rávena. Hay que aceptar que Dante padeció un exilio dorado. Captados por su personalidad y su talento fue acogido no solo por los Da Polenta sino por los príncipes de numerosas ciudades italianas, gozando de privilegios, de estima y de ningún sobresalto económico. *Vida nueva* fue uno de sus primeros textos que suele calificarse como

autobiográfico y, también, germen de la célebre *Divina comedia*. En este libro Dante se enrola en un estilo dependiente, entre otras fuentes, de la poesía provenzal del amor cortés, conocido en Italia por la expresión toscana *il dolce stil nuovo* (*Dulce estilo nuevo*). La frase proviene de un verso de la *Divina Comedia* (*Di qua dal dolce stil novo ch' i' odo*), y con ella el historiador Francesco de Sanctis (1817-1883), autor de una *Historia de la literatura italiana*, calificó a un grupo de poetas italianos del siglo XIII, que incluía naturalmente a Dante. Otros especialistas aventuran que *il dolce stil nuovo* es el primer movimiento de vanguardia poética de occidente y el antecedente más antiguo del surrealismo de Breton y Eluard.

Fue Dante quien configuró el desarrollo teórico, filosófico y metafísico del estilo, proponiendo un nuevo concepto del amor, tomado como una indiscutible fuente de nobleza, donde la mujer era exaltada como un *medium*, como el ángel que pone en contacto el mundo divino con el humano. En su práctica poética, Dante recurrió a la figura de Beatriz, musa del poeta, mujer evangelizada, criatura del Paraíso, que tuvo existencia real o, acaso, como opinan algunos, por sus tantas virtudes solo posible como invención imaginaria. Sería interesante saber qué pensaba la esposa florentina con la que Dante estuvo casado toda su vida, de qué modo toleraba o combatía esa rival literaria que había conquistado el corazón de su marido.

La personalidad de Dante, su competencia poética, sus ideas políticas e, incluso, sus estudios científicos (mantenía una teoría acerca de la elevación de las aguas y de la tierra), lo convirtieron en un referente ineludible del cosmos cultural del medioevo. Aunque profundo conocedor del latín, escribía en lengua toscana, con la convicción de que ese idioma corriente, hablado por el pueblo, debía convertirse en la lengua nacional. Se necesitarán muchos años para completar este cometido, el toscano terminará imponiéndose como lengua nacional recién en el siglo XIX, como parte de la unificación de Italia. Sin embargo, y a pesar del importante cambio político producido en Italia en ese siglo, el peso de los dialectos tradicionales siguió siendo importante y fueron materia de estudios lingüísticos alejados de la aceptación del toscano como idioma italiano. Pier Paolo Pasolini (1922-1975), un intelectual del siglo XX, sumó a sus preocupaciones estéticas precisamente la consideración de estos dialectos, en especial el fruiliano (prohibido durante el fascismo de Mussolini), lengua en la cual escribió mucha de su poesía inicial.

Dante comenzó a escribir la *Divina comedia* en 1307 y la concluyó en el 1321, año de su muerte por malaria. Para el crítico alemán Ernest Curtius (1886-1956), “el teatro del mundo de la Edad Media latina se representa por última vez en la Comedia”. La *Comedia* (su título original) está dividida en tres cantos, que se pueden considerar los tres actos de una drama místico (y también político, impregnado por la lucha por el poder en Florencia), en cada uno de los cuales los personajes transitan por ámbitos del más allá, identificados como el Infierno, el

Purgatorio y el Paraíso. Virgilio acompaña al poeta en el viaje imaginario hasta las puertas del Paraíso, donde por ser pagano no puede entrar, pero sí lo puede la cristiana Beatriz, que conduce al poeta hasta el final del camino.

Dante utilizó el término “comedia” porque, confesó, se adaptó a la estructura del género: la historia tiene un comienzo turbio y agitado (Infierno), y un final tranquilo y sereno (Paraíso). El agregado de “divina”, que se acepta hoy en detrimento de otras calificaciones –“sagrada”, “poema sacro”– le fue asignado por Boccaccio y legitimado mediante una edición veneciana de 1555, que adoptó el título de *Divina comedia* para siempre.

Giovanni Boccaccio (1313-1375), florentino por adopción, ya que nació en París como hijo del amor adúltero de un italiano y una francesa acomodada y fue llevado (se dice que raptado) por su padre a Florencia.

Boccaccio produjo mucha literatura, que incluye una biografía de Dante, pero es el “cuento de cuentos”, tal como se califica al *Decamerón*, escrito entre 1348 y 1353, el texto que le dio celebridad perenne.

Al encarar este trabajo, Boccaccio, devoto de Virgilio y de Dante y amigo de Petrarca, continuó con una tradición narrativa importada de oriente y expresada en *Las mil y una noches*, una historia de sobrevivencia a través del relato, que desde hacía tiempo se había instalado en el mundo medieval y generado una vasta colección de historias, recopilación de cuentos conectados entre sí por un contexto común. El *Decamerón* responde a ese antecedente árabe, que a través de diversos indicios se cree escrito en Bagdad entre los siglos XII y XIII. En esta tradición se inscriben *Los cuentos de Canterbury*, del inglés Chaucer (que más adelante también serán motivo de nuestra atención); *Manuscrito hallado en Zaragoza*, de Jan Potocki; y *Los cuentos del vampiro*, recolección de relatos de la India datados en el siglo XI.

El libro de Boccaccio transcribe una colección de narraciones relatadas por un selecto grupo de adolescentes florentinos –siete mujeres y tres varones– que deciden huir de la peste bubónica que en 1347 infectó a Florencia y todas las regiones europeas³⁰, refugiándose en una residencia campestre donde constituyen “un mundo aparte libre de males, una suerte de comunidad libertaria gobernada rotativamente por sus diversos integrantes”³¹. El *Decamerón*, que esconde con sutileza una latente atmósfera erótica entre adolescentes, acepta, por otra parte, la influencia de los criterios eclesiásticos, ineludibles en la Edad Media, que exigían de las historias el contenido de mensajes aleccionadores. Es por eso que cada relato abre con un tema dilemático propuesto en conjunto, que debe desarrollarse en una única jornada, para terminar con un final instructivo.

Boccaccio, como Dante, trabajó con la prosa vulgar, el toscano, más adecuado para apartarse de lo fantasioso y centrarse en el realismo, el costumbrismo y lo

cotidiano de sus relatos. En este sentido adelantó varios pasos los propósitos de su maestro, la construcción del lenguaje nacional de los italianos.

También nacido en Florencia, Francesco Petrarca (1304-1374), fue hijo de una familia de gibelinos que tuvo que emigrar de la ciudad en 1302, por las mismas razones que Dante, cuando los güelfos negros tomaron el poder.

Fue obligado por su padre a estudiar jurisprudencia primero en Montpellier y luego en Bolonia. Muerto este, Petrarca se refugió en la Provenza francesa (donde sentirá la influencia de la importante poesía provenzal en lengua vulgar), y tomó los hábitos sacerdotales, no por convicción religiosa sino por apremios económicos. Miembro del clero, viajó mucho por Europa acompañando comitivas eclesiásticas. En 1327, asistiendo a una misa pascual, se enamoró de Laura que, al contrario de la Beatriz de Dante, tenía existencia real y compromisos matrimoniales, por lo que nunca correspondió a la pasión del poeta. Laura fue el centro de muchas de las composiciones poéticas de Petrarca, quien no perdió el ímpetu amoroso aun después de la muerte de la mujer, en 1348, posiblemente víctima de la peste negra.

Petrarca asumió una condición de liderazgo entre los humanistas, y en 1337, ya célebre como poeta, visitó Roma y quedó extasiado por las huellas del pasado clásico que se respiraba en cada rincón de la ciudad. A diferencia de Dante, que soñaba con el retorno imperial, Petrarca aspiraba a la reconstitución del período anterior, la República romana. Esta predilección le trajo dificultades, porque alentó, acaso involucrado, la fallida revuelta de mediados del 1300, encabezada por Cola di Renzo y destinada a restablecer precisamente esa organización política.

Pero es en Roma donde el Senado lo coronó en el Capitolio (1341) como máximo poeta, otorgándole por añadidura la categoría de digno sucesor de Virgilio, cuya *Eneida* comentó y anotó con veneración. Tanto homenaje hizo que el poeta se sintiera legitimado y en adelante firmara sus obras con su apellido.

Petrarca escribió en latín y en lengua vulgar italiana. Sus epístolas (consagradas por el ilustre antecedente de Horacio) fueron modelo en el género – “conservadas, coleccionadas y editadas por el autor tan cuidadosamente como sus demás composiciones literarias”³²–, pero su *Cancionero*, que contiene “la primera poesía amorosa de la Edad Media plenamente humana”³³, es para muchos su obra más destacada. En esa pieza Petrarca retoma la figura de Laura, a la cual inviste de condiciones y cualidades angelicales. El *Cancionero*, con su exaltación del amor idealizado, dio lugar a una corriente literaria que se reconoce como el *petrarquismo*.

La condición de “primer humanista”, que algunos comentaristas le atribuyen, es puesta en duda por otros, que aceptan su carácter de precursor pero no el de claro e indiscutible líder del humanismo.

Con un juicio demasiado esquemático, muchos críticos han pretendido ver en Petrarca el primer representante de la Edad Moderna. Solo en parte es cierto: el poeta participa de la modernidad por cuanto ya no es el “vate”, en el sentido religioso y universalista de Dante, sino el primer “literato” que intenta liberarse de los presupuestos metafísicos y trascendentes de la mentalidad medieval mediante una profunda sensibilidad lírica y una aguda curiosidad crítica. Es, en una palabra, el primer poeta italiano amante de la belleza por la belleza misma [...] Se inicia entonces esa tendencia al culto de la belleza más allá de toda limitación alegórica o teológica, a la ilimitada indagación de la sabiduría humana y al libre ejercicio de las fuerzas intelectuales que la Edad Moderna habría de heredar del Humanismo, del cual Petrarca es uno de sus precursores³⁴.

Petrarca pasó los últimos ocho años de su vida bajo la protección del arzobispo de Milán, Giovanni Visconti, de la familia de donde proviene Luchino Visconti, el artista que iluminó el cine del siglo XX.

Pero no todo fue sensualidad y deleite poético. Los monjes y muchos humanistas buscaron con ardor alguna concordancia entre los clásicos paganos y las páginas de los evangelios. Al decir de un autor, la mayoría de estos humanistas aspiraban a convertirse en romanos antiguos sin dejar de ser cristianos modernos. La religión seguía ocupando un lugar importante, haciendo rebosar a Europa de santos, misiones, reliquias religiosas y órdenes monacales. Al fin y al cabo Miguel Ángel (1475-1564), un paradigma del artista renacentista, fue el pintor de la causa cristiana.

Cabe mencionar, volviendo a un tema que ya tocamos, que dentro de este panorama, intentaron actuar aquellos que ante la aparición en el escenario de occidente del pensamiento de Aristóteles, traducido por el sabio hispanoárabe Averroes (1126-1198) y el persa Avicena (980-1037), se ocuparon de la tarea difícil de hacer coincidir la visión del mundo del filósofo griego con la idea de universo que plantea la doctrina cristiana.

Entre tantos, vamos a citar a quien ya también mencionamos, Santo Tomás de Aquino, un miembro de la poderosa familia de Aquino del sur de Italia, que tomó los votos sacerdotales en un monasterio dominico, transformándose con estudio y esmero en uno de los brillantes intelectuales de la Iglesia, hasta el punto en que muy joven, con apenas treinta años, se le ofreció una cátedra en la universidad de teología de París, la más importante del occidente medieval. En medio de sus clases, consideradas deslumbrantes, y una vasta labor intelectual (en vida escribió cerca de cincuenta libros de quinientas páginas cada uno) Tomás de Aquino emprendió en 1266 la redacción de la *Suma teológica*, una obra que

procuró sentar las bases del credo cristiano sobre los fundamentos racionales de Aristóteles, aunque declarando que “la Filosofía es la sirvienta de la Teología”.

El texto desató una feroz polémica en el marco académico donde Tomás se desempeñaba y generó la repulsa de los franciscanos, tradicionales enemigos de los dominicos, que lo acusaron de ensalzar en demasía el pensamiento del filósofo pagano. Debido a la virulencia de los ataques, Tomás abandonó París para volver a su tierra natal, Italia, donde murió en plena actividad eclesial. Sin embargo su muerte no acalló para nada el conflicto que había suscitado la *Suma teológica*; los franciscanos se aprovecharon de la oportunidad para insertar, a tres años de su fallecimiento, varias correcciones en el texto original. Pero semejante operación, encabezada por el obispo de París, no pudo impedir que en 1323 los dominicos consiguieran la canonización de Tomás, que fue declarado santo.

Casi como un contrasentido del espíritu renacentista, curioso y ávido de todo lo que tenía que ver con el hombre y su entorno, comienza a vislumbrarse una tendencia a la especialización, al acopio de datos, documentos y estudios que se vinculaban con algún aspecto preciso de la actividad humana. En este sentido debe citarse a la política, entendida como un arte de gobierno o una ciencia empírica para aplicar en el ejercicio del poder. El florentino Nicolás Maquiavelo (1469-1527) es el fundador de esta especialidad. Escribió *El Príncipe* en 1513, un ensayo en latín de veintiséis capítulos que le demandó, según sus propias palabras, “quince años dedicados al estudio del arte del Estado”.

El Príncipe fue en el comienzo del siglo XVI la respuesta a una necesidad histórico-política; una respuesta nueva, revolucionaria, que inaugura el estudio de la política con un método científico o, lo que es lo mismo, inicia la ciencia moderna de la política”³⁵.

El texto de Maquiavelo fue publicado en 1532, cinco años después de su muerte, lo que le restó el oportunismo con que fue escrito, ya que algunos historiadores aseguran que Maquiavelo lo publicó para conseguir un empleo en la corte de Florencia. La rápida difusión de *El Príncipe* canalizó reacciones a favor y en contra, discernibles a través de quienes la consideraron la obra de un maestro en el arte del gobierno, los maquiavelistas, y de otros que lo calificaron como un modelo prescindente de límites morales.

La Iglesia adoptó la última posición, definiendo al opúsculo como “escrito por el dedo de Satanás”. Por disposición del Concilio de Trento, que como sabemos sesionó entre los años 1545 y 1563, *El Príncipe* integró el Index.

El Concilio de Trento también dispuso, en 1564, tapar las desnudeces de los personajes pintados por Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina. La acción,

llevada a cabo meses antes de la muerte de Miguel Ángel (¿cómo habrá padecido el atropello?), fue obra de uno de los discípulos del maestro, Daniele de Volterra, que por eso recibió el apodo de *Il Braghettone*, es decir, el que coloca bragas o calzones. En 1980 se encararon las obras de restauración del techo de la capilla y la polémica giró en conservar o quitar los agregados del *Braghettone*. Triunfó la primera posición y hoy se admira la obra, en especial *El juicio final*, con las púdicas modificaciones ordenadas por los clérigos en el siglo XVI.

Pero las instrucciones de acción política incluidas en el libro de Maquiavelo se usaron con tanto pudor, que dio lugar a la hipocresía. Se lo leía y se aplicaban sus teorías, entre ellas la principal, la eliminación de la fragmentación feudal y la consolidación de los estados nacionales mediante la instalación de un poder fuerte y central, sin mencionar de modo alguno que las medidas de gobierno se inspiraban en las ideas del florentino. Esto fue casi explícito en Inglaterra, donde la palabra “maquiavélico” connotaba insulto y se usaba para desacreditar a políticos y pensadores, pero fue Sir Walter Raleigh, el fundador del imperio colonial inglés y de quien hablaremos en el capítulo referido al teatro de esa nación, el alumno más fiel del florentino.

La expansión del humanismo

Las ideas humanistas se fueron propagando a lo largo y a lo ancho de Europa, condicionadas de forma muy significativa por los acontecimientos históricos que se sucedían en cada región, como así también por la existencia de los talentos naturales que le pudieran dar impulso, ya que no todas las naciones contaron con un Dante o un Petrarca. Pero esta instalación del humanismo fuera de Italia, en el resto del continente, padeció de un retraso tan sorprendente que resulta una incógnita para los historiadores. Aun más asombroso es que este atraso haya sido válido para Francia, que a partir del siglo el XIV se fue convirtiendo en un centro cultural de importancia, por encima de Italia, y que contaba con una de las lenguas locales de maduración más rápida, pues ya entre el 1250 y el 1300 el idioma francés fue instrumento de los poetas. Entre las explicaciones plausibles de esta demora, mencionamos la que da Johnson, quien dice que Francia vivió esos siglos humanistas envuelta en distracciones trágicas, tal como las refriegas bélicas con los ingleses, guerras que le hicieron ganar y perder territorios sin orden de continuidad.

Pero no obstante semejantes razones, Francia no fue totalmente inmune al Renacimiento. La corte francesa, acaso por el atractivo intelectual que portaban los emigrados, cobijó a una buena cantidad de eruditos italianos que arribaban escapando de las continuas disputas políticas en su país. Uno de los reyes franceses,

ya mencionado, Carlos VIII, a su regreso de su fallida aventura de conquistar Nápoles, trajo consigo muchos intelectuales de ese origen, pero fue su sucesor, Francisco I, quien en 1516 prohijó la visita de Leonardo da Vinci y en 1540 la de Benvenuto Cellini (episodios que se comentarán en el capítulo X), procediendo también a la creación de la escuela de Fontainebleau, el primer centro artístico del Renacimiento situado fuera de Italia. Francisco I aceptó también la idea de fomentar la cultura humanista a través del *College Royal* (más tarde Colegio de Francia), donde se enseñaba latín, griego, hebreo y árabe.

Claro que Francia tenía lo suyo. Francois Rabelais (1494-1553) fue uno de sus más grandes intelectuales. Rabelais tuvo una educación escolástica que luego superó con una intensa producción en latín y en francés donde se destaca *Gargantúa y Pantagruel*, “seria y jocosa a la vez, compendio de humanismo, fresca, sátira y descripción, cuya publicación en cinco partes se prolongó veinte años, con la que logró penetrar en el corazón de los franceses”³⁶. Sería exagerado afirmar que Rabelais inventó el francés, mérito que sí le podría caber a Dante respecto al italiano, pero es indudable que demostró que la lengua vernácula tenía una enorme versatilidad, con capacidad de superar los ánimos conservadores de la Iglesia y de la misma Sorbona, reducto fundamentalista de la escolástica medieval, que tramitó y consiguió la quema de estos libros por parte de las autoridades civiles. Tanta desdicha no pudo, sin embargo, acallar del todo al gigantesco y desordenado *Gargantúa y Pantagruel*, que muchos indican como principal fuente de inspiración del genial Molière.

Pero acaso el personaje más sobresaliente del humanismo francés fue Michel de Montaigne (1553-1592). Sus reflexiones informales acerca de los acontecimientos más importantes y también más simples hábitos de la actividad humana —el nacimiento, la juventud, el matrimonio, la muerte, la enfermedad—, dieron vida a un género nuevo de la cultura humanista: el ensayo. Su trabajo principal, llamado precisamente *Essais* (*Ensayos*), muestra a una rara personalidad renacentista, pesimista y escéptico, preocupado por las guerras religiosas entre católicos y protestantes, en las cuales, aun católico, eludió involucrarse, tratando de moderar los enfrentamientos y desestimar la obligación de tomar partido, abjurando del fanatismo de uno u otro bando. Stefan Zweig (1881-1942) dijo de él: “A pesar de su lucidez infalible, a pesar de la piedad que le embargaba hasta el fondo de su alma, debió asistir a esta despreciable caída del humanismo en la bestialidad, a alguno de esos accesos esporádicos de locura que constituyen a veces lo humano”.

En 1580 Montaigne dio a una imprenta de Burdeos los dos primeros tomos de sus ensayos, que luego de publicados volvió a corregir, modificando y agregando reflexiones. Antes de su muerte editó un *Diario de viaje*, producto de sus visitas a casi todos los países de la Europa mediterránea. El lema de su causa fue resumido

por él en una pregunta, *Que sais-je?* (¿Qué sé yo?), que fue grabado a fuego en una de las vigas de la habitación del castillo donde lo encontró la muerte en 1592.

En Inglaterra el humanismo comenzó a expresarse a través de la jerarquización de la lengua vernácula, un proceso de brusca aceleración cuando el francés —el idioma de la cultura, instalado por los invasores normandos y usado por las clases dominantes en el ámbito de la corte, los tribunales de justicia y la administración pública—, fue perdiendo terreno para desaparecer definitivamente de la vida inglesa al estallar la guerra de los Cien Años (1337 a 1453).

Geoffrey Chaucer (1343-1400) sería el precursor de la presencia renacentista en la literatura inglesa. Aún con un pie en el imaginario de la Edad Media, Chaucer actuó en vida como un hombre del Renacimiento, ocupándose de todas las tareas del intelecto, desde la literatura hasta la política, ejerciendo cargos de importancia que le fueron concedidos por los monarcas. En *Los cuentos de Canterbury* narra una peregrinación al santuario de Santo Thomas Becket, ubicado en la ciudad del título, durante el cual cada miembro de la comitiva debía contar dos cuentos a la ida y otros dos a la vuelta. El recurso, que algunos afirman copiado de Boccaccio, y por carácter transitivo de *Las mil y una noches*, parece haber sido sin embargo de su exclusiva inventiva, porque no hay suficientes pruebas de que Chaucer conociera el texto del italiano y, mucho menos, el oriental.

En realidad se trata de una obra inconclusa; Chaucer escribió solo la cuarta parte de su plan, un total de veinticuatro cuentos (veintidós en verso y dos en prosa), que por sus argumentos se supone basados en historias populares y leyendas de origen tradicional y que jugaron “un papel crucial en la fijación de la gramática y la lengua inglesas”³⁷.

La obra implica un gran genio, aunque de naturaleza inexplicable: Chaucer es uno de los cuatro autores ingleses —los otros tres son Shakespeare, Dickens y Kipling— cuya extraordinaria capacidad para adentrarse en las mentes de distintos tipos escapa a cualquier explicación racional y puede atribuirse solamente a un misterioso *daemon*³⁸.

España se había convertido en una gran potencia a partir de la coronación de Carlos I, heredero del trono del Sacro Imperio Romano Germano, monarca de Austria y de los Países Bajos, emperador de Alemania, que se asentó en la península con el título de Carlos V. El soberano (nunca tan bien usada esta palabra) unió estos territorios europeos a la recién descubierta América, conformando una nación de dimensiones fantásticas. ¿Renacía la Europa imperial? ¿Lo hacía a la manera de la desaparecida Roma?

El punto de partida a favor del humanismo español lo habían dado ya los Reyes Católicos. “Cuando Fernando de Aragón e Isabel la Católica unieron sus coronas, apoyaron conjuntamente la difusión del saber humanista en España”³⁹.

El padre de Isabel, Juan de Castilla, fue un hombre de gran cultura y un mecenas que dio impulso a la literatura; esta predisposición favorable hacia las artes le fue transmitida a su hija, dueña de una importante biblioteca, una rareza para la época, sobre todo por su condición de mujer (sus libros integran hoy la biblioteca del Escorial). Pero el más grande humanista español, promotor de la nueva visión del mundo, fue, sin duda, Antonio de Nebrija (1444-1522), educado a la italiana y autor, por otra parte, de la primera gramática (1492) y del primer diccionario de una lengua romance (1495), la española, dos emprendimientos que a la luz de la época pueden considerarse descomunales. Según Lafaye, con estas iniciativas, Nebrija había inventado el imperialismo lingüístico, porque “siempre la lengua fue compañera del imperio”⁴⁰.

También en España se publicó *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Reduciendo mucho la gran significación de esta obra monumental (de la cual nos ocuparemos cuando toquemos el capítulo dedicado a la escena española), podemos decir que con esta paródica novela de caballería Miguel de Cervantes representó la lenta extinción del caballeresco mundo medieval y su imparable reemplazo por el mundo moderno.

El marco religioso. Reforma y Contrarreforma

La cuestión religiosa se alteró de manera ruidosa en el siglo XVI. Un sacerdote alemán, Martín Lutero (1483-1546), puso en duda todo el sistema sacramental que aplicaba la Iglesia Católica, un término, este último, que en griego quiere decir universal. La Iglesia Católica no era universal ni siquiera en los territorios donde había imperado desde Cristo; hacía cuatro siglos transitaba partida en dos, desde que la institución bizantina se separó de Roma como consecuencia del cisma del año 1054.

La nueva rebelión de Lutero provocó un cisma aun más profundo, que llegó a ser irreversible, marcando de diversos modos la vida devota presente y futura de las naciones europeas, aunque los iniciales intereses reformatorios de Lutero nunca propiciaron una ruptura con Roma, sino el freno de la descomposición y una vuelta a los valores primarios de la Iglesia de Cristo.

En los decenios anteriores a la rebelión luterana todas las protestas sobre la evidente situación de corruptela habían sido acalladas, a veces de un modo brutal. Esa fue la suerte del praguense Jan Hus (1368-1415), que terminó su vida en la

hoguera. Antes de ser quemado, Hus dijo al verdugo: “Vas a asar un ganso (*hus* significa ganso en lengua bohemía), pero dentro de un siglo te encontrarás con un cisne que no podrás asar”. La profecía del ajusticiado se cumplió un siglo después; Lutero se rebeló y no pudo ser vencido.

El florentino Girolamo Savonarola (1452-1498) fue el organizador de las “hogueras de la vanidad”, adonde invitaba a los burgueses de su ciudad a arrojar los vestidos lujosos, los adornos y los libros licenciosos (entre ellos, el *Decamerón* de Boccaccio). Paradójicamente fue una hoguera la que lo exterminó, cuando excomulgado y detenido fue llevado a Roma donde la Inquisición lo arrojó a las llamas.

Pico de la Mirándola (1463-1494) publicó novecientas tesis destinadas a demostrar que el cristianismo era el punto de convergencia de las tradiciones culturales, religiosas, filosóficas y teológicas más diversas. Su intención era que estas novecientas conclusiones se discutieran en Roma, donde en cambio se las tomó como un rapto de herejía y soberbia. Sin embargo, acaso por la protección que logró de los grandes hombres de Florencia, Pico padeció una excomunión temporal y un perdón final que le permitió volver al seno de la Iglesia.

Los concilios se convocaban precisamente para condenar y silenciar estas acusaciones, o cuando raramente planteaban reformas, estas morían en el papel como simples declaraciones. Pero la descomposición sostenía un avance que la hacía cada vez más visible a fieles y prelados leales al evangelio cristiano. Es así que, en medio del conflicto con Lutero, el propio papa Adriano VI se atrevió a admitir los desvíos pecaminosos de clérigos y creyentes. “Todos nosotros –afirmó–, prelados y eclesiásticos, nos hemos desviado del recto camino”, contrariando con este acto de contrición las ambiciones de su antecesor, Leon X, quien ante reparos parecidos había gritado: “¡Dejadme gozar del papado!”.

Las prácticas ejecutorias durante la Edad Media y comienzos del Renacimiento en todo el territorio europeo, mantenían cierta regularidad de procedimientos que hoy nos llevan al espanto pero que en esas épocas se creían las más adecuadas para administrar el último acto de una justicia, que incluía con absoluta naturalidad la pena de muerte. La puesta en escena de una ejecución dependía del carácter de la infracción que había cometido el condenado. Las más convocantes, aquellas que lograban reunir la curiosidad morbosa del vulgo que se apiñaba alrededor del patíbulo (situación a que tanto nos ha acostumbrado Hollywood), eran aquellas donde perdía la cabeza un acusado de algún atentado contra la religión, el delito que se llevó más muertes, o quien había sido, en vida, una persona encumbrada caída en desgracia (como mejor ejemplo, la ejecución de Carlos I de Inglaterra, ordenada por Lutero). Los delitos que hoy podríamos llamar comunes, actos sexuales fuera de la ley, robos y asesinatos de y entre campesinos, carecían de convocatoria y se cumplían, tal acto burocrático, fuera de los límites de

la ciudad, donde los cuerpos quedaban colgados a merced de las inclemencias del tiempo, la lluvia, el sol y el viento, hasta el fin de la degradación orgánica. En cambio, el ámbito obligatorio para las sonadas ejecuciones mencionadas en el párrafo anterior, era la plaza central.

La mujer podía ser decapitada (lo fue María Estuardo) pero jamás ahorcada a la vista del público, ya que se juzgaba indecente que el pueblo tuviera la oportunidad de espiar intimidades bajo sus faldas cuando su cuerpo, ya cadáver, se columpiara colgando de la cuerda. En ese caso, y para evitar el aliento del morbo popular, se optaba por enterrarla viva. Todo esto cambiaba radicalmente cuando las mujeres eran acusadas de brujería; el destino era la hoguera y las llamas ahogaban cualquier signo de concupiscencia.

La hoguera se aplicaba también en otros casos, aunque a veces el dinero que poseían los condenados, o sus familiares, conseguía corromper a los verdugos, que con anterioridad al suplicio de las llamas, y con la intención de que la víctima no lo padeciera, mataban a los inculpados. En el otro extremo se encuentran ejemplos de extrema crueldad, como el caso de un individuo acusado de un crimen, verdadero o falso, que fue quemado en Brujas, y “para aumentar el espectáculo, lo habían atado al poste con una cadena larga, lo que le permitió correr, envuelto en llamas, hasta caer de bruces contra el suelo o, para hablar claro, contras las brasas”⁴¹.

Hasta aquí, la Iglesia Católica había atravesado por tres fases. La primera, situada entre los siglos V y XI, fue de propagación. La Iglesia extendió su acción evangelizadora hasta los confines del mundo europeo, próximo al eslavo, y, como parte integrante del sistema feudal, se convirtió en una potencia territorial.

La segunda etapa ya es de dominación (siglos XII y XIII). La Iglesia no pareció conformarse con su condición de potencia temporal para decidirse a conformar una auténtica teocracia. El impulsor de este proyecto fue Gregorio VII (1020-1085). Hemos comentado su tarea papal en el capítulo III.

El papa Gregorio VII [1020-1085] se propuso reformar los monasterios, la Iglesia, el mundo. Mas, para conseguir ese objetivo, era necesario liberarse del control de la sociedad civil, de los laicos; en una palabra, que la Iglesia se convirtiera, sin medias tintas, en el poder dominante. Nació así la teocracia papal⁴².

Los monasterios, fundado, el primero, por San Benito de Murcia en el año 529 d.C., en Subiaco, un pintoresco burgo en las cercanías de Roma (consultar capítulo III), sintieron los cambios gregorianos. La principal modificación consistió en establecer la independencia monástica respecto de los otros poderes (sean estos obispos, señores o reyes), teniendo solo al abad como autoridad

principal. Los abades respondían, a su vez, a un abad general, instalado en la casa madre de la orden, que regía los destinos de todos los monasterios. El primer ejemplo en este sentido lo dio el monasterio de Cluny, que en el año 1000 obtuvo este grado de autonomía. A partir de este hecho, el avance de la orden cluniacense fue prodigioso, impulsado, sobre todo, por la labor de dos hombres, Odilón, luego santificado, que gobernó la orden entre el 994 hasta el 1049, y Hugo el Grande, también canonizado, que lo hizo entre el 1049 y el 1109.

La vida de los monjes cluniacenses estaba centrada en la celebración de una liturgia suntuosa, sospechosa de mundanidad, que provocó la reacción de los que exigían la austeridad evangélica, el retorno a la integridad de las primitivas reglas establecidas por San Benito. Los cistercienses, comandados por Roberto de Molesmes (1028-1111), se hicieron cargo de esta misión y, para cumplirla con cabal fidelidad, se asentaron en 1098, en Cîteaux, encima de una montaña casi inaccesible.

Los cistercienses pretendían retornar a la pureza primitiva de la regla de San Benito, repudiando todo ornamento superfluo en el culto y en las construcciones. Practicando la abstinencia y el silencio, vestidos con un sayal blanco natural, distribuían el tiempo entre la oración y el trabajo manual. Para huir mejor del mundo, sus monasterios se establecían en el seno de landas y bosques, que ellos roturaban y cultivaban con la única ayuda de los hermanos conversos, ya que no querían tener servidores y vasallos⁴³.

La expansión de esta orden se debió, principalmente, al empuje del abad Bernardo de Claraval (1091-1153), también santificado, quien elevó la cantidad de monasterios, que a la fecha de su muerte llegaron a la cifra de trescientos cuarenta y tres abadías.

La tercera fase de la Iglesia católica es de disgregación (siglos XIV y XV). La Iglesia atravesó una etapa crítica, donde el papa fue prácticamente secuestrado por años (entre 1305 y 1378), entre los límites de la ciudad de Aviñón, y los pontífices fueron elegidos por la curia francesa.

Entre los arbitrios para fortificar la situación económica de la Iglesia se puso en marcha el sistema de venta de “indulgencias”. Para la remisión de los pecados, el pueblo tenía que entregar un óbolo a la Iglesia, y cuantos más pecados se hubieran cometido, más óbolos se pagaban. De este modo la Iglesia garantizaba a los hombres que sus almas, desprendidas del cuerpo cuando hubieran muerto, fueran recluidas siquiera en el Purgatorio, salvándolas de los tormentos y de las amenazas del Infierno.

Lutero, contrariando mandatos paternos que lo querían jurista, ingresó en 1501 en el monasterio agustino de Erfurt, de donde en 1507 egresó ordenado

sacerdote. Tres años después hizo el consabido viaje a Roma, que causó gran efecto sobre su conciencia de buen cristiano, porque descubrió un clima de frivolidad mundana que le desagradó y lo desalentó. “Si existe el infierno –declaró–, Roma está construida encima de él”.

De regreso a su patria, se doctoró en teología, en 1512, y escribió en latín sus reflexiones religiosas, donde trabajó la búsqueda de ese Dios misericordioso que no había encontrado en la sede romana. Pronto, es convocado para dar clases en la universidad de Wittemberg⁴⁴. En ese ámbito profundizó sus estudios aprendiendo el griego y el hebreo, acercándose cada vez más a la construcción de un corpus evangélico muy distinto al oficial.

Si faltaba algo para elegir ese camino heterodoxo, eso fue el tema de las indulgencias, que terminó por rebelarlo. En Alemania era un domínico, Tetzel, quien las vendía. Las cuantiosas sumas recaudadas eran repartidas en partes iguales, una mitad correspondía a Alberto de Hohenzollem, príncipe de Prusia, quien las invertía para comprar un obispado (hay versiones que lo exculpan, que incluso indican que persiguió el comercio de Tetzel); la otra era enviada a la Santa Sede, para destinarla a la erección de la basílica de San Pedro.

La reacción de Lutero consistió en la publicación de sus famosas noventa y cinco tesis, que en 1517 clavó en las puertas de madera de la iglesia del castillo de Wittemberg. Contra lo supuesto, se trató de un gesto para nada revolucionario, sus intenciones eran reformadoras no cismáticas. Para eso Lutero había usado un procedimiento normal en el mundo académico de la época, exponiendo su pensamiento clavado en las puertas del templo se ofrecía solo a llevar adelante una discusión doctrinaria, pues en ese escrito ponía en duda los efectos de las indulgencias, la innecesaria mediación sacerdotal entre el creyente y Dios e, incluso, la infalibilidad papal. En definitiva, pregonaba un cristianismo primitivo, libre de contaminaciones medievales, tal como el poder del papado y el culto a los santos y a la virgen. Pero Roma entendió que Lutero propugnaba una revuelta, sospechosa de herejía.

Llamado en 1518 para rendir cuentas, intervino con su protección el elector⁴⁵ Federico de Sajonia, que logró cambiar Roma, el lugar del interrogatorio, por la ciudad alemana de Augsburg. Lutero se negó a retractarse ante el enviado del papa León X, Tomás de Vio, afirmando que la letra de la Biblia estaba por encima de todos los decretos de los concilios.

La fe se fundamenta en la “Escritura sola”; la única autoridad normativa para el creyente, para la comunidad y para la Iglesia es la palabra de Dios tal como está recogida en los escritos bíblicos. En las Escrituras (Antiguo y Nuevo Testamento), Dios habla al hombre y su palabra es la única que tiene

autoridad y derecho de ciudadanía dentro de la comunidad cristiana, la cual, en consecuencia, debe saber acomodarse a ella. La Biblia, sin embargo, no es dejarse enseñar solo por ella. La Biblia, por tanto, no es monopolio de los eclesiásticos: cada cual puede expresar su propia opinión en materia doctrinal [...] Existe tan solo el sacerdocio universal de los creyentes⁴⁶.

Respecto a los sacramentos, un término que indica un conjunto de actos devotos que, según el testimonio bíblico, tienen, cada uno, un significado particular para la salvación del hombre, los luteranos solo aceptaron tres (para los católicos son siete): el Bautismo, absolución o arrepentimiento y la Santa Cena del Señor (en referencia a la última cena que Jesús celebró con sus discípulos el jueves santo), desconociendo, entre otros, el sacramento del Matrimonio, de la Confesión y de la Extremaunción. La condición sacerdotal, por otra parte, era atribuida a todos los bautizados, por lo que su contacto con Dios debía ser absolutamente personal y voluntario.

El dato de la presencia de un pastor, que hoy preside las manifestaciones religiosas protestantes (la calificación de protestante fue acuñada y utilizada por los católicos, no por los seguidores de Lutero), no nos debe llevar a error, porque su tarea no es homologable a la función de los curas católicos, intermediarios entre los fieles y la divinidad. Al pastor le corresponde la predicación, para lo cual se requiere una exigente y continuada preparación bíblica y teológica. Los lugares de reunión en los países donde el protestantismo prosperaba fueron, a falta de otro espacio, las mismas iglesias católicas, liberadas del culto católico y reformadas para el desempeño de la nueva fe. Este destino ajeno al original le correspondió, por ejemplo, a la catedral de San Pedro en Ginebra, que fue el centro de predicación del ultraprotestante Calvino.

En *Verano y humo*, obra que Tennessee Williams escribió a mediados del siglo XX, encontramos esta figura de pastor como protagonista de un conflicto teatral. La lectura de la pieza nos ayudaría a comprender el modo de vida de estos servidores de la comunidad protestante, su vinculación comunitaria y las obligaciones inherentes a su rol de esposo y padre, ya que a los pastores no les cabe el celibato que deben obedecer los prelados católicos.

En otro encuentro similar con Lutero, adonde la Santa Sede mandó a un perito de más luces, el dominico Johannes von Eck, que tuvo lugar en Leipzig en 1519, los resultados fueron los mismos; luego de una serie de debates de alto nivel teórico, el teólogo enviado por Roma volvió convencido de que se había entrevistado con un apóstata que había adoptado las heréticas tesis de Jan Hus, aquel que había vaticinado que la Iglesia Católica, luego de quemar un ganso iba a tener que carbonizar un cisne.

La excomunión de Lutero no se hizo esperar; el 15 de junio de 1520 León X emitió la bula correspondiente, *Exsurge Domine*. Cuando el documento llegó a sus manos, Lutero lo quemó en público junto con un ejemplar del Derecho Canónico. Fue demasiado; Roma respondió reiterando la excomunión con la bula *Decet Romanum Pontificem*, del 3 de enero de 1521.

Aún le restaba a Lutero un nuevo enfrentamiento, esta vez ante el poder secular representado por el emperador Carlos V, quien en 1521 convocó a su consejo de gobierno, reunido en Worms, para tratar entre otros temas el “caso Lutero”. La respuesta del acusado, que acudió siempre protegido por Federico de Sajonia, fue, si cabe, aun más contundente.

Si no me convencen mediante testimonios de las Escrituras o por un razonamiento evidente (puesto que no creo al papa ni a los concilios solos, porque consta que han errado frecuentemente y contradicho a sí mismos), quedo sujeto a los pasajes de las Escrituras aducidos por mí y mi conciencia está cautiva de la Palabra de Dios. No puedo ni quiero retractarme de nada, puesto que no es prudente ni recto obrar contra la conciencia.

Después de esto, la vida de Lutero pendía de un hilo, la hoguera parecía su destino más seguro pero una nueva intervención de Federico de Sajonia lo sustrajo de la esfera pública. Se simuló un secuestro y se recluyó al rebelde en uno de los castillos de Federico, el de Wartburg.

Durante varios meses nadie supo de Lutero y de su paradero, este tiempo fue aprovechado por el monje para ejercer otra acción revolucionaria, esta vez desde un escritorio, donde tradujo el Nuevo Testamento al alemán, que se publicó en Wittemberg en 1534. Con esto despreció otra disposición papal, que otorgaba validez única a la Biblia Vulgata de San Jerónimo, redactada en el siglo V y escrita en el latín corriente, en contraposición del elegante idioma de Cicerón, para que el hombre común tuviera un facilitado acceso a contenidos doctrinarios que de otro modo no podía entender. La traducción de Lutero respondía más al sentido que a la letra (a la manera de los buenos traductores actuales) y es el punto donde comienza a fijarse la lengua alemana literaria, la *hoch deutsch*. En esta Biblia, primer libro de lectura masiva que tuvieron los germanos, Lutero mezcló los varios dialectos que se hablaban en su patria con palabras en latín, creando un lenguaje artificial que sin embargo se constituyó en el germen de la lengua literaria de su nación y el principio de su unidad lingüística (este primer ejemplar de la Biblia en alemán se encuentra expuesto, hoy, en la Bible Society de Londres).

El apoyo de la letra impresa fue fundamental para Lutero, los historiadores admiten que sus ideas no habrían prosperado, al menos con la velocidad en que lo

hicieron, si antes de su insubordinación no se hubiera inventado la imprenta. Lutero mismo lo afirmó; “yo no he hecho nada: la Palabra lo hizo todo”. Y la “palabra” circuló libre y rápidamente montada sobre los textos impresos. Se calcula que su traducción de la Biblia, de 1534, ya había vendido, en 1575, unos cien mil ejemplares. Para quienes no podían leer las obras de Lutero, algunos artistas adeptos a su causa, como Lucas Cranach (1472-1553), produjeron grabados sencillos y económicos que transmitían visualmente sus ideas.

Lutero no dejó margen alguno de reconciliación cuando en 1525 se casó con la monja Catarina de Bora, fundando un matrimonio, sacrílego para el catolicismo pero que sus biógrafos consideran muy feliz.

A esta descripción de un hombre de una entereza excepcional en el aspecto religioso, habría que agregar que era conservador y autoritario en lo político. Por siempre aliado de los príncipes (se anotó que uno de ellos lo salvó de la hoguera), Lutero empleó su prestigio para condenar, con las mismas fuerzas con que combatió al Vaticano, la rebelión del campesinado de Baden, Alemania, ocurrida en 1524 y que paradójicamente se había alzado al abrigo de sus ideas reformistas.

Las consecuencias de lo que ya podríamos llamar una nueva religión –luterana o protestante–, fueron inmensas. El luteranismo se convirtió en funcional a los intereses de muchos príncipes que lo adoptaron enseguida, porque la desaparición del peso de la tiara papal reforzaba su poder señorial. Algunos cronistas anotan que lo que empujó con más entusiasmo a los príncipes, sobre todo los alemanes, a abrazar el luteranismo, fue, antes que un asunto de fe, la perspectiva del excelente negocio que hacían expropiando los bienes de la Iglesia, porque la altísima productividad de las ideas de Lutero fueron elementos de riesgo no solo para los intereses doctrinarios de la Iglesia romana, sino también para los económicos.

Europa fue dividiéndose lentamente en dos partes, el norte protestante y el sur católico. Alemania padeció un quiebre aun más brutal, ya que convivían en franca desarmonía tres zonas: la luterana, también en el norte, la calvinista en el oeste, y la católica en el sur.

El luteranismo afectó con eficacia la vida religiosa de Inglaterra, donde se introdujo como nuevo dogma, facilitado su acceso por la situación generada por Enrique VIII –el famoso rey de las seis esposas–, que ya había roto con el papado y creado la Iglesia Anglicana (este tema será desarrollado con más extensión y detalle en el capítulo correspondiente al teatro inglés del Barroco).

“Lo mismo que para la Iglesia [católica], tampoco hay, sobre todo en nuestra época, un pensamiento protestante único”⁴⁷, ya que el luteranismo fue (y es) muy proclive a la creación de sectas a partir del tronco común, tal como el calvinismo ginebrino (al cual nos referiremos enseguida). Mediante una enumeración muy

parcial mencionamos a los ciento dos Padres Peregrinos o Puritanos, que a bordo del navío *Mayflower* (Flor de mayo), abandonaron las islas británicas para recalar en Massachusetts, América del norte, donde fundaron Plymouth, la primera ciudad de lo que después fueron los Estados Unidos; a los alemanes Anabaptistas, que curiosamente conocieron la oposición del mismo Lutero, que consideraba inaceptable que “un agua de vida preciosísima” sea recibida recién en la adultez, mediante un bautismo consciente, ya que por decisión doctrinaria los anabaptistas no aplicaban este sacramento a los niños; a los Adventistas del Séptimo Día, una congregación norteamericana de fundación casi reciente (siglo XIX), que adoptó el descanso sabático en vez del dominical porque ese día quedaba reservado para el recibimiento de la segunda llegada de Cristo; a la Iglesia Bautista norteamericana, que congrega a gran cantidad de negros porque fue la primera en prometerles el Paraíso a los miembros de esa raza; a los Presbiterianos, hoy religión oficial de Escocia, muy inspirada por el calvinismo, donde los laicos alcanzan un nivel de decisión doctrinal más alto que el de los pastores; a los Evangélicos, pendientes de la restitución de un cristianismo primitivo; a los Testigos de Jehová, desprendimiento adventista que cree que en el 2014 se producirá la resurrección de los elegidos; y a varias congregaciones más –Anglicanos ingleses, Cuáqueros (que en los EE. UU., en 1680, fundaron el estado de Pennsylvania), Episcopalianos, Hugonotes (exterminados durante las Guerras de Religión francesa), Mennonitas, Metodistas, Pentecostales, Presbiterianos–; todas de origen luterano y consecuencia de las divisiones que se fueron produciendo por las circunstancias históricas de cada lugar, especialmente en los países sajones. Hoy alcanzan a sumar un número importante de devotos, muy cercano (¿acaso mayor?) al que puede mostrar el mundo católico.

Los habitantes de Ginebra (ciudad de la actual Suiza) también estaban enfrentados con el poder religioso católico, representado por los sacerdotes franceses, y con el poder secular del Duque de Saboya, a quienes acusaban de corruptos e ineficaces, situación que obstaculizaba el comercio de la ciudad, floreciente y pujante. Con la fuerza de los pobladores burgueses se consiguió desalojar al obispo y al duque, y adoptar para Ginebra los dictados de la reforma luterana en su forma calvinista, transformando de tal modo a la ciudad, en los usos y costumbres cotidianos, que alguno la llamó con justicia la Roma protestante.

Juan Calvino (1509-1564) pasó de oscuro monje de Loyon, muy dedicado a la literatura religiosa (en el 1536 publicó en latín *La institución cristiana* (en 1540 comenzó a circular una traducción al francés), y se conjetura que a lo largo de su vida escribió una obra estimada en cuarenta mil páginas), a líder de esta reforma ginebrina dentro de la otra reforma protagonizada por Lutero, creando una teología que agregaba, a la tesis luterana, la creencia en la predestinación (el destino en realidad), de manera que el Creador ya había señalado quién se salvaría y quién

terminaría su vida bajo condena eterna. Esta premisa, que a primera vista podría desalentar a los fieles por su carácter inapelable, convenció a los ginebrinos, quienes a través de una cotidianeidad piadosa y de rígida moral aspiraban a descubrir si ellos formaban parte de los predestinados.

La actuación de Calvino tuvo, como es natural, sus detractores: el partido libertino de Ginebra. La contrapropaganda calvinista, intransigente y fundamentalista, logró, entre otros triunfos, que a partir de ese conflicto la palabra libertino haya tomado el significado de vicioso y licencioso que se le reconoce en la actualidad.

Calvino terminó por concretar un estado teocrático, aunque a diferencia de Lutero, estableció un régimen de gobierno de tolerancia con la oposición moderada y de enfrentamiento contra el poder señorial. Esta forma se convirtió en modelo de todas las comunidades puritanas, incluso de aquellas que muchos años después se iban a instalar en los Estados Unidos. La influencia del modelo en otras partes de Europa trajo con frecuencia consecuencias complicadas, tal como ocurrió en Francia, donde la influencia del calvinismo incentivó aun más las Guerras de Religión.

La pureza evangélica iba de par en Ginebra con la prudencia y la templanza burguesas: los bailarines que brincaban como paganos detrás de las puertas cerradas, los glotones arrapiezos⁴⁸ que chupaban impudentemente azúcar y golosinas durante la predicación eran azotados hasta hacerlos sangrar; los disidentes, expulsados; los jugadores y los libertinos, castigados con la muerte; los ateos, destinados a la hoguera⁴⁹.

En este marco teológico el derecho y la ley estaban escritos en la Biblia, la asistencia al servicio era obligatoria y la virtud una condición indispensable para ser admitido como ciudadano de Ginebra. El placer, o según se mire, el vicio, quedó prohibido. No hubo lugar para las canciones vulgares, suplantadas por los himnos religiosos, se prohibió el baile, el juego de azar, el consumo de alcohol, los excesos gastronómicos, el excesivo cuidado en el vestido y en el maquillaje, y la actividad teatral, que quedó totalmente suprimida.

No obstante estos aspectos hoy aberrantes, la sujeción a tan estrictas normas de vida tuvo sus beneficios para los ciudadanos de Ginebra, que se transformó en una ciudad cordial y habitable, donde no ocurrían robos ni asesinatos, donde la nula actividad política evitaba enfrentamientos de bandos, además de carecer de la prostitución habitual en los ámbitos urbanos. La calidad de vida en esta suerte de país de la Utopía fue testimoniada por muchos de los viajeros que frecuentaron Ginebra en calidad de hombres de negocios, ya que el comercio había alcanzado alturas considerables, sin que la corrupción se hiciera presente en alguna transacción económica.

Durante cuarenta años del siglo XVI, Francia fue terreno de las Guerras de Religión entre católicos y protestantes (reconocidos en Francia como hugonotes, más influenciados por Calvino que por Lutero), que si bien no dieron lugar a grandes batallas, alentaron el pequeño combate, la refriega menor y el asesinato solapado como los mejores mecanismos para dirimir el conflicto. Estos hechos, y el acto más desgraciado y sobresaliente, la masacre de la noche de San Bartolomé (23 de agosto de 1572), serán expuestos con más detalles en el capítulo dedicado al teatro francés del Renacimiento.

El golpe asestado por Lutero fue asimilado por la jerarquía eclesial romana, que inició el proceso de defensa con importantes y enérgicos cambios en la organización interna de la institución. La así llamada Contrarreforma encontró su mayor eco en España, que, transformada en vigilante del conservadurismo religioso, resultó excluida –¿injustamente?– de la nómina de naciones progresistas de Europa. La península, por fin libre de siglos de ocupación musulmana, tomó para sí, casi de modo exclusivo, la lucha contra la herejía protestante e inició otras acciones beligerantes contra todos los infieles a la causa cristiana, entre ellos los judíos, con quienes por años los españoles habían convivido en armonía y que en 1492 fueron obligados a convertirse al catolicismo bajo pena de ser expulsados del país⁵⁰.

Para ese entonces el papado, que había perdido el norte de Alemania, Inglaterra, Escocia y Escandinavia, convocó al Concilio de Trento, extenso, se prolongó entre los años 1545 al 1563, entusiastamente impulsado por Carlos I de España (o Carlos V emperador del Sacro Imperio), que buscó poner orden en la doctrina. Durante las deliberaciones se estableció con más fuerza el dogma, asentado sobre dos principios indiscutibles: la absoluta obediencia al papa y la estricta aceptación de los principios emanados de esa autoridad. La institución en su conjunto reaccionó de ese modo contra la sencillez y la austeridad promulgada por el luteranismo y levantó el relieve de los aspectos más espectaculares del rito, aquellos que fueron punto de crítica de Lutero. Bajo este clima, Ignacio de Loyola fundó la Compañía de Jesús, que casi enseguida tendrá gran protagonismo en la evangelización de América. Los jesuitas, considerados el “cerebro de la Contrarreforma”, se pusieron al frente de la tarea de recuperación de poder y de fieles, recobrando para el catolicismo gran parte de Alemania y toda Polonia.

Pero la vigilancia más cruenta la ejerció el Tribunal del Santo Oficio, reconocido como el Consejo de la Suprema y General Inquisición, muy atento a los desvíos y rotundo en castigarlos. Una bula del papa Sixto IV (1414-1484) había autorizado a los Reyes Católicos, gestores de la iniciativa, la constitución de este organismo, con Fray Tomás de Torquemada (1420-1498) al frente. Los españoles usaron el organismo como un instrumento más en la lucha interna contra los

judíos y moros que, luego de la Reconquista, permanecían en España. Se hizo hincapié, sobre todo, en la persecución de los judíos falsamente convertidos, los llamados “marranos”. Es esta Inquisición la que elaboró en 1502 el *Index*, que contiene la nómina de libros que los católicos tienen prohibido leer, entre ellos, además de *El Príncipe* y *El Decamerón*, todo lo que habían escrito Lutero y Calvino. Esta medida de censura será extendida, poco después, a todo el mundo católico europeo por León X, papa entre 1513 y 1521.

Sin embargo esta acción represiva, administrativa y judicial según corresponda, no fue acompañada por las armas seculares del fervoroso católico que era Carlos V, quien no llevó a cabo ninguna acción bélica en defensa de la doctrina. La explicación más racional de esta conducta, con seguridad no la única, fue la reaparición de la amenaza turca; los otomanos que avanzaban por los Balcanes y que, aunque habían sido derrotados en España, de donde fueron expulsados, seguían siendo un peligro que incitaba a la prudencia y quitaba razones para sumarse con las armas a eventuales enfrentamientos religiosos.

El marco político

El marco socio-político dibuja ahora a una Europa que se va recomponiendo, mostrando, a diferencia del antiguo molde imperial romano, un mosaico de países soberanos que no incluye a Italia como una sola nación, aunque la península, por encima de particularismos regionales, se encontraba bien articulada como un todo, porque sus habitantes “siempre hablaron el mismo idioma, practicaron la misma fe, compartieron la misma cultura y originaron una civilización propia”⁵¹. Italia es, en estos momentos, una entidad geográfica de cultura afín, pero formada por la agrupación de varios estados independientes, las llamadas ciudades-estado. Las cinco principales eran Venecia, Florencia, Milán, Nápoles y la Santa Sede. Europa, sobre todo Francia y España, operaron militarmente sobre estas comarcas, generando campos de batalla donde se ventilaban disputas por cuestiones con frecuencia ajenas a los intereses de los mismos italianos.

Con el surgimiento y afianzamiento de estos estados soberanos se produjo el fin del viejo sueño de una Europa constituida como un calco del Imperio Romano, aunque quedó vinculada por una única religión, la cristiana en sus dos variantes, la católica y la luterana. Cada uno de estos estados, de acuerdo con su grado de fortaleza y organización, se puso al frente de sus proyectos particulares.

Los británicos, los germanos, los galos, los rusos, etc, dejan de participar de una institución universal y se van dando organizaciones particulares [...]

Entramos en un período fluido y plástico, donde hay una multiplicidad y feracidad muy rica⁵².

Podríamos caracterizar a estas nuevas estructuras políticas como tendientes a la implantación del “absolutismo monárquico”⁵³, aunque la definición todavía suena a exceso porque las coronas no habían alcanzado, siquiera tibiamente, tal categoría. Francia recién lo logró con Luis XIV, mientras que, en coincidencia, Inglaterra se aproximó sin llegar a afirmar el sistema. La gente del Renacimiento participaba con fascinación de las historias de los tiranos que buscaban el poder absoluto, y el teatro isabelino inglés se hizo eco adoptándolo como uno de sus temas favoritos. Adonde más lejos había llegado Europa es a afirmar cierto centralismo político, puesto que, a expensas de la nobleza feudal, todas las naciones iban adecuándose a la idea de un poder único, central, personalizado en la figura de un rey o una reina.

Al mismo tiempo Europa siguió padeciendo la amenaza de los otomanos, tenaces enemigos de occidente que en 1521 vuelven a encolumnarse para la guerra, esta vez bajo el mando de Solimán el Magnífico (1494-1566), quien hace revivir el añejo espíritu de conquista de los turcos. La caída de Bizancio en 1453, debe anotarse como una de las victorias más significativas de los otomanos, a la que le dan mayor realce con la transformación de la ciudad en la capital del imperio, desde entonces llamada Estambul (una expresión que puede traducirse como el lugar donde están los turcos).

Desde el punto de vista militar Solimán obtiene otros triunfos importantes –la ocupación de Belgrado, de la isla de Rodas en el Mar Egeo, de Buda en Hungría–, que sin embargo son empañados por el infructuoso acoso a la Viena de los Habsburgo, a la cual nunca pudieron vencer. Este acecho, de haber concluido en victoria, lo habría enfrentado a su mayor y gran enemigo en occidente, Carlos V (Francia quedaba excluida porque había pactado con el Gran Turco; toda Europa la acusó de “haberse puesto el turbante”). En caso de vencer a Carlos V, Solimán habría podido extender su imperio hasta límites monumentales.

Empecinado en conquistar Viena, Solimán murió en 1566 en Hungría, durante una campaña que tenía por fin acceder a la ansiada ciudad por otros caminos. De este modo terminó el segundo intento del mundo musulmán por conquistar occidente. El objetivo de los turcos perdió continuidad por la lucha de sucesión desatada luego de la muerte de Solimán, que fue cruenta pues su esposa sobreviviente, Roxelana, eliminaba candidatos para favorecer al único hijo que había concebido con el sultán. Esta sangrienta pelea interna frenó el ímpetu de los invasores y trajo tranquilidad a Europa.

Pero los turcos seguían dominando el Mediterráneo con su flota al mando del corsario berberisco Jaradín Barbarroja, calificado como turco aunque era hijo de un renegado y nieto de un cristiano. Esta situación resultaba intolerable para el comercio y la circulación entre Europa y Asia, pero las naciones cristianas no lograban llegar a un acuerdo para recuperar la navegabilidad de ese mar tan entrañable para occidente. Por fin se logró formar una endeble coalición, llamada Liga Santa, que tomó forma de fuerza armada naval (con Francia siempre remisa), con el aporte de navíos de España, de Venecia y de la Santa Sede.

El encuentro entre las flotas, que tuvo lugar en 1571 en el Golfo de Lepanto, situado en las cercanías de Grecia, entre el Peloponeso y Epiro, terminó con el triunfo de la Liga Santa (esta es la batalla donde Miguel de Cervantes, futuro autor del *Quijote*, recibió las heridas que le inmovilizaron de por vida su mano izquierda). En realidad los historiadores atribuyen el verdadero carácter de vencedores a los españoles que, al mando de uno de los cinco hijos naturales de Carlos V, Juan de Austria (1545-1578), cuando ya Felipe II era rey de España en reemplazo del enfermo Carlos V, utilizaron una bien dotada artillería contra unas naves turcas que respondían con flechas, inocuas ante el poder de fuego de los arcabuces. Luego de Lepanto, el Mediterráneo volvió a ser de los europeos.

El marco científico. Los inventos

Entre otros de los factores que alteraron el universo medieval, figura, sin duda, el avance notable de las ciencias en todos los terrenos. Mediante una nueva valoración del mundo físico, lo objetivo da un paso adelante respecto a lo subjetivo, donde las religiones encontraban las respuestas, y comienza a darse el desencuentro —áspero o atenuado según las circunstancias— entre ciencia y religión. Según la opinión del científico italiano contemporáneo, Piergiorgio Odifreddi, “siempre que haya religiones habrá guerras de religión, como siempre las ha habido y las hay. Mientras que, en cambio, no hay guerras de ciencia, ni las ha habido nunca, porque la ciencia es una sola: acaso no santa, pero ciertamente católica, en el sentido literal de ‘universal’”⁵⁴.

Es cierto que durante el Renacimiento muchas de las teorías, hipótesis y experimentos científicos se hicieron dentro de un marco cargado de ingenuidad y carencia de datos, tal como la transfusión de sangre, que fue exitosa en un primer intento y un fracaso en el segundo, por la razón, hoy obvia, de que en el segundo caso la sangre de transmisor y receptor eran incompatibles. Acaso, de todas las ciencias, la que mantiene el menor índice de caducidad es la matemática, que aún

se sustenta, al menos en su aplicación práctica y cotidiana, en las viejas pero casi invulnerables ideas de Pitágoras (582 a.C.-500 a.C.).

Por otra parte es injusto afirmar que los inventos fueron una exclusividad del Renacimiento. Ya en la Edad Media se habían obtenido adelantos en el diseño de los telares, se habían inventado los molinos de viento y de agua y se había conseguido un mayor rendimiento de los caballos de tiro gracias a la “collera”, collar de cuero o lona, relleno de paja, que se ponía en el cuello de los caballos o bueyes para evitarles el daño. Pero también es cierto que en el Renacimiento la ciencia y la técnica saltaron al primer plano con mucho mayor impulso. Es cuando se perfeccionó aún más la máquina, ese instrumento que por obra de algún mecanismo realiza tareas que el hombre no puede hacer, por lo menos en el mismo tiempo y, a veces, sin tanta eficacia.

La primera máquina inventada por el hombre renacentista fue el reloj, que trastocó el concepto que del tiempo y de la distancia se tenía en el medioevo.

El reloj, no la máquina de vapor, es la máquina-clave de la moderna edad industrial. En cada fase de su desarrollo el reloj es a la vez el hecho sobresaliente y el símbolo típico de la máquina; incluso hoy ninguna máquina es tan omnipresente⁵⁵.

El tiempo ya puede medirse a partir de una unidad exacta y objetiva, ya no es calculado por las fases de la luna, como en el universo arcaico, las estaciones del año o, como se descubrió en el caso de algunas civilizaciones prehistóricas, según las especies de plantas que florecían en determinada época. Tampoco es cualitativo, como en el mundo medieval, donde las horas se marcaban con el inexacto tañido de las campanas de la iglesia, sino es, a partir de este momento, un concepto convencional que se podía cuantificar, tal como la sociedad capitalista lo ha hecho desde entonces, hasta el punto de considerar que “el tiempo es oro”. Con el reloj el tiempo “puede dividirse, puede llenarse, puede incluso dilatarse mediante el invento de instrumentos que ahorran tiempo”⁵⁶.

Algo similar ocurrió con la noción de espacio, que también pasó de lo cualitativo a lo cuantitativo. El gran cambio lo provocó otro invento del Renacimiento: la perspectiva lineal o científica, también conocida con el mejor nombre de perspectiva cónica, que Leone Battista Alberti (1404-1472), influido por la obra de los innovadores florentinos (Giotto, Brunelleschi, Donatello y Masaccio), definió en 1436 en el breve ensayo *De Pictura*, que el propio Alberti tradujo al toscano con el título *Della pittura*, obra que dedicó a Brunelleschi. Como se ha dicho, en la pintura medieval que sucedió al período clásico, desapareció el arte ilusionista, era la dimensión de la figura lo que caracterizaba al

personaje; se pintaba al Rey de gran tamaño y a los súbditos más pequeños, aunque estos estuvieran en el cuadro mucho más cerca del observador. En cambio la pintura renacentista, que acudió a la perspectiva cónica, tomó al observador como un punto de referencia, y el tamaño de las figuras respondía a la distancia en que se encuentren de este; más grandes los cercanos y más pequeños los lejanos. En uno de sus estudios, Leonardo llamó a la perspectiva, la “ciencia de la luz”, y dividió los efectos de la distancia de los objetos respecto al espectador en tres partes, que afectan primero al volumen, luego a la claridad del color y por último a la precisión del contorno. “El nuevo interés por la perspectiva lineal llevó profundidad al cuadro y distancia a la mente”⁵⁷.

Si bien la aplicación de este invento (despreciado por los pintores flamencos por tratarse de un truco pleno de artificialidad), fue de incumbencia exclusiva de la actividad artística, de la plástica más precisamente, instalamos el tema en este punto donde ofrecemos una mirada sobre el saber científico del período, autorizados por la condición que a estas cuestiones le daban los mismos renacentistas, que confundían los límites y determinadas operaciones quedaban situadas en una zona difusa, patrimonio del arte, de la ciencia o de ambas cosas a la vez.

Precedido por otros precursores, Cimabue (1240-1302) y Duccio di Buoninsegna (1255-1320), fue Giotto di Bondone (1265-1337), más conocido como Giotto, uno de los primeros pintores italianos que exploró de manera intuitiva las posibilidades de la tridimensionalidad, pero el método se concretó –mediante la práctica y la teoría– a partir de la famosa “tabla de demostración”, la *tavoletta*, que Filippo Brunelleschi (1377-1446) usó para la experiencia. Brunelleschi demostró que la representación en perspectiva podía engañar al ojo humano. En 1415 presentó, con detalles, el baptisterio de Florencia sobre un panel de madera: la *tavoletta*. Luego hizo que un observador mirara la madera a través de un orificio; “la ilusión fue absoluta, y el observador no podía ver ruptura entre la representación y la realidad”⁵⁸. Fue el primero que formuló las leyes de la perspectiva cónica, un sistema de representación gráfico basado en la proyección de un volumen sobre un plano auxiliándose con rectas proyectantes.

La basílica de Asís, ubicada en la Umbría italiana y donde yacen los restos de San Francisco, es considerada con toda justicia el santuario de la pintura italiana renacentista apoyada en la perspectiva. En ella Cimabue pintó a los cuatro evangelistas y una Virgen sentada entre los ángeles (frescos muy dañados por un terremoto ocurrido en 1997), y su brillante alumno, Giotto, ilustró en veintiocho cuadros la vida del santo. Pero es en el pequeño oratorio construido en 1303 por el noble paduano Enrico Scrovegni (se dice para expiar los pecados de su padre, un insaciable usurero), donde Giotto depositó los mayores logros de su inspiración. Allí pintó treinta y cuatro escenas de la vida evangélica, la matanza de los inocentes,

el beso de Judas, la huida a Egipto, la detención de Cristo en el huerto de los Olivos, destacándose dentro de este magnífico muestrario del genio su obra maestra: *El llanto por Cristo muerto*.

Existe opinión de que la perspectiva cónica no fue una absoluta novedad del Renacimiento, que “es posible que los artistas clásicos hubiesen conocido estas leyes, pero en todo caso se habían perdido hasta que Brunelleschi y sus amigos las redescubrieron en el siglo XV”⁵⁹.

No solo posible, como supone Burke, sino que parece cierto que, al menos los griegos, ya conocían y desarrollaron técnicas tales como el escorzo de la figura humana y la perspectiva lineal para crear la ilusión de tridimensionalidad. No es fácil sostener esta afirmación y todo queda en presunción debido a que no se ha conservado ninguna pintura griega plana, lo que se conoce ha sido realizado sobre las superficies curvas de los vasos de cerámica o de los utensilios domésticos del mismo material. Pero la conjetura adquiere mayor certeza ante el descubrimiento, a mediados del siglo XVIII, de las pinturas romanas, herederas de los griegos, que decoraban los muros de la derruida ciudad de Pompeya, donde se puede advertir el uso de la perspectiva lineal y, también, del escorzo. Si se aplican las leyes de la perspectiva cónica, el mencionado efecto de escorzo reduce la longitud de los objetos con volumen situados en posición oblicua o perpendicular a nuestro nivel visual.

Las excavaciones arqueológicas efectuadas con regularidad científica sobre las ruinas de Pompeya, que por fortuna hicieron cesar el pernicioso e incesante latrocinio de los saqueadores, comenzaron recién en 1748, por orden del entonces rey de Nápoles, Carlos III de Borbón. En la época napoleónica los trabajos se encararon con mayor seriedad e idoneidad técnica, pero el rescate con los mayores cuidados tuvo lugar a partir de la proclamación del reino de Italia, en 1861, cuando el estado tomó a su cargo la tarea, que encomendó, en 1865, a Giuseppe Fiorelli (1823-1896), eminente arqueólogo quien escribió varios libros sobre sus descubrimientos.

La invención de la imprenta, seguida de su rápida expansión, fue según Paul Johnson “el hecho más significativo de toda la época”⁶⁰, y como tal fue saludado por el citado humanista Leone Battista Alberti, quien “aplaudía calurosamente al inventor alemán que recientemente ha hecho posible, creando ciertos tipos de letras, que tres hombres hicieran más de doscientas copias de un determinado texto original en cien días”⁶¹.

Como se puede ver, la apreciación del valor de los inventos, y su incidencia en la vida cotidiana de occidente, es distinta según el observador de los acontecimientos; para Lewis Mumford fue el reloj, mientras que para Johnson y Alberti fue la imprenta.

La impresión seriada de libros había sido una inquietud de romanos y cristianos, quienes ya conocían el códice —una serie de hojas dobladas o cortadas, cosidas entre sí y encuadernadas—, aunque solían usar con más frecuencia el antiguo rollo como modelo habitual de libro. El material sobre el que imprimían los romanos era el papiro —obtenido de una planta que crece a orillas del Nilo—, reemplazado luego por la vitela, una piel de vaca curtida con cal, o el pergamino, hecho con los desperdicios de la piel de oveja o de cabra. La vitela era un material noble, de lujo y de alta resistencia, y su uso, iniciado en la Edad Media, se extendió hasta el Renacimiento. El pergamino era más barato, tan duradero y confiable que sirvió de base de importantes documentos hasta en el mismo siglo XX. Sin embargo ambos soportes fueron reemplazados, al menos para el consumo más común, por el papel (o pergamino de tela, como se lo llamó originariamente). El papel fue introducido en Europa por los árabes que lo habían descubierto en China y era un producto que requería de un proceso de fabricación de bastante complejidad, aunque de tecnología intermedia, en el que intervenían los molinos movidos por energía hidráulica. El primer molino para estos fines se instaló en Fabiano, región de Italia, en el año 1268.

El papel, fabricado con eficacia, resultaba más barato que cualquier otro material utilizado hasta entonces para escribir. Incluso en Inglaterra, que estaba muy atrasada comercialmente, en el siglo XV una hoja de papel (ocho octavos de página) costaba solo un penique⁶².

La existencia de papel barato en grandes cantidades fue el factor determinante para que la imprenta de tipos móviles se convirtiera en uno de los acontecimientos tecnológicos más importantes del Renacimiento. De otra manera, afirma Paoli, la “invención hubiera quedado estéril”⁶³. Se le atribuye la invención a Johannes Gutenberg (1397-1468) —en realidad Gutenberg era su apodo, su verdadero nombre era Johannes Gensfleisch—, quien nació en Maguncia y era hijo de un importante orfebre de quien aprendió el manejo de los metales. Un conflicto entre los gremios y el señorío lo obligó a emigrar a Strasburgo, todavía ciudad del Sacro Imperio, en el año 1348. Allí, con la ayuda económica de fuertes financistas, se dedicó a construir lo que en definitiva fue el instrumento que lo instaló en la historia, la imprenta de tipos móviles.

Sin duda que había antecedentes que anunciaban la inminencia de la invención, mucho más cercanos que los mencionados precedentes romanos y cristianos. Incluso se habla de otros artesanos que se adelantaron a Gutenberg y le disputaron en el terreno legal el honor de ser el creador absoluto de la imprenta. Johnson agrega el nombre de Johannes Fust, que no sabemos si fue socio o competidor de Gutenberg, y Brotton añade, además de Fust, a Peter Schoffer, del

cual tampoco conocemos las relaciones laborales que mantenía con el inventor, aunque hay testimonios de que el primero de los nombrados, Fust, pudo haber sido el financista de la empresa, y Schoffer pudo haber aportado su pericia como calígrafo y copista.

Se supone que cuando Gutenberg puede volver a Maguncia en el año 1448, regresó con el invento sino perfeccionado ya bastante avanzado, que de manera muy sintética puede explicarse como el fundido de caracteres caligráficos en metal, móviles, por lo tanto utilizables a voluntad del impresor, que con ellos construye palabras, que, con el auxilio de una prensa de tornillo, imprime sobre papel.

Los primeros textos comenzaron a aparecer en el 1450, fecha en que Gutenberg hizo entrega de su obra maestra, el incunable máspreciado, la Biblia latina de cuarenta y dos líneas por columna y tres millones trescientos cincuenta caracteres, más reconocida como la “Biblia de Gutenberg”. Si bien la palabra incunable se ha extendido a otros significados, nombrando aquellos libros agotados y de difícil acceso, publicados en cualquier época, en rigor de verdad es un calificativo que solo le corresponde a aquellos libros editados antes de 1501.

Del mismo modo que la introducción de la escritura dio inicio a la Galaxia Cadmo (ver capítulo I), el invento de la imprenta marcó el comienzo de la Galaxia Gutenberg, cuya vigencia hoy se halla en el centro de un debate entre quienes confían en la prolongación de la misma y los que aseguran que la forma tipográfica será reemplazada por el universo informático que transita por las pantallas de las computadoras. En un texto ya célebre, *La guerra y la paz en la aldea global* (hay ediciones en castellano) el canadiense Herbert Marshall McLuhan (1911-1980) pronosticó en 1968 la muerte del libro y, con eso, el fin de la modernidad y el inicio de una nueva galaxia donde la comunicación humana se apoyará en los medios cibernéticos.

En el Renacimiento el libro aún no guardaba la forma actual, ya que el arte tipográfico mantenía las características primitivas, circulaba sin tapas y era compaginado de acuerdo con las formas medievales. La característica que le es reconocida hoy la adquiere recién en 1530, momento en que se inició la producción masiva a través de imprentas como la célebre Aldine de Aldo Manuzio en Venecia. Venecia no solo dio comienzo a la industria editorial, sino que mantuvo la supremacía sobre el resto de las poblaciones de Europa. Se calcula que en el siglo XVI, contaba con ciento trece imprentas en actividad. Sin embargo la industria editorial veneciana se valía de antecedentes, tal como la rudimentaria que había instalado el alemán Johannes Speyer en 1470, la de los Ettiene en París (que editaron el primer diccionario de griego clásico), la de los Plantin en Amberes y la de los Amerbach en Basilea. En estos emprendimientos comenzó a usarse la nueva grafía humanista, que sustituyó a la escritura medieval gótica, rechazándose las

abreviaciones y fusiones de letras propias de esta forma, haciendo que la lectura de los textos sea más accesible. Por supuesto que el gran salto se dio cuando la imprenta se dedicó a imprimir textos en las lenguas vulgares.

La influencia de la imprenta desencadenó una revolución en las comunicaciones cuya influencia se dejaría sentir durante siglos, y que solo sería equiparada por el desarrollo de Internet y la revolución de las tecnologías de la información que tuvo lugar a finales del siglo XX⁶⁴.

Gutenberg murió en 1468, ennoblecido por el arzobispo de Maguncia, acaso ni enterado este sacerdote de que el artesano, dejando detrás la laboriosa dedicación de los copistas de la Edad Media, había revolucionado los dominios de la comunicación brindando al mundo uno de los mecanismos más eficaces para entrar en la modernidad.

El temido conflicto con los *scriptoria*, aquellos clérigos que encerrados en los monasterios copiaban pacientemente con pluma de ganso los textos allí depositados, y que con el desarrollo de la imprenta perdían la exclusividad de la impresión de libros, tuvo un carácter trivial, pues el trabajo de estos artífices se concentró en los libros de lujo, a veces ilustrados por artistas de renombre, mientras que los imprenteros asentaron su prosperidad y desarrollo en la gran cantidad que podían producir en muy corto tiempo y, por lo tanto, en el precio reducido con que los podían vender.

El comercio editorial, “la primera industria paneuropea verdaderamente eficaz e innovadora”⁶⁵, creció de modo fabuloso. Alemania mantenía una gran producción e Italia la igualaba en empuje, sobre todo la zona de Venecia por donde ingresaron los eruditos bizantinos, grandes demandantes de libros, que, aún antes de la ocupación otomana, asustados por la amenaza que al fin se concretó en 1453, escapaban de Bizancio. Estos bizantinos trajeron consigo su capital simbólico y su idioma, el griego, que enseñaron en occidente. La nueva lengua supo atraer a los estudiantes y eruditos que de ese modo accedieron a los originales griegos, algunos diálogos de Platón, el Nuevo Testamento y las obras de Aristóteles, hasta entonces conocidas solo en latín. Esta mirada sobre los originales deparó no pocas sorpresas, pues cayeron por inadecuadas algunas interpretaciones que se habían hecho acerca del contenido de las obras que ahora podían ser leídas en su lengua original.

Como dato comparativo podemos anotar que antes de la aparición de la imprenta las bibliotecas más nutridas de Europa llegaban a la cifra de seiscientos volúmenes, y el total de libros en todo el continente estaba calculado en la cantidad de cien mil. En 1500, cincuenta años después del primer libro impreso, la cifra total de textos en circulación rondaba los nueve millones de ejemplares.

La divulgación del pensamiento a través de la letra impresa inquietó a los poderes, impedidos de este modo de efectuar la vigilancia sobre la circulación de las ideas. Casi dos siglos después de que Gutenberg inventara la imprenta de tipos móviles, en 1656, comenzó a editarse en Holanda el primer periódico, llamado *Haarlems Dagblad*, que en sus inicios se llamó *Weeckelycke Courante van Europa*, la publicación, aún vigente, más antigua que se conoce. En 1664 volvió a cambiar de nombre, *De Oprechte Haerlemfse Courant*, es decir, El Periódico Sincero de Haarlem, aunque en este caso sincero debe entenderse como genuino, ya que era el único impreso autorizado en la ciudad. Una década después de su primera aparición, el periódico, que solo salía los sábados, pasó a publicarse también los martes y jueves, siempre de una sola hoja, impresa de ambos lados.

Ante la nueva situación, la censura fue la reacción más inmediata, iniciada por España en 1502 y continuada por el papa León X, medida que solía ser burlada por los editores, debido lo cual la Iglesia dobló la apuesta y estableció el *Index*, mencionado más arriba, vale decir la lista de títulos que los cristianos en plan de obediencia doctrinal jamás debían leer.

No encontramos ningún documento que indique que se haya actuado de la misma forma en el mundo protestante, aunque es posible imaginarse que aunque no estuvieran cargados en un *index*, algunos títulos o autores les habían sido prohibidos a los feligreses. Un dato significativo sobre el asunto, aunque nos remite a fines del siglo XIX, se advierte en *Espectros*, la obra de Ibsen, donde un pastor regaña a una mujer por el tipo de libros que descubre está leyendo. “¿Lee usted obras de este género?”, pregunta con reproche el pastor Manders a la señora Alving. Ella afirma que sí, que en esos textos encuentra “una aclaración y una confirmación de muchas cosas que acostumbro a pensar y a rumiar a solas”⁶⁶.

El historiador Jacques Lafaye nos hace prestar atención a otro invento del Renacimiento: la artillería con pólvora, usada en las guerras civiles e internacionales que, a partir del siglo XV, se produjeron por doquier.

La artillería fue una innovación técnica, de efectos múltiples y sucesivas etapas, que llegó a afectar la economía, la estructura del Estado y la sociedad, la monarquía en su relación con la nobleza y el “brazo popular” (los plebeyos o los pecheros⁶⁷), la política internacional y al fin y al cabo la ética y la visión del hombre. La artillería (término genérico que abarcaba a las armas de fuego individuales y los cañones) ha significado una revolución en los medios de la guerra, mejor dicho ha cambiado la naturaleza misma de la guerra, dotándola de un carácter nuevo que seguiría vigente hasta mediados del siglo XX. Esto nadie lo niega, pero ninguno, que yo sepa, ha valorado este hecho como lo merece, porque los historiadores militares no ven más que los progresos del armamento y sus consecuencias en el campo táctico y

estratégico. Y los historiadores de la época conocida como “el Renacimiento” con mayúscula, están muy ocupados en contemplar las fiestas y las nuevas construcciones de geniales arquitectos, y poco atentos a las destrucciones causadas por la artillería, o sea el lado tenebroso de una época luminosa⁶⁸.

No se sabe con certidumbre el origen de la artillería, pero sí se conoce el nombre de quien se dedicó al estudio de sus efectos, de la balística propiamente dicha. Fue Niccoló Tartaglia (1500-1557), quien realizó investigaciones acerca del uso de la pólvora como propelente de balas y bombas. Se tiene la certeza de que la pólvora provino de la China, donde se usaba en los fuegos artificiales, y de que los árabes la introdujeron en Europa en el 1200 y la usaron parcialmente en España para defenderse de los españoles, que Marco Polo trajo muestras luego de sus viajes al Asia, pero que el perfeccionamiento y la elevación de su poder de destrucción, como sustancia disparadora de balas desde los cañones y arcabuces, se logró en Europa en el siglo XVI.

También los turcos, un poco más retrasados en su uso, utilizaron artillería, con cañones que despedían bolas de hierro de 500 kilos, durante el asedio que terminó con la toma de Constantinopla, en 1453.

En ese momento se había logrado que el alcance de los cañones de hierro llegara a más de un kilómetro, trecho que de ningún modo podían cubrir las flechas que con anterioridad se usaban como armas de ataque a distancia. Por esta causa la infantería, formada con una proporción importante por arcabuceros, se convirtió en el núcleo más eficaz de los ejércitos de la época, un hecho que menguaba el crédito de la caballería. Esta pérdida de prestigio de la caballería fue expresada con humor, no exento de nostalgia, por don Miguel de Cervantes, el manco de la batalla de Lepanto, “él mismo caballero anacrónico como su héroe”⁶⁹, don Quijote.

Similar, o tal vez mayor alteración se produjo en las fuerzas navales. El ataque mediante el espolón de la nave, dirigido para averiar el casco del navío contrario y mandarlo a pique, dejó de ser el recurso bélico como lo había sido desde la Salamina griega. Las flotas embarcaron cañones y los combates en el mar ya fueron otra cosa.

Con la incorporación de la artillería aumentaron los daños y los riesgos a que los hombres, jóvenes en casi su totalidad, se exponían durante las guerras. Para Lafaye estas guerras renacentistas tuvieron el mismo efecto mortífero que las pestes que Europa había sufrido hasta el siglo XIV.

Por fin, como noción abarcadora y definitiva, puede decirse que lo que cambió de un modo absoluto con el Renacimiento es la relación que el hombre mantenía con la naturaleza. Para el hombre medieval conocer la naturaleza era una manera de reconocer la obra del Creador. La ciencia, para él, era la teología. El hombre renacentista ve el mundo de otro modo.

Para el hombre moderno, la naturaleza es lo que está frente al hombre [...], lo que se opone, lo que debe ser dominado para que sirva a los fines del hombre. Conocimiento y dominio se entrelazan. “Saber es poder” –sostiene Bacon– y conocer es dominar⁷⁰.

La ciencia, que se reitera ya no es teología, es el instrumento para el dominio técnico de la naturaleza, a través del “método científico”. El método científico (del griego, *meta*, hacia, y *odos*, camino) permite, debido a su complejidad, diversas definiciones. Una de ellas dice que se trata de una pauta que permite a los investigadores ir desde el punto A hasta el punto Z con la confianza de obtener un conocimiento válido. Así el método contiene un conjunto de pasos que trata de protegernos de la subjetividad del conocimiento. La condición primera del método es la reproducibilidad, es decir, la capacidad de repetir un determinado experimento con los mismos resultados siempre que se mantengan las mismas condiciones (de temperatura, de gravedad, etc.) del experimento original.

El campo de la ciencia se revolucionó aun más cuando el hombre comenzó a preocuparse por su propio cuerpo. En 1543 Andrés Vesalio (1514-1564) publicó en Basilea *De humani corporis fabrica* (*Sobre la estructura del cuerpo humano*), texto que según Brotton significa “el inicio de la moderna ciencia observacional y de la anatomía”⁷¹.

Vesalio develó el misterio del interior del ser humano, describiéndolo como un complejo mapa de carne, sangre y huesos⁷², una fuente de estudio potencialmente infinita. Su exploración de los secretos de la anatomía abrió el camino a posteriores estudios, realizados a fines del siglo XVI, sobre el oído, los órganos reproductores femeninos (incluido el descubrimiento, entendido solo en parte, de las trompas de Falopio, en 1561), el sistema venoso y, en 1628, la teoría de la circulación de la sangre de William Harvey⁷³.

Compárese esta situación terapéutica con la que regía en el Medioevo (cuando aún no se tenía conciencia de la anatomía), basada en la teoría de los cuatro humores ya citada en un capítulo anterior, y se advertirá que las prácticas curativas dieron en el Renacimiento un salto verdaderamente gigantesco. En algunos casos los avances fueron engañosos, ya que la práctica de la sangría, ahora en desuso, era muy común en la medicina de hasta hace doscientos años. Se apoyaba en que algún malestar, provocado por una fantástica comilona, por ejemplo, producía a su vez un aumento del caudal de la sangre, que había que contrarrestar. La eliminación de lo sobrante se hacía mediante una lanceta, usada por médicos y también por los barberos, que obtuvieron licencia para hacerse cargo

de este tratamiento (del mismo modo que de la extracción de las muelas y dientes careados). La confianza en la sangría era tal que uno de los primeros libros que imprimió Gutenberg fue, precisamente, el *Calendario de sangrías*.

La natural curiosidad renacentista dio también cauce a la investigación en zonas de otras ciencias emergentes, tal como la matemática –Jerónimo Cardano (1501-1576) publicó en 1545 el primer libro de álgebra de la Europa contemporánea–, la física, la biología, las ciencias naturales y, desde luego, la geografía y la astronomía.

Antiguamente la astrología y la astronomía no estaban separadas por las diferencias que hoy fácilmente advertimos, y que nos permiten definir a la astrología como la ¿ciencia? que interpreta (la interpretación es su condición central) la influencia que los fenómenos celestes tienen sobre los terrestres. En cambio la astronomía científica se remite al estudio del cosmos vinculándolo con ciertos movimientos de la naturaleza (el régimen de mareas, por ejemplo), pero descartando que las modificaciones de la esfera celeste incidan sobre el destino de los humanos.

Es difícil establecer qué fue primero. La antigüedad aporta muy pocos datos acerca de esta cuestión y la confusión entre astrólogo y astrónomo se mantuvo hasta el siglo XVI, en que se consolidó la separación entre ambas disciplinas. Es sabido que el astrónomo Johannes Kepler, quien vivió en ese siglo y fue el primero que comenzó a establecer las diferencias, practicaba la astrología con afán de sustento y, con frecuencia, por pedido del príncipe mecenas, al cual no podía negar sus servicios en la materia. Pero, como lo admiten sus biógrafos, Kepler estaba convencido que la astrología era un fraude. Esta mirada escéptica de Kepler se contrapone a una tradición, mucho más antigua, de pronósticos sobre la vida humana basados en los movimientos de los cuerpos celestes, observados en la antigua China, en Egipto y en nuestra América. Es muy fácil deducir que la construcción de las pirámides mayas y aztecas, aún en pie en territorio mexicano y guatemalteco, dedicadas al sol y a la luna, está relacionada con la creencia de los efectos que ambos astros tenían sobre las cosas de la tierra.

El teatro barroco reflejó esta situación, oscilante entre la creencia total en la astrología y la duda de su validez. El rey Basilio de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, en su condición de astrólogo, se sujetó al vaticinio inquietante que obtuvo de la lectura de los astros en momentos de nacer su hijo Segismundo, para encerrarlo de por vida. Así lo confiesa, en la escena sexta del primer acto.

Yo, acudiendo a mis estudios,
en ellos y en todo miro
que Segismundo sería
el hombre más atrevido,
el príncipe más cruel

y el monarca más impío
por quien su reino vendría
a ser parcial y diviso,
escuela de las traiciones
y academia de los vicios
pues dando crédito yo
a los hados, que, divinos,
me pronosticaban daños
en fatales vaticinios,
determiné de encerrar
la fiera que había nacido,
por ver si el sabio tenía
en las estrellas dominio⁷⁴.

Una mirada burlona, sacrílega respecto a la astrología, encontramos en el personaje de Edmundo, en el *Rey Lear* de Shakespeare. En su carácter de hijo bastardo y de protagonista de la segunda acción de la pieza, Edmundo trama un siniestro complot contra su hermano Edgardo (de cuna legítima) que complica, luego, a su mismo padre, el Conde Gloucester. En la segunda escena del primer acto, Edmundo expresa su sardónica opinión sobre la acción de las esferas celestes.

¡He aquí la excelente estupidez del mundo; que, cuando nos hallamos a mal con la Fortuna, lo cual acontece con frecuencia por nuestra propia falta, hacemos culpables de nuestras desgracias al sol, a la luna, y a las estrellas; como si fuéramos villanos por necesidad, locos por compulsión celeste; pícaros, ladrones y traidores por el predominio de las esferas; beodos, embusteros y adúlteros por la obediencia forzada al influjo planetario, y como si siempre que somos malvados fuese por empeño de la voluntad divina! ¡Admirable subterfugio del hombre putaño, cargar a cuenta de un astro su caprina condición! Mi padre se unió con mi madre bajo la cola del Dragón y la Osa Mayor presidió mi nacimiento; de lo que se sigue que yo sea taimado y lujurioso. ¡Bah! Hubiera sido lo que soy, aunque la estrella más virginal hubiese parpadeado en el firmamento cuando me bastardearon⁷⁵.

Galileo Galilei (1564-1642) era natural de Pisa pero realizó la mayor parte de su obra científica experimental en Florencia y Padua, ciudades regidas por importantes mecenas. Con sus investigaciones, Galileo operó en contra de la asentada teoría geocéntrica de Aristóteles y Ptolomeo (la Tierra como centro del

universo) y adhirió a la teoría heliocéntrica ya establecida por el polaco Nicolás Copérnico (1473-1543) y formulada varios siglos antes por sabios griegos, hindúes y musulmanes, entre ellos Aristarco de Samos (310-230 a.C.). Para Goethe (1749-1832), la afirmación de Copérnico de que la Tierra es apenas un trozo del sistema planetario, es la aseveración que tuvo mayor influencia en la mente humana. Ciertamente; apenas se descubrió que la tierra era redonda y que formaba parte de un todo, se tuvo que renunciar al privilegio exorbitante y soberbio del hombre como centro del universo.

Claudio Ptolomeo, un sabio egipcio que nació aproximadamente en el año 85 d.C., y murió en Alejandría en el año 165 d.C., indicaba que el universo estaba compuesto de ocho esferas, dispuestas a la manera de las *mamiuscas* rusas, siendo la Tierra la última muñeca, la del centro, la más pequeñita. Este modelo convivía con otros, muy diferentes y, a la vista de hoy, más increíbles que el aportado por el sabio egipcio. Algunas teorías aceptaban la existencia de dos hemisferios —el del agua y el de la tierra—, mientras otras describían al planeta como un plano oblongo de cuatrocientas jornadas de largo y doscientas de ancho. Pero el colmo del disculpable desconocimiento lo aportó un geógrafo también egipcio del siglo vi, llamado Cosmas, quien hacia el año 548 escribió *Topografía Cristiana*, donde, basándose en la interpretación de las Sagradas Escrituras, dedujo que el mundo no era esférico, sino plano y con la forma del Arca de la Alianza. También dejó escrito que el mundo estaba formado por dos grandes masas continentales separadas y rodeadas por el océano; una de ellas que correspondía al “ecúmeno”, la tierra habitada y conocida (Asia, África y Europa), y la otra, al continente donde estuvo el Paraíso Terrenal, situada al oriente y del cual salían cuatro ríos, el Eufrates, el Tigris y otros que corrían hacia el sur y que luego volvían a aparecer en el ecúmeno. La circulación de esta fantástica idea no fue para nada inocua, dio lugar, cuando se descubrió América, al convencimiento de algunos de que se había encontrado ese Paraíso imaginado por Cosmas.

Otras teorías acerca de la conformación de la Tierra, aún sin la inclusión de América, que circularon durante el medioevo, coincidían en la aceptación de la existencia de dos mundos: el “mundo sublunar”, vale decir, la Tierra, regida por las leyes físicas, y el “mundo celeste”, situado fuera de la última de las siete esferas, un abismo insondable, dominio de Dios, donde rigen leyes diferentes porque ahí impera la Eternidad. La hipótesis afirmaba que en el mundo sublunar cada cosa estaba en su lugar, ningún hombre, ningún objeto, escapaba a la función que un ser superior le ha destinado. Esta certeza dejaba a todos a salvo de la novedad, de lo imprevisto, pero también de la angustia. “El hombre [medieval] está situado, seguro, sabe dónde está, su morada lo acompaña desde el nacimiento hasta la muerte”⁷⁶.

El Renacimiento científico sacudió este statu quo tranquilizante y benevolente. La confortabilidad de un pensamiento único e inalterable estalló, reiteramos, cuando Copérnico anunció que la Tierra no era el centro del mundo, que este lugar está ocupado por una masa incandescente e inaccesible llamada Sol. El hombre, afirma Copérnico, navega en una pequeña partícula, en un cosmos poblado de planetas similares donde, ¿por qué no?, también podría haber vida, igual, distinta o mejor a la nuestra.

Nicolás Copérnico, un humanista de un saber enciclopédico, sostuvo en su obra *De revolutionibus orbium caelestium* publicada poco antes de su muerte, en 1543, que el Sol se encontraba en el centro del universo y la Tierra, que giraba una vez al día sobre su eje, completaba cada año una vuelta alrededor de él. Para llegar a estas conclusiones aprovechó las amables condiciones de trabajo que le había concedido la Iglesia, que lo contrató para reformar el calendario juliano, vigente desde los inicios del Imperio Romano, en el 45 a.C. Su teoría fue recibida con frialdad por la Santa Sede. El carácter revolucionario y el vigor contradictorio del dogma que contenía, fue muy poco cuestionado por los prelados, que difundían la teoría en forma manuscrita y solo en ámbitos de cultura avanzada, donde podía ser tomada como una tímida hipótesis. Recién en 1616, a setenta y tres años de la muerte de Copérnico, se consideró que la teoría heliocéntrica era un modelo herético.

La mayor repulsa hacia la nueva noción de universo provino del campo de los luteranos, aunque al principio tampoco pusieron mucho énfasis o encarnizamiento. El mismo Lutero quitó seriedad a la cuestión cuando, en tono de broma, llamó a Copérnico “astrónomo advenedizo”.

Fue un discípulo de Copérnico, el alemán Johannes Kepler (1571-1630), quien demostró incuestionablemente la verosimilitud del sistema copernicano. En realidad está demostrado que Kepler abogaba por la adopción del modelo aun antes que Galileo. Se le debe, además de esta convicción, un escalón de superación a las teorías copernicanas; fue Kepler quien demostró que las órbitas planetarias no son circulares, como creía Copérnico, sino elípticas.

Formado en el luteranismo de la Universidad de Tübingen, al servicio de emperadores y estadistas protestantes, Kepler gozó de una libertad especulativa mayor que Copérnico y Galileo, y forjó una vasta obra escrita [doce mil folios en latín y alemán antiguo]. No solo los textos célebres que publicó en vida, como la *Astronomía Nova*, donde expone su hipótesis del movimiento planetario, o como sus obras astronómicas y filosóficas, el *Mysterium Cosmographicum* y la *Harmonice Mundi*, teñidas de ferviente convicción en la armonía matemática del cosmos. También dejó muchos escritos técnicos, un vasto epistolario y obras “menores” que hoy arrojan luz sobre uno de los períodos más fértiles de la historia del saber⁷⁷.

Kepler resultó un auxilio inapreciable para Galileo, quien a través de una intensa labor de práctica experimental (una rareza por esos tiempos, aunque ya se anunciaba una valorización del empirismo) en todos los campos de la física y de la mecánica, llegó a las mismas conclusiones. A Galileo se le atribuyen varias ideas que facilitaron su faena; entre ellos se destaca, sin lugar a dudas, el uso del telescopio, un aparato que él en realidad no inventó, sino perfeccionó, mecenas mediante (los Medici, entre ellos; no había otra manera de hacer ciencia si no era con patrocinio cortesano). A partir de referencias que le llegaron de un elemento similar que había fabricado en Holanda Jacobo Metzu (alias Metius), y que era usado con fines bélicos o como auxiliares de la navegación, Galileo fabricó el suyo y con él descubrió las cuatro lunas del planeta Júpiter y llamó, poéticamente, “mares” a los surcos que advirtió en la Luna. Investigaciones recientes de la NASA pudieron establecer que los mares de Galileo no son tales, pero acaso para darle razón al genio, ahora se sabe que la Luna contiene agua cerca de uno de sus polos.

Un grupo de astrónomos contemporáneos de la Universidad de Florencia reconstruyeron ese telescopio primitivo con el objetivo de poder describir lo que vio Galileo cuatrocientos años atrás. Sería imposible marcar las enormes diferencias entre estos aparatos de Galileo, que apenas superaban lo rudimentario, con el supertelescopio Hubble, una mole de once toneladas y trece metros de largo que fue puesto en órbita el 24 de abril de 1990 (y aún sigue en servicio), llevando consigo un sofisticado instrumental que ha generado la base de elaboración de más de seis mil quinientos trabajos científicos, entre ellos, el más sorprendente, aquel que está aproximando a los científicos a calcular la exacta edad de nuestro planeta, cercana a los trece mil setecientos millones de años.

Los papas, más desconfiados con Galileo que con Copérnico, en especial el florentino Urbano VIII (1568-1644), le dieron a aquel la oportunidad de defender su teoría —publicada en *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo*— en la misma Roma, Contra el lugar común que le asigna al sabio italiano el papel de víctima y de perseguido (y que Bertolt Brecht reafirma en su célebre obra teatral que lleva como título el nombre del científico), Galileo encontró oposición entre clérigos de gran estatura intelectual, que le discutieron en un plano de igualdad alejado de la ignorancia o de la superstición. Asimismo en el seno de la misma Iglesia Católica Romana surgieron muchos de sus defensores, mientras que en el mundo secular brotaron quizás sus más grandes detractores, tal como un ignoto filósofo llamado Libri, quien se negó a la invitación de Galileo a observar a través de las lentes. A la muerte de Libri, el mismo Galileo comentó irónicamente este rechazo; “ha muerto en Pisa el filósofo Libri, acérrimo impugnador de estas fruslerías mías quien, no habiéndolas querido ver en la tierra, quizás las vea al irse al cielo”.

El cardenal Bellarmin, él mismo que ordenó quemar a Giordano Bruno, pidió a la Santa Inquisición una discreta investigación acerca de las ideas de Galileo. La condena que en 1616 había descalificado a Copérnico, se trasladó en 1633 al astrónomo italiano, quien, cabe consignar, abjuró de sus ideas según la fórmula inquisitorial pero nunca pronunció la famosa frase *eppur si muove*. No existe ninguna prueba creíble que demuestre que Galileo realmente la murmurara al verse obligado a renegar de sus teorías científicas. Actualmente, los historiadores creen que la inventó el escritor y editor turinés Giuseppe Baretta, para darle una nota de color a un fantasioso libro titulado *Biblioteca Italiana* (1757). Bertolt Brecht eludió el lugar común y en su célebre *Galileo Galilei* transcribió la quizás más veraz declaración de Galileo ante el tribunal inquisitorial.

Yo, Galileo Galilei, maestro de matemáticas y de física en Florencia, abjuro solemnemente lo que he enseñado, que el Sol es el centro del mundo y está inmóvil en su lugar, y que la Tierra no es su centro y no se halla inmóvil. Abjuro, maldigo y abomino con honrado corazón y con fe no fingida todos esos errores y herejías, así como también todo otro error u opinión que se oponga a la Santa Iglesia⁷⁸.

Galileo fue sancionado con lo que hoy se podría entender como una prisión domiciliaria, que se extendió por nueve años, ya que murió en 1642. Confinado en Florencia, viejo y enfermo —se agudizaron sus males físicos; primero perdió la vista de un ojo y luego quedó ciego—, fue acompañado por fieles discípulos que hicieron circular sus libros y sus especulaciones por toda Europa, tal como lo narra Brecht, aunque no en la forma clandestina y conspirativa que el dramaturgo le asigna a la cuestión al final de su obra teatral. Su discípulo Vincenzo Viviani comenzó a escribir en 1654, a pedido del príncipe Leopoldo de Medici, una primera biografía de la vida del maestro. *Racconto istorico della vita di Galileo Galilei* fue publicada en 1717, luego de la muerte de Viviani (1703). Allí el autor declara que “la naturaleza eligió a Galileo para revelar parte de sus secretos”.

El anatema que afectó a la teoría heliocéntrica de Copérnico en 1616 y alcanzó a Galileo en 1633, fue revisada por el mismo Santo Oficio, que en 1741 revirtió la opinión opositora, permitiendo la edición de las obras científicas de Galileo, y, en 1757, retiró del *Index* todas las publicaciones favorables al heliocentrismo, gesto que derrumbó definitivamente el esquema, sostenido por siglos, que la Tierra era el centro del Sistema. En 1992, una comisión formada al efecto por el papa Paulo II, reconoció que la Iglesia tardomedieval o renacentista, como se quiera nombrarla, se había equivocado; el vicario, en discurso público, reconoció el error.

La gran revolución científica iniciada por Copérnico rayó aun a más altura cuando se sumó la gran obra de Isaac Newton (1643-1727), matemático, teólogo, filósofo y alquimista inglés, muy reconocido por su célebre Ley de la Gravitación Universal, que se expresa, sucintamente, en que “la fuerza de atracción entre dos cuerpos, como el que ejerce la Tierra sobre los cuerpos que están dentro de su rango de acción, es la causa de que los cuerpos que se sueltan a cualquier altura caigan al suelo”.

Profundamente religioso, había nacido en un hogar de puritanos, Newton era un arrianista⁷⁹ convencido que dedicó mucho de su tiempo a debatir cuestiones teológicas que le originaron bastantes disgustos y momentos de zozobra y depresión. Pero, asimismo, puesto a estudiar las cuestiones de la física y de las matemáticas, terreno donde siempre fue muy respetado, avanzó en el análisis del comportamiento de la luz, planteó las tres leyes de la Dinámica, y terminó generando un sistema de pensamiento científico, lo que se entiende como las bases de la Mecánica Clásica, que primó sobre occidente hasta el siglo XX. Se afirma que el libro donde expuso sus teorías, *Philosophiae naturalis principia matemática*, es el más importante de la historia de la ciencia. Si este juicio suena exagerado para los tiempos actuales, sin ninguna duda guarda total justicia para la época en la que Newton lo escribió.

En la abadía de Westminster, junto a los grandes de Inglaterra, fue enterrado en 1727 este científico revolucionario que resumió sus objetivos de vida con entrañable candor.

No sé cómo puedo ser visto por el mundo, pero en mi opinión, me he comportado como un niño que juega en el borde del mar, y que se divierte buscando de vez en cuando una piedra más pulida y una concha más bonita de lo normal, mientras que el gran océano de la verdad se exponía ante mí completamente desconocido.

Los viajes. América

Puede resultar paradójico que este tramo del capítulo dedicado al Renacimiento se inicie con una referencia a un viajero de la Baja Edad Media, Marco Polo (1254-1324), quien en el siglo XIII parece (hay dudas) haber llegado hasta el corazón del reino mongol de Kublai Khan, en China. Pero lo incluimos porque Marco Polo fue el primer viajero occidental que trajo noticias de tierras muy lejanas, absolutamente desconocidas para los europeos, del mismo modo que un par de siglos después lo haría Cristóbal Colón, respecto a América.

Marco Polo era oriundo de Venecia, a los quince años de edad acompañó a su padre Nicolo y a su tío Maffeo en el segundo viaje de estos por la “ruta oriental de la seda”, repitiendo una aventura que ya los había hecho ricos. Los Polo están sindicados como los primeros europeos que la transitaron⁸⁰. La ruta de la seda era una red de caminos comerciales entre Asia y Europa que se extendía desde Chang’an (actualmente Xi’an) en China, pasaba por Antioquía y llegaba hasta Constantinopla, situada a las puertas de Europa. Debe su nombre a la mercancía más prestigiosa que circulaba por ella, la seda, cuya fabricación era un secreto que solo los chinos conocían. A su vez China importaba, principalmente, oro, plata, piedras preciosas, marfil, cristal, perfumes y otros productos textiles provenientes de Europa.

Se debe anotar que el viaje carecía de las connotaciones placenteras y gozosas que le asigna la tradición. Los Polo debieron atravesar regiones de incierta hospitalidad (aun cuando los bárbaros en casi todos los casos estaban cristianizados), cumpliendo con la exigencia de pago de numerosos peajes y a atreverse a los más grandes riesgos cuando la marcha dejó detrás el mundo cristiano y entró en tierras ignotas. No obstante, en el libro que lo hizo célebre, Marco Polo jamás menciona estas dificultades, más ocupado en dar referencias antropológicas, étnicas, geográficas y astronómicas de las regiones visitadas.

El recibimiento en las tierras del Gran Khan mongol (quien desde 1206 dominaba un fantástico imperio, compuesto por China, Asia Central, Rusia, Irak y comarcas menores), fue jubilosa, con la consecuencia de que el emperador, haciéndose cargo de las inteligencias naturales de los viajeros, prácticamente los secuestró, asignándoles roles de honor como funcionarios de su corona. Ante la imposibilidad de volver a Venecia, aprovecharon un servicio que debían hacerle al Khan para burlar los controles y regresar a la patria natal.

A gran distancia de su vuelta a Europa, Marco Polo fue puesto en prisión en Venecia en el año 1298 (por causas que no vale abundar en este relato), y es allí, en la cárcel, donde le narró a otro preso, reconocido como Rustichello, su tránsito y estadía de veintitrés años en Pekín. Rustichello tomó notas y luego redactó un libro, escrito en lengua provenzal, que se editó bajo el nombre de *El libro de las maravillas*. Después recibió otros títulos, *Il Milione* o *Liber Milionis*, ganados en realidad como apodos por la insistencia de Marco Polo de hablar en millones: “millones de pájaros”, “millones de hombres”.

Nunca se sabrá del nivel de lealtad en la mediatización que pudo haber tenido Rustichello, tampoco de la fidelidad de la memoria de Marco Polo después de tanto tiempo de haber abandonado esos territorios. Asimismo, se desconoce el cuidado que pudieron haber tomado tanto emisor como receptor en los relatos que hablaban de costumbres paganas que podrían excitar el recelo de la Iglesia. Todas estas cuestiones deberían disculpar y explicar algunas inexactitudes que se

descubren en el texto, pero lo cierto es que *Los viajes de Marco Polo*, nombre con el cual el libro circula en lengua castellana, fue el primer vehículo de noticias que occidente tuvo sobre China.

Marco Polo puso empeño, y Rustichello lo acompañó en el mismo sentido, en comprimir el cuento, no hacerlo largo y tedioso, ya que no guardaba ningún propósito literario sino intenciones informativas. Como efecto inmediato, Europa adoptó algunas costumbres asiáticas que hoy forman parte del paisaje habitual: la plantación de árboles a los costados de las carreteras, el uso del papel moneda y la explotación racional de la hulla.

No todos fueron crédulos con la información; Marco Polo fue acusado de excesiva ingenuidad ante fenómenos que él juzgó como milagrosos y que tienen explicaciones climatológicas, zoológicas e incluso religiosas. Hay quienes ponen en duda la existencia misma de los viajes, al menos del arribo de Polo a Pekín, ya que en todo el texto no menciona cuestiones evidentes de la vida china, que deberían resaltar a los ojos de un viajero occidental, como la particular escritura, la comida con palillos, el té (desconocido en Europa), los pies vendados de las mujeres y, sobre todo, la presencia monumental de la gran muralla. Tampoco es cierto que fue él quien introdujo la pasta en Europa. Fueron los árabes quienes lo hicieron, trajeron consigo el *itriyah*, una pasta seca, durante la invasión a Sicilia en el año 831 (cuatrocientos años antes del nacimiento del famoso viajero).

En su lecho de muerte, los familiares de Marco Polo quisieron saber la veracidad de sus aventuras. “No he escrito ni la mitad de lo que vi”, confesó el moribundo.

Pero el estallido del mundo medieval, latente por todas las cosas que ya hemos mencionado, terminó por producirse por obra de los navegantes que se animaron a cruzar el estrecho de Gibraltar, las llamadas columnas de Hércules, y se atrevieron a internarse en el Atlántico.

Según la mitología, la apertura del Mediterráneo hacia el Atlántico, a través del estrecho hoy llamado de Gibraltar, se debió a Heracles (Hércules para los romanos), que en uno de sus actos de locura, estimulado por la terrible esposa de Zeus, Hera, separó los dos continentes, el europeo y el africano, y marcó su hazaña con la instalación de dos columnas, situadas a ambos lados del citado estrecho. Luego de este y otros arrebatos, Hércules consultó a la pitonisa de Delfos, quien le indicó que, para purificarse, debería estar al servicio del rey de Tirinto, Euristeo, realizando los doce trabajos que este le indicara; en compensación le sería impuesta la inmortalidad.

Se ha dicho que cuando Heracles salió para realizar sus trabajos Hermes le dio una espada, Apolo un arco y flechas muy afiladas, adornadas con plumas de águila, Hefesto un peto de oro y Atenea una túnica. O que

Atenea le dio el peto y Hefesto las grebas⁸¹ y un yelmo⁸² adamantino⁸³. Se añade que Atenea y Hefesto rivalizaban entre ambos para beneficiar a Heracles; ella le dio placeres y goces pacíficos, y él protección contra los peligros de la guerra. El regalo de Posidón fue un tiro de caballos; el de Zeus un escudo magnífico e impenetrable. Muchas eran las fábulas grabadas en el escudo en esmalte, marfil, electro⁸⁴, oro y lapislázuli⁸⁵; además doce cabezas de serpientes grabadas alrededor del tachón entrechocaban sus mandíbulas siempre que Heracles se lanzaba a la batalla y aterraban a sus adversarios. La verdad, no obstante, es que Heracles desdenaba la armadura y, después de su primer trabajo, rara vez llevaba siquiera una lanza, y confiaba más bien en la clava⁸⁶, el arco y las flechas⁸⁷.

Separados el Mediterráneo del Atlántico (por obra del mito o de la naturaleza), y del mismo modo que el Mediterráneo relacionó por siglos a Europa con las más antiguas civilizaciones, el Atlántico le abrió ahora los caminos del nuevo y desconocido mundo. Descubriendo estas otras tierras, el planeta se expandió de pronto y ya no se podía sostener la existencia de solo dos continentes, el occidental y el oriental, sede este último de las más viejas civilizaciones históricas⁸⁸. En todos los puntos en que los navegantes hacían pie encontraban vida y, lo más inquietante, culturas diferentes. Ahí surgió la convicción (que llevó a Giordano Bruno a la hoguera) de que la civilización cristiana era solo una de las posibles.

Como contrapartida de esta expansión, Europa fue encontrando su identidad. Se reconoce como parte de un todo, pero con caracteres de singularidad que le sirven para distinguirse del resto y obtener un nombre, Europa, que surgió de una leyenda⁸⁹, que comienza a usarse como signo de identificación.

Los siglos XV y XVI fueron el momento en que este continente empezó a definirse como algo dotado de una identidad política y cultural común: hasta entonces, sus habitantes no solían definirse como “europeos” [los] descubrimientos transformaron la idea que Europa tenía su lugar en un mundo mayor de lo que se había creído hasta entonces⁹⁰.

Los hombres, todavía aventureros, navegaron el Atlántico, otrora el mar maldito, tenebroso, el camino del infierno, reconocido ahora como vía navegable, condición que antes solo se le otorgaba al Mediterráneo, el mar de Odiseo, donde durante la navegación era difícil perder de vista a las costas. Desde el siglo XIII los marinos disponían de dos instrumentos auxiliares que alivianaban la proeza: el timón y la brújula, tal vez invención de los normandos en vez de los chinos. Algunos circundaron el continente africano, otros, más atrevidos, llegaron a un desconcertante territorio (en realidad una isla) que luego se reconocería como parte de un continente

que se llamó América, mal citado como el “nuevo mundo”, porque los dos mundos no eran Europa y América, sino el medieval y el renacentista, que aquí, en el momento de estos descubrimientos, hacen la partición definitiva.

Hay dos mundos históricamente diferenciados: el viejo mundo es el mundo medieval, circunscrito al mar Mediterráneo; el nuevo mundo es el planeta entero, por primera vez unificado en el viaje de Magallanes; es el mundo tal como lo conocemos hoy, como un globo [...] Con el conocimiento de que los territorios a los que habían llegado los navegantes españoles no eran las “Indias Orientales”, sino un nuevo continente [...] comenzó la historia universal en su verdadero sentido, como historia planetaria⁹¹.

Los primeros exploradores del Atlántico fueron los portugueses, quienes, asimismo, fueron los iniciadores de lo que se conoce como la parte oscura del Renacimiento, la cara más perversa de estas aventuras, el tráfico de esclavos, de negros africanos. Con esta práctica, inaugurada por los portugueses en 1441, cuando desembarcaron en el actual territorio de Angola, se iniciaba también la colonización despiadada y la puesta en marcha del imperialismo europeo sobre África y América.

En 1139, Alfonso Henriques consiguió una importante victoria contra los moros que ocupaban el sur de la península ibérica. El triunfo en la batalla de Ourique, le permitió declarar la independencia del reino de Portugal e inaugurar el mandato monárquico con el título de Alfonso I. La iniciativa obtuvo rápida protección pontificia; el papa Inocencio II declaró a Portugal como tributario de la Santa Sede. En 1143 es reconocida la Independencia de Portugal por los reyes del norte de España, que cesaron en sus reivindicaciones territoriales sobre la región y es entonces cuando Portugal puede situarse como gran potencia marítima, durante los siglos XV y XVI. Asistida por científicos, astrónomos y cartógrafos, la corona portuguesa alentó los viajes de ultramar, entre ellos los del más intrépido de sus súbditos, Enrique, llamado el Navegante (1394-1460), un armador de naves que con su propia flota arribó a las deshabitadas islas del Atlántico, la de Madeira y las nueve que componen las Azores, costeó el continente africano (hostilizado por los sarracenos de Marruecos), con el propósito –verdadera obsesión del Renacimiento– de encontrar una nueva vía marítima hacia las Indias, ya que, como se dijo, el Mediterráneo había quedado clausurado para el comercio por la presencia otomana y la proliferación de belicosos piratas de nacionalidad incierta.

A veces la búsqueda de la ruta de las Indias resultó reemplazada por un objetivo de leyenda: el mito del reino del Preste Juan⁹², quien habitaba en el fin del mundo, allí donde la tierra se juntaba con el cielo. La imaginación medieval había establecido como cierto el relato que en 1122 transmitió en la sede papal el obispo

de Antioquia, que aseguraba que más allá de la región dominada por los musulmanes existía un reino cristiano inmensamente rico y gobernado por un sacerdote llamado Juan, a quien se lo creía ansioso por estrechar alianza con el “otro” mundo cristiano. En el siglo XII se situó al reino de Juan en Asia, en el XIV los cartógrafos le asignaron un vasto territorio en el corazón del África, más o menos en Etiopía. Los navegantes portugueses, acaso con mucha ingenuidad, agregaron a su trayecto hacia las Indias la obtención de noticias de este reino mítico que, por supuesto, nunca dio señales de existencia.

Enrique el Navegante formaba parte de la familia real portuguesa, tercer hijo de Juan I, por lo que sus posibilidades de acceder al trono eran remotas. Muy rico por los aportes con que lo dotó la corona, Enrique se involucró más con la burguesía próspera que con la nobleza, instalándose en Oporto donde construyó un formidable imperio comercial. Merced a sus privilegiados contactos, obtuvo el monopolio de la pesca del atún y de la elaboración de jabón (preciado y caro en esa época y cuya materia prima se obtenía de las focas, desde ya exterminadas sin cuidado y compasión). También se constituyó en importador de especias, un producto también muy requerido en Europa. El aposentamiento de los portugueses en África—Tánger fue ocupada en 1415—, le permitió acceder al Sudán para operar las minas de oro de la región, tarea que, por supuesto, enriqueció al navegante y por carácter transitivo al mismo reino portugués. Hay que tener en cuenta que Europa carecía de oro, se aprovisionaba del que extraía de las minas sudanesas. Cuando las minas del remoto Sudán fueron reemplazadas por las de América, este metal se volvió abundante y llenó las arcas de muchos monarcas y de los hábiles especuladores burgueses europeos.

Pero la transacción más floreciente, que tuvo a Enrique el Navegante como protagonista en su calidad de “autoridad real como señor de las islas”, fue representada por el citado tráfico de esclavos, negros africanos y prisioneros moriscos. Hay quienes afirman que este comercio es anterior, y que la llegada de los primeros esclavos a Lisboa en 1441 no representó el inicio de la actividad sino solo el incremento, muy redituable porque proveyó de mano de obra gratuita a las plantaciones de azúcar de las islas atlánticas.

Por todo lo expuesto se puede comenzar a definir a Portugal como el primer imperio colonial, y a Vasco da Gama (1469-1524), como el sucesor más exitoso de Enrique el Navegante y el personaje que, por fin, encontró la ruta a las Indias. Zarpó de Lisboa en 1497, cinco años después del primer viaje de Colón pero, a diferencia del navegante genovés, Vasco da Gama insistió con la circunvalación africana. Así superó el Cabo de Buena Esperanza, llegó a Zanzíbar y desde ahí, en 1498, arribó a la ciudad india de Calicut (hoy en la provincia de Kerala). Si bien no pudo entenderse con los comerciantes musulmanes, que le impidieron instalar

una factoría portuguesa en el lugar, dejó abiertas las negociaciones para que su heredero, Pedro Alvares Cabral (1460-1520 o 1526), pudiera lograr este objetivo. Antes de esto, como beneficioso logro intermedio y antes de que Magallanes llegara a alcanzar Calicut, Alvares Cabral había descubierto el Brasil.

Los viajes de Cristóbal Colón (1451-1506), que se iniciaron en 1492, coincidieron con un curioso acontecimiento, la fabricación del primer globo terráqueo, que el mercader de tejidos alemán Martin Behaim (1459-1507) construyó ese mismo año, profusamente ilustrado con las rutas comerciales usuales durante del Renacimiento y la obvia omisión de lo que todavía no se conocía como América. Ya en esos comienzos se actuó con criterio de europeidad, utilizando la convención de ubicar el Norte en la parte superior y el Sur en la inferior.

El desconocimiento de la existencia de otro continente era la única coincidencia en la querella entre Colón y los sabios de Salamanca, las diferencias no estaban dadas, aunque el saber escolar lo haya difundido así, en si la tierra era redonda o no, eso ya estaba fuera de discusión, “los griegos ya lo sabían desde los tiempos de Pitágoras, quien la consideraba esférica por razones místico-matemáticas”⁹³. Lo que entraba en conflicto era su dimensión, aunque en el siglo III a.C. Eratóstenes había calculado “con una buena aproximación la longitud del meridiano”⁹⁴ terrestre”⁹⁵. Para Colón, muy optimista, el planeta era más pequeño que para los doctos de Salamanca, que por eso, por la excesiva distancia entre Europa y las indias, juzgaban insensatos los viajes del almirante.

El historiador José Ignacio García Hamilton aporta una llamativa opinión al respecto. Para él, Italia tendría que haber sido la descubridora de América, pero el espíritu comercial y emprendedor de genoveses y venecianos alcanzaba para hacer negocios pero no para enfrentar hazañas; se necesitaba del arrojo de un país más cercano al instinto medieval, como era España, apresada “por su fanatismo religioso, por su incesante frenesí guerrero y por su ardiente intolerancia y anarquía”⁹⁶.

Por haber nacido genovés, con casi seguro origen judío, Cristóbal Colón estaba muy familiarizado con las artes de la navegación, un conocimiento que le daba ánimos para superar las dificultades del Mediterráneo como ruta a las Indias. Al contrario de los portugueses, Colón estudiaba las posibilidades de la navegación del Atlántico hacia el oeste, que, según sus teorías, tendría destino final en Cipango (denominación que se le daba al actual Japón) y Catay (como se reconocía a la China). Según sus cálculos, partiendo de Portugal, la nación que se atrevía a las más arriesgadas iniciativas navieras, la expedición demandaría una duración de cincuenta días. Se trasladó a Portugal en 1476, pero la empresa que Colón había estudiado con minuciosidad requería de un financiamiento que le negaron los reyes de esa nación, también, gestiones mediante, los de Francia y de Inglaterra. Las

primeras tentativas realizadas en España dieron los mismos resultados negativos. Los Reyes Católicos desoyeron sus proyectos hasta que la euforia provocada por la caída de Granada, último bastión de los moros, definitivamente derrotados, abrieron la puerta a la tarea de persuasión del almirante. Toda tierra que fuera descubierta, prometía Colón, formaría parte inmediata de la cristiandad, extendiendo el territorio de creyentes hasta límites de una amplitud desmesurada.

La promesa no sedujo a la Iglesia, que expresó su rechazo, lo mismo que los eruditos de la Universidad de Salamanca, que consideraban que la aventura de Colón, ¿un judío converso?, tenía como único objetivo perjudicar al dogma. Navegar hacia el oeste significaba exponer al hombre a lo desconocido en materia geográfica, pero también religiosa; al oeste, ahí donde desaparecía el sol, se encontraba el reino de la muerte. ¿Aventurarse más allá de las inmensidades marinas no sería acaso ir directo hacia los infiernos? Los relatos de los navegantes que evocaban la presencia de monstruos marinos alimentaban estos miedos milenarios. Estos datos nos ponen ante el hecho de admirar el arrojo y la temeridad de esos marineros que se animaron a la empresa no obstante tan terribles presagios.

Isabel la Católica, analizando otros factores; el mínimo costo que proponía Colón (es fábula que ella haya vendido sus joyas), y el avance portugués por el Atlántico debido a las expediciones de Enrique el Navegante, terminó ofreciendo su apoyo y con el grado de virrey de las “islas y tierras firmes eventualmente descubiertas”, Colón partió del puerto de Palos el 3 de agosto de 1492 al mando de noventa hombres embarcados en dos carabelas⁹⁷, la Pinta y la Niña, y una nao, nave capitana, de mayor porte que las carabelas, la Santa María.

El descubrimiento y la conquista de América por los europeos introduce una importante variante. Por primera vez, y por razones religiosas, el colonizador se interroga a sí mismo sobre la justicia de la empresa colonizadora y, en acalorados debates de juristas y teólogos, se arma de razones, humanas y divinas, para justificar sus conquistas. Desde entonces, sin dejar de ser lo que fue siempre, es decir, un acto de fuerza y de rapiña, la colonización se atribuye a sí misma una misión evangelizadora y civilizadora: desanimalizar a quienes viven en estado feral⁹⁸ y humanizarlos gracias al cristianismo y a la cultura occidental que aquel inspira. Para que este objetivo tenga algún viso de realidad es imprescindible establecer como un hecho indiscutible, científico, que el colonizado carece de los conocimientos y las luces indispensables para juzgar por sí mismo lo que más le conviene, pues se trata de un ser desvalido y primario cuyos intereses y conveniencias son mejor percibidos por la potencia que a partir de ahora ejercerá sobre él la tutela colonial, una forma de autoridad benévola⁹⁹.

Estas buenas intenciones enmascararon los reconocidos actos de conquista feroz, que dieron lugar a reacciones de quienes creyeron en los mejores propósitos y se trasladaron al nuevo continente para toparse con el horror. El sacerdote dominico Bartolomé de las Casas fue uno de ellos.

Los episodios de este primer viaje de Colón son bastante conocidos; el trayecto insumió más tiempo que el que el almirante había previsto, la tripulación se amotinó y la situación no llegó a consecuencias más desagradables porque el 11 de octubre un marino de la Pinta, Rodrigo de Triana, montado en el palo mayor de la nave, gritó la esperada palabra: ¡Tierra!

Colón y su gente desembarcaron el 12 de octubre en una isla, Guanahí para los aborígenes, que el almirante refundó como San Salvador, luego exploró la actual Cuba y la actual Haití, que Colón denominó la Española. Sin la menor idea de que se trataba de un nuevo continente, y con el fracaso de no haber hallado rastros de la riqueza en especias que deberían encontrarse en las Indias, Colón dejó una pequeña guarnición en la Española y regresó a España donde se lo recibió calurosamente. Allí detalló su descubrimiento, limitado al grupo de islas mencionadas, y la docilidad de los naturales, con seguridad fieles a la causa cristiana apenas se los adoctrine.

De inmediato obtuvo el financiamiento para armar una segunda expedición, más ambiciosa. Diecisiete naves zarparon en 1493 siguiendo el mismo derrotero del primer viaje. La nueva llegada a América contrarió las especulaciones acerca de los naturales que había expresado Colón; la guarnición de custodia dejada en la Española había sido masacrada por los aborígenes. Colón, cargando con el rol de funcionario de los reyes de España, fundó el primer asentamiento hispánico en el nuevo mundo, que fue bautizado como La Isabela, al norte de la actual República Dominicana. Poco después fundó otros más al interior de la isla, con la intención de controlar a los indígenas que mantenían una actitud hostil. Luego exploró Jamaica, Dominica, Guadalupe y Puerto Rico y regresó a España con las bodegas vacías.

Colón se entrevistó con los Reyes Católicos en Burgos, organizando una exótica puesta en escena. Apareció rodeado de indígenas antillanos, con vistosas aves tropicales y vestido como un fraile franciscano. Sus adversarios (entre los que se hallaban muchos de los que serían apropiar de la “empresa de Indias”), criticaron el comportamiento y la gestión de Colón, se quejaron del excesivo gasto y el escaso provecho de la expedición colonizadora y dudaron de la existencia de oro en las tierras descubiertas. El Almirante se defendió colocando en primer término la ingente labor misional que cabía realizar entre los indígenas e intentando demostrar las posibilidades económicas de la empresa, afirmando la abundancia de oro, palo brasil e incluso especias.

Colón salió airoso de este intento de descalificación y vio confirmados todos sus privilegios en virtud de un documento de los monarcas firmado en 1497. Con el impulso de este beneficio, comenzó a preparar su tercer viaje, con medios más modestos y un objetivo muy claro, encontrar tierra firme, donde se sospechaba se encontraban las riquezas prometidas. Colón partió en 1498, al mando de ocho naves con trescientos hombres a bordo.

Al aproximarse a América, Colón dividió a la expedición y con dos carabelas y una nao (la dotación del primer viaje), se aventuró más al sur. Cuando tocó tierra, desechó que estaba descubriendo nuevas islas, porque dedujo que el caudal de un río como el Orinoco solo podía ser aportado por una masa continental. Se conjetura que a pesar de tamaño hallazgo, Colón debió volver a la Española, acaso exigido por problemas de salud. Se encontró con una situación descontrolada por una sublevación encabezada por Francisco Roldán, quien lo sometió a un humillante pacto. Mediante el mismo, Colón debió ceder al reparto de tierras entre los colonos, el derecho de estos a utilizar a los indios para realizar trabajos forzados en el laboreo de las tierras y el trabajo en las minas (lo que ha sido considerado como el más directo precedente de la encomienda), y darles absoluta libertad para proceder a la extracción de oro.

El progresivo deterioro de la situación, apenas aplacada por las concesiones de Colón, llegó a oídos de la corona española, que decidió intervenir. Se envió un emisario, Francisco de Bovadilla, que, apenas llegado en el 1500, destituyó a Colón, confiscó todos sus bienes y lo sometió a proceso sin darle posibilidad de defenderse, acusándolo de tiranía y malos tratos contra los colonos. Colón fue puesto de regreso a España, cargado de grilletes.

No hay datos históricos que indiquen que Colón deseaba volver al nuevo mundo, sobre todo, porque sus achaques de salud le impedían imaginar una repetición de las aventuras. Su estadía en España estuvo ocupada en reivindicar sus derechos ante los reyes y a redactar el *Libro de las Profecías*, donde se refleja su mentalidad mesiánica.

Sin embargo, quizá los últimos logros portugueses –la llegada de Vasco de Gama a la India y el descubrimiento del Brasil por Cabral– le hicieron cambiar de actitud tanto a él como a los reyes. Por medio de este incentivo planificó su cuarta y última travesía del Atlántico. Colón contó de nuevo con el patrocinio de los monarcas para una empresa cuyo único objetivo sería la búsqueda, por la zona descubierta en sus tres primeros viajes, de un paso hacia la “Tierra de las Especies”.

Colón partió de Sevilla en 1502, contando esta vez con cuatro carabelas y unos ciento cuarenta tripulantes, tocando tierra americana dos meses después. Luego de su llegada se empeñó en expediciones menores, con cambios de rumbo

que por extraño designio no le permitieron tomar contacto con las desarrolladas civilizaciones azteca y maya, que tenían presencia a un paso de sus embarcaciones. Tampoco encontró el ansiado paso hacia el Asia de las especias, pero recogió noticias que le hicieron pensar que se encontraba ante un istmo poco amplio que daba paso a otro gran mar, el Pacífico.

Las tormentas minaron el estado anímico de la tripulación, la estructura de los barcos (atacados por un extraño molusco que carcomía la madera), y la propia salud del almirante, que había partido de España ya bastante enfermo. Colón no obtuvo de sus connacionales ya instalados en las islas que él había descubierto, padeció la hostilidad de los indígenas y la rebelión de sus propios hombres, por lo que ordenó el regreso a la metrópoli, adonde llegó el 7 de noviembre de 1504.

El cuarto y último viaje fue, por lo tanto, el más azaroso de todos los que emprendió Colón. El incumplimiento de los objetivos, las dificultades del viaje y la propia delicada salud del almirante explican las amargas palabras contenidas en una carta a su hijo Diego, escrita al poco de llegar a España.

He servido a Sus Altezas con más diligencia y amor que los que pudiera haber empleado en ganar el Paraíso; y si en algo fallé fue porque era imposible o estaba más allá de mis conocimientos y poder. Dios Nuestro Señor, en tales casos, no pide a los hombres más que buena voluntad.

Desde ese momento, Colón vivió marginado de cualquier empresa ultramarina. Murió tres años después, nunca enterado de que había descubierto un nuevo continente.

La existencia de un nuevo mundo seguía siendo ignorada, de tal modo que el Tratado de Tordesillas, firmado en 1494 entre España y la otra potencia marítima, Portugal, que marcaba un meridiano atlántico que dividía la pertenencia de una y otra nación respecto de las tierras descubiertas, parecía tener más una función precautoria que un destino práctico. Hay historiadores que afirman que el pacto fue producto de la alarma de los portugueses, que acudieron al papa Alejandro VI, en atención de viejos acuerdos, para que hiciera la partición que asegurase la posesión, por parte de Portugal, de las tierras brasileñas.

Se hallaban preparados los mapamundis, los mapas, el compás, las brújulas para el trazado del gran meridiano que debía pasar a trescientas setenta millas portuguesas al oeste de las Azores y Cabo Verde. Se había elegido este punto, porque era precisamente allí donde se encontraba, según Colón, “el ombligo de la tierra”, la excrescencia periforme del globo, semejante al pezón de un seno de mujer; la montaña que alcanzaba las esferas lunares: Colón se había convencido de su existencia desde su primer

viaje en que pudo medir las desviaciones de la aguja imantada. Desde la punta occidental de Portugal, por una parte, y desde las costas de Brasil por otra, se tomaron distancias iguales hasta el meridiano. Los navegantes y astrónomos debían, en consecuencia, determinar estas distancias con la mayor exactitud según las jornadas de su ruta.

El Papa [Alejandro VI] recitó una plegaria, bendijo la esfera terrestre con aquella cruz donde se hallaba engastada la Venus Calipigia¹⁰⁰; luego, mojado un pincel en tinta roja, marcó sobre el océano Atlántico, desde el polo Norte al polo Sur, la gran línea divisoria: todas las islas y tierras descubiertas o por descubrir a la izquierda de esta pertenecían a España, las de la derecha a Portugal.

Con un solo gesto de su mano partió el globo terrestre en dos, como una manzana, y lo repartió entre dos pueblos cristianos¹⁰¹.

Fue el florentino Américo Vesputti (1454-1512) quien dio las noticias de que el hallazgo era mayúsculo; se trataba de un nuevo continente, afirmaba. Mediante dos expediciones, financiadas una por España y la segunda por Portugal, Vesputti navegó buena parte de América, recorriendo la bahía de Río de Janeiro y costearo las inhóspitas costas de la Patagonia, y se convenció de su presunción.

Este nuevo continente recibió varios nombres: “Indias” o “La gran Tierra del Sur” para los españoles; “Vera Cruz” o “Tierra Santa Cruz”, para los portugueses. Otros cartógrafos empleaban denominaciones distintas: “Tierra del Brasil”, “Tierra de Loros”, “Nueva India”, o, simplemente, “Nuevo Mundo”. En 1500, Juan de la Cosa, dibujó el primer mapa de América, mientras que el cartógrafo alemán Martín Waldseemüller diseñó, en 1507, un mapamundi muy próximo a la realidad y fue él quien nombró “América” al flamante continente en homenaje al florentino Vesputti, ignorando que de ese modo dañaba para siempre los merecimientos del verdadero descubridor, Cristóbal Colón. La imprenta colaboró con la injusticia; los escritos geográficos de Vesputti circularon con mayor premura y poder de convicción que todo lo que pudo haber escrito el almirante genovés, de modo que la historia le otorgó a Vesputti un crédito de pionero que en realidad no le correspondía.

Pero hay otras teorías acerca del nombre otorgado al nuevo continente, anteriores al fracaso de Simón Bolívar, que quiso llamarlo Colombia.

Para algunos deriva de un vocablo de una lengua nicaragüense, la maya-quiché, que quiere decir “tierra donde nace el viento”. Para otros, todo nació en el apellido del comerciante británico Richard Amerique, que habría financiado los viajes del marino italiano Giovanni Caboto por las costas de América del Norte con la exigencia de que bautizara esas tierras con su nombre¹⁰².

Los europeos se extendieron por el nuevo mundo. Francia, no obstante los privilegiados acuerdos a los que había llegado con el Gran Turco, se aventuró por América del Norte y en el extremo del continente fundó Quebec. Los holandeses se instalaron en la Guyana y fundaron, también en América del Norte, la Nueva Amsterdam, que en 1664 cambió su nombre por el de Nueva York; cuando los puritanos expulsados de Gran Bretaña llegaron con el famoso Mayflower y en 1620 desembarcaron en esa zona, que llamaron Nueva Inglaterra.

La moda de los relatos fantásticos que presumían de las supuestas riquezas de África y Asia, el desmoronamiento de la geografía astronómica de Ptolomeo, el deseo de esquivar al mundo musulmán, dueños del Mediterráneo, para acceder sin intermediarios a los productos preciosos (especias, colorantes, añil, seda), explican todas estas riesgosas empresas navieras llevadas a cabo por los europeos. Debe anotarse que el bien acaso máspreciado, las especias, también provenía de las Islas Molucas, llamadas las Islas de las Especies, hoy territorio de Oceanía en pleno Océano Pacífico. El encuentro de una vía de acceso más o menos rápido a esas tierras era otra obsesión europea, tal como lo fue la ruta hacia las Indias.

El portugués Fernando de Magallanes (1480-1521), después de una serie de aportaciones a Portugal por su condición de idóneo marino (para ese país conquistó Goa y Malaca, en la India, a principios del siglo XVI), solicitó ayuda para encontrar ese camino más corto a las Molucas que, según él, después del descubrimiento de Colón y la certeza de la existencia de un nuevo continente, debía necesariamente atravesar América del Sur por algún paso que uniera los océanos Atlántico y Pacífico (conocido en esas épocas como Mar del Sur). El gobierno portugués le fue esquivo a Magallanes (es más, cuando Magallanes ya estaba navegando con ese objetivo, recibió ataques de las naves portuguesas que se le cruzaban en el mar), pero al igual de lo ocurrido con Colón, es España, ahora en la figura del rey Carlos V, quien financió la empresa que partió del puerto de Sevilla el 10 de agosto de 1519. La expedición recorrió la costa atlántica bordeando los actuales territorios de Brasil y de la Argentina, para hibernar durante meses en la Patagonia ya con una dotación diezmada y desalentada que, sin embargo, debió seguir obedeciendo a un jefe perseverante que los guió hasta encontrar en 1520 el paso al Pacífico, en el sur del continente, que él bautizó como el estrecho de Todos los Santos y que hoy lleva precisamente el nombre de su descubridor. Sin duda que Magallanes nunca pudo haberse enterado que siete años antes, en 1513, el español Vasco Núñez de Balboa ya había logrado unir ambos océanos por tierra, a través del istmo de Panamá. Núñez de Balboa fue el fundador, en 1510, de la primera ciudad en tierras americanas del sur, Santa María la Antigua del Darién. Los antecedentes, tal como la Isabela de Colón, no tenían relevancia porque se trataba de establecimientos temporales, sin ánimo de transformarse en ciudad. Santa

María la Antigua fue durante mucho tiempo una ciudad perdida, los arqueólogos dudaban dónde ubicarla –¿Panamá o Colombia?–, hasta que en el año 1957 una expedición guiada por el antropólogo colombo –austriaco Gerardo Reichel Dolmatoff dio con sus restos en territorio colombiano.

La etapa posterior y final de navegación por el Pacífico de los marinos conducidos por Magallanes fue durísima. Un documento recoge declaraciones de un tripulante que resume esos pesares. “La galleta que comíamos no era ya pan, sino un polvo mezclado con gusanos, que habían devorado todas las sustancias, y tenía un hedor insoportable, por estar empapado en orines de rata”.

Los barcos llegaron a Filipinas en 1521 y allí debieron luchar contra los indígenas hostiles, que mataron a Magallanes en la isla de Mactan. El contraestre vasco Sebastián El Cano (1476-1526), debió ponerse al frente de la fase final de la aventura, que incluyó el ansiado desembarco en las Molucas, y el arribo, en septiembre de 1522, de una única nave, la Victoria, al puerto de Sevilla, de donde había zarpado tres años antes. Los sobrevivientes habían soportado la penuria de 1124 días de travesía, que tuvo una extensión de 14.460 leguas marinas (aproximadamente 80.000 km). Sin duda, Magallanes y El Cano fueron los artífices de una hazaña marítima sin precedentes, fueron los primeros en dar una vuelta al mundo, y también los protagonistas de una proeza comercial de fantástica importancia, pues las especias aportadas eran un bien de tan alto valor que, al ser mercantilizada desde las Molucas, muy pronto cubrió con sus ganancias los costos de la expedición. Se demostró, por otra parte, por si aún hubiera alguna duda, que la tierra era esférica, quedando sepultadas para siempre cientos de especulaciones supersticiosas al respecto.

Con el agregado del Atlántico en desmedro del Mediterráneo lograron gran hegemonía las poblaciones cercanas a las costas oceánicas –España, Portugal, luego Inglaterra y Holanda–, y perdieron preponderancia las ciudades italianas habituadas al próspero negocio con Asia usando el antiguo mar de comercio, como Venecia, Génova y Florencia.

Y es España, con más rapidez que Portugal, la nación renacentista que comienza la colonización de los nuevos territorios. Marinos avezados de todas las nacionalidades, aventureros italianos, españoles de baja calaña o hidalgos desheredados por no ser los primogénitos, se lanzaron a la conquista del nuevo mundo. Innumerable sería la lista, que incluye, entre otros, a Francisco Pizarro, Pedro de Valdivia, Hernán Cortés, el citado Vasco Núñez de Balboa y al veneciano Sebastiano Caboto, quien fue el primero que llegó al Río de la Plata y navegó el Paraná. Pero al amparo de estas iniciativas de una envergadura humana descomunal, los exploradores cometieron, primero, el más atroz de los pillajes, luego, a través de más racionales procesos de extracción de los valores primarios

(plata y oro), esclavizaron a los aborígenes que, poco resistentes a trabajos desacostumbrados, fueron reemplazados por los negros de África.

Los españoles en América, se arrogaron el derecho de reducir a la esclavitud a los indígenas que resisten a la conquista, a la propagación del evangelio o al establecimiento de un comercio regular. Utilizaron asimismo distintas formas de trabajo forzado. Pero, como esto no bastaba, recurrieron a los esclavos negros importados de África¹⁰³.

Contra esta práctica colonizadora, de extrema crueldad para los naturales, reaccionó Bartolomé de las Casas (1484-1566), un sacerdote dominico que viajó a América en 1502 en misión eclesiástica, conoció el régimen de encomiendas implementado por los españoles y lo denunció ante las autoridades reales. De vuelta en España, redactó un *Memorial de agravios*, desde donde con utópica esperanza “propugna una colonización pacífica basada en la instalación de asentamientos agrícolas que a su vez fueran centros de evangelización a cargo de los misioneros”¹⁰⁴. Pese a que sus ideas de igualdad entre colonizadores y aborígenes son aceptadas oficialmente por la Iglesia—el papa Paulo III (1468-1549) reconoció por fin que los indios tienen alma y por lo tanto su derecho a ser evangelizados sin violencia—, Bartolomé de las Casas debió enfrentarse a resistencias importantes dentro de la misma corte eclesiástica. Sin embargo insistió y sus reclamos se sucedieron a través de otros escritos aun más elaborados, entre los que se destaca su célebre *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, pero la tendenciosa lectura de sectores de la Iglesia, que establecía que el indígena, aun con alma, era un ser inferior al cual le cabía la esclavitud y la servidumbre, se impuso para acallar sus protestas. Cuando Bartolomé de las Casas murió, en 1566, un impermeable Felipe II ya había ocupado el trono de España y el tan debatido régimen de encomiendas se había extendido sin límites por todo el territorio de América.

Estas prácticas eran acompañadas por la fundación de lo que hoy son grandes ciudades americanas, las portuguesas Bahía y Río de Janeiro, las españolas México, Lima y Buenos Aires (que tuvo dos fundaciones, en 1536 por Pedro de Mendoza, destruida por los indios hostiles; y 1580, por Juan de Garay).

La necesidad de transportar pesados metales preciosos (las minas de Perú y Bolivia parecían inagotables), obligó a suplantar a las viejas y pequeñas naves, naos y carabelas, por barcos de mayor tonelaje y con alguna posibilidad de defensa de los ataques de los piratas de toda laya. Los expedicionarios trajeron a las nuevas tierras el trigo, el olivo y la viña, legado que América devolvió con creces, porque, además de los citados metales preciosos, hizo conocer el tabaco, el azúcar y la papa, cuyo fácil cultivo, pues es capaz de germinar y prosperar aun debajo de la nieve, terminó con las frecuentes hambrunas que asolaban Europa.

Los metales preciosos traídos por los españoles al continente originaron un proceso de distorsión de la economía continental. El incesante flujo de oro y plata devaluó la moneda circulante en Europa, los precios de los productos subieron de un modo vertiginoso y la antigua nobleza, que vivía de las rentas pagadas con esta moneda devaluada, fue cayendo en la ruina. Sus propiedades quedaron a merced de los nuevos ricos, los comerciantes burgueses, que las compraron y disolvieron todo vínculo contractual de protección recíproca con los campesinos, quienes en busca de un horizonte mejor debieron emigrar a las ciudades, seguras y fortificadas, donde se emplearon en las empresas de manufacturas, donde fueron explotados de manera más cruel que en el campo, o debieron vagar por sus calles, perseguidos por las autoridades que combatían la mendicidad.

Los burgueses dieron lugar a la creación del sistema financiero, regido por una bolsa internacional de valores y administrado por bancos que eran propiedad de familias poderosas, como los Fugger de Austria. Se trataba, sin duda, de un capitalismo aún embrionario, pero ya comienza a advertirse la tendencia a la acumulación de capitales, condición que según Henri Sée, es la necesaria para su génesis¹⁰⁵. Continuar con el tema nos exigiría una dedicación ajena a los propósitos de estos apuntes, aunque aún cabe señalar que uno de los hechos más significativos, vinculados con estas cuestiones, se dio a finales del siglo XVII, cuando “el comercio del Nuevo Mundo huye cada vez más de las manos de España para pasar a las de las potencias más activas: Holanda, Inglaterra, Francia. El monopolio comercial que ejercía España en sus colonias fue desapareciendo poco a poco”¹⁰⁶.

El este europeo, relegado en nuestro relato por la incidencia menor en los acontecimientos del continente, comenzó a tomar otra envergadura a partir del siglo XIII. Los rusos, liderados por Iván III (1440-1505), se libraron de la dominación mongola de dos siglos y se convirtieron al cristianismo. Iván III, también conocido como Iván el Grande, fue gran príncipe de Moscú y el primero en adoptar el título de Gran Duque de todas las Rusias. Con sus éxitos bélicos cuadruplicó su territorio, construyó el Kremlin y creó instituciones para asegurar la autocracia. Fue también el protagonista del reinado más largo de la historia de Rusia. Pero su acto más trascendente fue la intención de transformarse en el heredero natural del Imperio Romano, declarando a Moscú la tercera Roma. Según su opinión las dos Romas anteriores, la occidental y la oriental, vale decir Constantinopla, habían sido castigadas por el Señor Todopoderoso por sus herejías, por lo que se hacía necesaria una tercera “Ciudad de Dios”, y esta iba a ser la ortodoxa Moscú.

Su nieto, Iván IV, llamado el Terrible (1530-1584), a quien Sergei Eisenstein lo tomó como protagonista de una de sus célebres películas¹⁰⁷, fue el primer soberano ruso que asumió el título de Zar. Él fue quien expulsó a los tártaros afincados en la región del río Don y conquistó Siberia.

Luego del interregno producido por la muerte de Iván IV (1584), la dinastía Romanov tomó el poder y entronizó en 1613 a un miembro de la familia, Miguel I (1596-1645). Desde entonces la antigua y lejana Rusia pasó a ocupar un lugar protagónico en Europa, de modo que ningún problema internacional podía prescindir de su participación. Se debe tomar nota que de los Romanov surgieron todos los zares que reinaron Rusia hasta la Revolución de Octubre de 1917, cuando se obligó a abdicar a Nicolás II (1868-1918), luego ejecutado por orden de las autoridades revolucionarias.

El este de Europa acompañó esta transformación de Rusia en gran potencia con una gran agitación. Carlos X (1622-1660) consiguió darle entidad propia a Suecia, mientras que una pequeña familia de Alemania del sur, los Hohenzollern, a fuerza de herencias y hábiles combinaciones diplomáticas, dio nacimiento al reino de Prusia, que perduró hasta 1918, fin de la primera guerra mundial, cuando cayó el Imperio Alemán del cual Prusia era la cabeza visible.

En occidente, a mediados del siglo XVII, se produjo la consagración como monarca de Francia, a la edad de cinco años, de Luis XIV. Este soberano marcó a fuego el futuro de su país y el de Europa, ya que, cuando estuvo en condiciones de hacerlo, impuso el absolutismo monárquico, una forma de gobierno en la cual el poder reside en una única persona, a quien deben obedecer todas las demás, sin rendir demasiadas cuentas al parlamento y mucho menos al pueblo. Esta herramienta política será de uso y beneficio de Luis XIV, que, apoyado en el poder absoluto (todas las cuestiones debían pasar por su cedazo), colocó a Francia en el papel de líder del mundo europeo. Este marco de relaciones, que tiene en el centro al Rey Sol, tal como se lo reconoce a Luis XIV, será desarrollado con mayor extensión y pormenor en el capítulo dedicado a Francia.

El marco artístico

Cuando tocamos, líneas más arriba, la condición de precursores del humanismo mencionamos precisamente a tres nombres, Dante, Boccacio y Petrarca, que asumieron esa condición de adelantados desde la literatura. Los comentarios que hicimos sobre sus obras nos eximen de volver ahora sobre este tema para ocuparnos, entonces, de la actividad artística que le dio mayor carácter al Renacimiento, las artes plásticas, porque, como nos dice Burke, “la mayoría de nosotros en lo primero que pensamos al oír la palabra Renacimiento es en las artes visuales”¹⁰⁸. Y es cierto, las “bellas artes”, ya como actividad separada de las “artes útiles”, se sumaron con una fuerza singular al intento entusiasta de revivir otra cultura, de imitar la antigüedad clásica. “Pocas veces

en la historia de la humanidad las artes visuales han gozado de un período tan extenso y prolongado como durante el Renacimiento. La abundancia de obras de esta época es casi infinita”¹⁰⁹.

Con Roma como depositaria de un legado que estaba al alcance de los estudiosos –sus monumentos y esculturas fueron escudriñados sorbiendo todos sus secretos constructivos y de diseño–, y Florencia, otro exquisito reservorio pero, también, fábrica inagotable de talentos que excedieron la voluntad de copia del pasado clásico para elaborar una producción con carácter propio, se desarrolló el arte plástico del Renacimiento.

Debemos aclarar que entendemos como artes plásticas o visuales a la suma de arquitectura, escultura y pintura, que hoy se las reconoce como actividades separadas pero que en el Renacimiento formaban un conjunto que los artistas frecuentaban sin preocupación alguna por los límites. Cabe mencionar, entre varios ejemplos de esta versatilidad, a Rafael (1483-1520), calificado como “el pintor de Dios”, quien fue autor de la *Virgen de la Sextina*, decorador de las Cámaras (*stanze*) Vaticanas y el arquitecto que concluyó la nueva basílica de San Pedro.

Conviene recordar que la mayoría de los grandes creadores plásticos del Renacimiento fueron artistas en el sentido más amplio de la palabra: eran capaces, y a menudo así lo hicieron, de trabajar como arquitectos, pintores o escultores, y de diseñar prácticamente cualquier tipo de artefacto que requiriera una habilidad excepcional; en resumen, podían ejecutar todo aquello que tuviera o pudiera tener su mercado¹¹⁰.

Asimismo, y con el ánimo de evitar una injusticia, habría que añadir el dibujo a las tres expresiones mencionadas, recurso ineludible que exigía la pintura de muros al fresco, que requerían de un croquis previo ante la imposibilidad de hacer correcciones una vez que la pátina de material se secaba. Los croquis dibujados de Rafael, también los de Leonardo (1452-1519), constituyen preciosos tesoros del arte occidental. La “glorificación del cuerpo humano, habrían sido imposibles sin esta meticulosa tradición de dibujo”¹¹¹.

También la orfebrería ocupó un lugar de importancia, con Benvenuto Cellini (1500-1571) a la cabeza, un genio que provenía del fenomenal artesanado florentino y que logró bellísimas obras en este aparente subsidiario campo de la expresión plástica (habría que averiguar por qué el cáustico Oscar Wilde llamó a Cellini “sabandija suprema del Renacimiento”). La fama de Cellini es enorme a pesar de que han subsistido muy pocos ejemplos de su producción, ya que la rapiña o la necesidad (las familias que le encargaron piezas de oro con frecuencia las fundieron para superar aprietos económicos), dejaron incólumes muy pocos

ejemplares de su obra, de los que se tiene solo referencias históricas. Pero el célebre salero de oro y esmaltes que Cellini realizó en 1540 por encargo del generoso Francisco I de Francia y que hoy es uno de los tesoros del Kunst-historisches Museum de Viena, no obstante su tamaño, minúsculo al lado de la majestuosidad de una escultura, y su condición de casi solitaria y única expresión del talento del autor, es para Johnson “una obra de arte capaz de resumir todo el Renacimiento”.

La arquitectura fue la forma más directa de recuperar el pasado clásico, la manera artística más estimulada por la supervivencia, aun con deterioros, de construcciones latinas tales como el Panteón, el Coliseo y el Arco de Constantino. Con el acceso al tratado *De architectura*, los diez libros del romano Vitrubio (siglo I a.C.), editado por primera vez en Roma en 1486¹¹², se obtuvo el principio directriz, para toda clase de edificio, que debían cumplir con leyes de simetría y de proporciones análogas a la estructura del cuerpo humano.

A diferencia de los monumentos, las casas de campo y las villas romanas no habían resistido el paso del tiempo, de modo que su diseño y señorío fue reconstruido a través de los datos que había dejado otro romano, Plinio el Joven (63-113), autor de epístolas que daban señales de la estructura de estas mansiones.

Para llegar con resultados que les garantizaran esa imitación del pasado, los arquitectos se obligaban, como requisito previo, a hacer una visita a Roma, de modo de estudiar *in situ* los edificios y su entorno, y de la consulta del precioso y citado texto de Vitrubio. Entre estos arquitectos podemos citar al ya mencionado Filippo Brunelleschi, que recuperó para occidente, y como una norma plástica ineludible, el uso de la perspectiva cónica. Debemos agregar a Donato de Bramante (1444-1514), artífice del realce que a partir del siglo XVI tomó el Vaticano, y a Andrea Palladio (1508-1580), constructor del Teatro Olímpico de Vicenza y que obra como primer antecedente de lo que ahora se reconoce como teatro a la italiana.

La misma fortuna que la arquitectura tuvo la escultura, puesto que en toda Italia se encontraban muestras de la antigüedad clásica. Los artistas no tenían a mano nada parecido a los escritos de Vitrubio y de Plinio, pero en cambio contaban con los modelos, enteros o deteriorados, diseminados por toda Italia y que por lo general se trataba de calcos romanos de obras griegas. En este sentido, en el de la imitación, los escultores renacentistas también llegaron a la perfección, hasta el punto de que el *Baco* del joven Miguel Ángel (1475-1564), fue una copia de tanto acierto que durante un tiempo se creyó que era una genuina antigüedad.

Donato di Niccolò di Betto Bardi, reconocido en realidad como Donatello (1386-1466), es el artista más representativo de la escultura renacentista. Johnson asegura que “fue uno de los mejores artistas que ha habido nunca y, en cierto modo, la figura central del Renacimiento”. Maestro del bronce, su material preferido,

trabajó un conjunto de obras maestras de una perfección sorprendente. Entre ellas se destaca una escultura que, realizada alrededor de 1440, refleja un tema bíblico recurrente del período, el de David después del triunfo sobre su enemigo Goliat. El David de Donatello es el primer desnudo que aparece en la escultura renacentista y su diseño, audaz para la época, remite a Praxíteles, un escultor griego del siglo IV a.C., que fue el modelo prestigioso que rigió toda la obra de Donatello.

En el caso de la pintura resultaba muy difícil encontrar antecedentes. Como ya se mencionó, la pintura clásica era completamente desconocida para el Renacimiento, recién salió a la superficie en el siglo XVIII, como consecuencia de las excavaciones de Pompeya. No obstante, al igual que arquitectos y escultores, los pintores tenían el “deber” de imitar a los antiguos, por lo que sometían a sus modelos a posar al estilo de las esculturas encontradas o se dejaban guiar por los datos testimoniales de los textos literarios. Por ejemplo *La calumnia* (más conocido como *La calumnia de Apeles*, de 1495), es un cuadro de Sandro Botticelli (1445-1510) que fue pintado de acuerdo con la descripción que el escritor griego Luciano hizo de una obra perdida del también griego Apeles (352 a.C.-308 a.C.).

La información más vasta de estos artistas plásticos se refiere más a sus aspectos personales que a su propia obra, ya que muchas de sus producciones han desaparecido o se encuentran en museos de acceso estrecho. Esta difusión biográfica se debe al empeño del ya mencionado Giorgio Vasari, también pintor y arquitecto, que en su libro *Vida de los mejores pintores, arquitectos y escultores italianos* incluye la biografía de muchos de los artistas que brillaron en la época. Al terceto precursor, Cimabue, Giotto, Masaccio, lo suceden en el texto otros nombres de igual relumbré; Paolo Ucello (1397-1475), Fra Filippo Lippi (1406-1469), su hijo Filippino Lippi (1457-1504), Fra Angélico (1395-1455) y Sandro Botticelli (1445-1510), cuya *Primavera*, pintada con temple¹¹³ sobre tabla, muestra entre mujeres retozando el retrato de una joven de larga cabellera a la cual le brotan flores de la boca, anunciando, según algunos comentaristas, el triunfo del Renacimiento. La nómina de grandes pintores culmina con el “trío divino”, los demiurgos¹¹⁴ Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, autor de las maravillosas pinturas que decoran la Capilla Sixtina. Los tres condensan de distintos modos las mayores virtudes y capacidades de los artistas de la nueva era. La descripción, aun sintética, de la vida y obra de estos tres artistas llevaría varias páginas, ya que unieron a la ambición del hombre renacentista de conocer y hacer todo, una capacidad de trabajo poco común.

Leonardo, por ejemplo, además de las pocas obras maestras de la pintura que le conocemos, “se creaba dificultades que el pincel no podía vencer”¹¹⁵, prohió una enorme cantidad de proyectos inconclusos, entre ellos el que le propuso al sultán Bayaceto II: la construcción de un puente de trescientos cincuenta metros sobre el Bósforo. Hay dos puentes que hoy cruzan el estrecho, de más de mil metros de

longitud cada uno, inaugurados en 1973 y en 1988, varios siglos después de aquel que había soñado Leonardo. La curiosa manera de proteger sus estudios (escribía al revés y había que leer sus textos reflejándolos en un espejo), el poco interés de Leonardo en compartir sus descubrimientos y la predisposición más en imaginar ideas innovadoras que en materializarlas, cubrieron de misterio teorías y razonamientos que a partir del siglo XIX comenzaron a develar su verdadera dimensión y que, advertidos oportunamente en tiempos del Renacimiento, habrían aligerado el camino de todos los investigadores posteriores, “como si Leonardo fuera un microcosmos de las generaciones siguientes; síntesis premoderna de la cultura moderna; mente intemporal que ya hubiera visto mucho de lo que ahora, en el siglo XXI, empezamos a entrever”¹¹⁶. *El Tratado de pintura* (*Trattato sulla Pintura*, 1651) es el único texto de Leonardo en circulación antes del siglo XIX, y que tardó años en redactar. Allí dice que “el que desprecia la pintura, desprecia la contemplación filosófica y refinada del mundo, porque la pintura es la hija legítima, o mejor dicho, la nieta de la naturaleza [...] El que denigra la pintura, denigra la naturaleza”. Se asegura que Leonardo escribió unos ciento veinte volúmenes, reunidos en *Delle cosa naturalli*, pero que no guardan un plan coherente, son notas esparcidas, hojas sueltas, unas cinco mil páginas que conforman un caos en el cual, afirman testigos, él mismo se perdía. Un escrutinio de estos documentos, escondidos, deteriorados, abandonados y polvorientos, como dos códices que se descubrieron en la biblioteca de Madrid en 1965, permitieron descubrir en Leonardo estudios avanzados sobre geometría, anatomía del cuerpo humano (hizo disecciones de cadáveres, por lo general de hombres condenados al patíbulo, contrariando peligrosamente la bula del papa Bonifacio VIII, que lo prohibía expresamente)¹¹⁷, la *filotaxis* (disposición de las hojas en el tallo de una planta), la *dendrocronología* (datación de la edad de los árboles por los anillos de su tronco), la dinámica de los fluidos y la teoría que años después desarrollaría Goethe para demostrar por qué vemos el cielo de color celeste. Incursionó, como es fama, en cuestiones más domésticas. Sus *Apuntes de cocina*, descubiertos y atribuidos a Leonardo en 1981, aportan datos sobre platos sofisticados como la “sopa de caballo” o los “intestinos hervidos”.

Leonardo no se dedicó a la ciencia y a la técnica para dominar la naturaleza, como defenderían Bacon y Descartes un siglo después. La suya era una ciencia amable. Aborrecía la violencia y sentía una compasión especial por los animales. En lugar de intentar dominar la naturaleza, la finalidad de Leonardo era aprender de ella tanto como era posible¹¹⁸.

En el siglo XVI la pintura es conmovida por una innovación que, tal como lo fue la perspectiva cónica y para la literatura la invención de la imprenta de tipos móviles, produjo grandes cambios en la actividad: el óleo. La mezcla de pigmentos con aceite

—la fórmula elemental que constituye el óleo—, fue usada primero por los artistas holandeses, entre los que se destaca Van Eyck (1390-1441), a quien erróneamente durante mucho tiempo se le atribuyó la propiedad del invento. Su *Virgen leyendo* es una de sus obras maestras, donde retrata a la santa en un momento de intimidad y misticismo, a la luz y al abrigo de la lumbre, que la hace inmensamente humana.

Hasta ahí la preparación de la pintura formaba parte de la tarea previa del pintor. Se elaboraba con yemas de huevo, jugo lechoso de ramas de higuera, agua y vino (al menos es una de las fórmulas que, se sabe, aplicó Leonardo), a lo cual había que sumar el alistamiento de la madera donde iba a pintarse, impregnándola con huesos calcinados de aves y cerdos. Un tratamiento con problemas diferentes requerían los muros, el fresco consistía en la aplicación a la pared de una lámina de material de albañilería con los colores ya incluidos, de un secado tan rápido que apenas permitían correcciones por parte del pintor. Leonardo, atrevido innovador en estas cuestiones, arruinó algunas de sus obras precisamente porque la pintura resultante de sus experimentos careció de perdurabilidad. Esto ocurre, afirman los especialistas, con *La última cena*, una pintura mural que a pedido de los Sforza Leonardo realizó en el refectorio (en realidad, el comedor) del convento dominico de Santa María de las Gracias, de Milán, usando una desafortunada mezcla de óleo, temple y yeso que es causa de los deterioros que, aun con los altísimos niveles de los métodos de conservación existentes hoy, se juzga irreparable.

Le veo trabajar en *La última cena*. De madrugada, al empezar a salir el sol, sale de casa para ir al refectorio del convento y allí durante todo el día, mientras hay luz, pinta sin cesar, olvidándose de comer y de beber. Luego, en cambio, se pasa dos semanas sin tocar los pinceles¹¹⁹.

Jonhson nos informa que al contrario de lo ocurrido con la imprenta, el óleo tardó en introducirse en Italia, y que al igual que en el caso de la imprenta, fueron los venecianos los primeros en adoptarlo. Sin embargo Leonardo apreció muy pronto las ventajas que le aseguraba el nuevo material, del mismo modo que le repugnaba la rapidez de trabajo que le exigía la pintura al fresco.

El paso siguiente que impuso el óleo fue acaso tan importante como su incorporación a la pintura, y consistió en la suplantación de la tabla por el lienzo. El oficio de pintor, ya bastante facilitado por la tabla que permitía el uso del caballete (que como el óleo, se le atribuye al holandés Van Eyck), alcanzó todavía más practicidad y economía. Liberado de la tiranía de los muros palaciegos o eclesiásticos, hasta entonces, junto con las tablas, único soporte de la pintura, el pintor se sintió asistido por una capacidad de movilidad inédita, pues caballete, lienzo y pomos de óleo eran de fácil y cómodo traslado. De ese modo el artista del Renacimiento pudo desoir y hasta rechazar las propuestas de la Iglesia para acudir, en cambio, al lucrativo

llamado de los grandes señores burgueses, adinerados y ansiosos por ser retratados en sus propias casas, con el fondo de sus lujosas pertenencias.

El óleo provino de los Países Bajos y la imprenta de Alemania, datos que le quitan, como ya dijimos varias veces, exclusivo protagonismo a Italia en toda esta cuestión del Renacimiento. Esto nos autoriza a admitir la hipótesis de que hubo un verdadero proceso de interacción entre Italia y el resto de los países de Europa, la certeza de que las ideas circulaban en ambos sentidos, y que las regiones se apropiaban de lo que le fuera de provecho, aunque sin duda, se reitera por enésima vez, la influencia mayor siempre perteneció a los modelos italianos.

Respecto al fin del Renacimiento, hay infinitas posiciones, tantas como las que discuten su comienzo. Para Paul Johnson el movimiento había agotado sus fuerzas entre 1560 y 1580, dejando paso al Barroco, que será tema del siguiente capítulo.

Notas

1. D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.
2. Costa, Ivana. "Pico y la osadía del Quattrocento," en revista *Ñ* del 10 de enero de 2009.
3. Talaván, Rubén. 2007. *Descartes. Vida, pensamiento y obra*. España. Planeta DeAgostini SA.
4. Le Goff, Jacques, con Jean-Louis Le Goff. 2007. *La Edad Media explicada a los jóvenes* (traducción de Jordi Terré) España. Ediciones Paidós Ibérica SA.
5. Johnson, Paul. 2005. *El Renacimiento* (traducción de Teófilo de Lozoya). Buenos Aires. Mondadori.
6. Burckhardt, Jacob. 2004. *La cultura del Renacimiento en Italia*. (traducción de Teresa Blanco, Fernando Bouza y Juan Barja). Madrid. Akal.
7. Bouza, Fernando. 2004. Prólogo a *La cultura del Renacimiento en Italia*, de Jacob Burckhardt. Madrid, España. Akal ediciones.
8. Estébanez Calderón, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios*. España. Alianza Editorial.
9. Burke, Peter. 1993. *El Renacimiento* (traducción castellana de Carme Castells). España. CRITICA.
10. Lafaye, Jacques. 1999. *Sangrientas fiestas del Renacimiento. La era de Carlos V, Francisco I y Solimán (1500.1557)*. México. Fondo de Cultura Económica.
11. Ronchi, Sergio. 1985. *El Protestantismo*. Buenos Aires. Hyspamérica Ediciones Argentinas S.A.
12. Johson, Paul. Obra citada.
13. Charles-Roux, Edmonde. 1981. *Don Juan de Austria* (traducción de José Bianco). Buenos Aires. Emecé.
14. Escuela musulmana de estudios superiores (RAE).
15. Este acto parece desmentir el rol secundario de las mujeres en el mundo islámico.
16. Johnson, Paul, obra citada.
17. Charles-Roux, Edmonde. Obra citada.
18. García Yebra, Valentín. 1993. Introducción a la *Poética*, traducción trilingüe del autor. España. Gredos.
19. García Yebra, Valentín. Obra citada.
20. Villoro, Luis. 1992. *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. México. Fondo de Cultura Económica.

21. Villoro, Juan. Obra citada.
22. Brotton, Jerry. 2004. *El bazar del Renacimiento. Sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental* (traducción Came Castells) Argentina. Paidós.
23. Brotton, Jerry. Obra citada.
24. Baty, Gastón y Chavance, René. 1956. *El arte teatral* (traducción de Juan José Arreola). México. FCE.
25. D'Amico, Silvio. Obra citada.
26. Burke, Peter. Obra citada.
27. Johnson, Paul. Obra citada.
28. Johnson, Paul. Obra citada.
29. Johnson, Paul. Obra citada.
30. Resulta paradójico, pero cuando estalla la peste en Florencia, marco contextual del *Decamerón*, Boccaccio no estaba residiendo en esa ciudad.
31. Rest, Jaime. 1971. "Boccaccio y el apogeo del cuento", en *Historia de la literatura mundial*. Buenos Aires. CEAL.
32. Kristeller, Paul Oskar. 1996. *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*. España. Fondo de Cultura Económica.
33. Giusti, Sergio. 1971. *El nacimiento de la poesía italiana en Historia de la literatura mundial*. Buenos Aires. CEAL.
34. Giusti, Sergio, obra citada.
35. Fernández Campo, Sabino. 1994. Prólogo a *El Príncipe. Maquiavelo. La estrategia del líder*. España. Ediciones Temas de Hoy.
36. Johnson, Paul. Obra citada.
37. Rodríguez, César. 2004. Estudio preliminar de *Los cuentos de Canterbury*. Buenos Aires. Gradifco.
38. Johnson, Paul. Obra citada.
39. Johnson, Paul. Obra citada.
40. Lafaye, Jacques. Obra citada.
41. Yourcenar, Marguerite. 2004. *Opus Nigrum* (traducción de Emma Calatayud). España. Anagrama.
42. Ronchi, Sergio. Obra citada.
43. De Sauvigny, G. de Bertier. 2009. *Historia de Francia* (traducción de Claudio Juan Crespo, revisada por Joaquín Campillo). Madrid. Ediciones Rialp, S. A.
44. Cuando regresa a Dinamarca, Hamlet proviene de la universidad de Wittenberg.
45. Cada uno de los príncipes de Alemania a quienes correspondía la elección de emperador (RAE).
46. Ronchi, Sergio. Obra citada.
47. Ronchi, Sergio. Obra citada.
48. Sinónimo de harapos.
49. Yourcenar, Marguerite. Obra citada.
50. El dramaturgo argentino Ricardo Halac escribió un texto, *Mil años y un día*, representado en el Teatro San Martín, donde relata la dolorosa expulsión de los judíos de España.
51. Jannuzzi, Giovanni. 2006. *Breve historia de Italia*. Buenos Aires. Letemendia Casa Editora.
52. Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. 2000. *Apuntes de filosofía*. La Plata, Argentina. Grupo Editor Tercer Milenio.
53. Aportamos una definición del absolutismo en el Capítulo X, dedicado al teatro francés y a Francia, la primera nación en aplicar este sistema de gobierno.
54. Odifreddi, Piergiorgio. 2008. *De por qué no podemos ser cristianos y menos aun católicos* (traducción de J.C. Gentile Vitale) Buenos Aires. Ediciones del Nuevo Extremo.
55. Mumford, Lewis. 1979. *Técnica y Civilización*. Madrid. Editorial Alianza.
56. Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. Obra citada.

57. Mumford, Lewis. Obra citada.
58. Surgers, Anne. 2004. *Escenografías del teatro occidental* (traducción de Magdalena Arnoux) Buenos Aires. Ediciones artes del sur.
59. Burke, Peter. Obra citada.
60. Johnson, Paul,. Obra citada.
61. Citado por Jerry Brotton.
62. Johnson, Paul, obra citada.
63. Paoli, Ugo Enrico. 2007. *Vida cotidiana en la antigua Roma* (sin mención de traductor) La Plata, Argentina. Derramar Ediciones.
64. Brotton, Jerry. Obra citada.
65. Johnson, Paul. Obra citada.
66. Ibsen, Henrik. 1981. *Casa de muñecas. Espectros*. Buenos Aires. Ediciones del 80.
67. Plebeyo, que no es noble.
68. Lafaye, Jacques. Obra citada.
69. Lafaye, Jacques. Obra citada.
70. Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. Obra citada.
71. Brotton, Jerry. Obra citada.
72. Lo que el Hamlet de Shakespeare describiría como “la quintaesencia del polvo”
73. Brotton, Jerry. Obra citada.
74. Calderón de la Barca, Pedro. 2006. *La vida es sueño* (edición de Ciriaco Morón). España. Cátedra.
75. Shakespeare, William. 1994. *Obras completas* (traducción de Luis Astrana Marín). México. Aguilar.
76. Villoro, Luis. Obra citada.
77. Costa, Ivanna. “El rescate de la obra de Kepler,” en revista *Ñ* del sábado 23 de julio de 2009.
78. Brecht, Bertolt. 1964. *Galileo Galilei* (traducción de Osvaldo Bayer). Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.
79. Ya explicamos, en el Capítulo II, el significado doctrinal de arrianismo.
80. Recomendamos, para informarse sobre este tema, la novela de Alessandro Baricco, *Seda*, editado en 1997 por la Editorial Anagrama de España.
81. Pieza de la armadura que protege la pierna desde la rodilla hasta el pie (RAE).
82. Parte de la armadura antigua que resguardaba la cabeza y el rostro, y se componía de morrión, visera y babera (RAE).
83. Duro, persistente, inquebrantable (RAE).
84. Aleación de cuatro partes de oro y una de plata, cuyo color es parecido al del ámbar (RAE).
85. Mineral de color azul intenso, tan duro como el acero, que suele usarse en objetos de adorno (RAE).
86. Palo toscamente labrado, como de un metro de largo, que va aumentando de diámetro desde la empuñadura hasta el extremo opuesto, y que se usaba como arma (RAE).
87. Graves, Robert. 1993. *Los mitos griegos* (traducción de Luis Echávarri y revisión de Lucía Graves). Buenos Aires. Alianza Editorial.
88. En el quinto milenio, en los valles de los grandes ríos del Asia, el Indo, el Tigris, el Eufrates, el Nilo, y en las orillas orientales del Mediterráneo, aparecieron los primeros estados organizados. Al final del cuarto milenio allí se inventó la escritura, el cálculo, la geometría, la astronomía. Ya entonces florecía la arquitectura –las pirámides egipcias son del 2600 al 2300– y el arte; los arqueólogos recuperaron estatuillas antropomórficas que revelaban la existencia de un tipo humano bien distinto al indoeuropeo blanco que en el 1450 invadía el Peloponeso. La música, en China, se conoce desde el 3300, y la escritura, que aún usan, desde el 2500.
89. Europa era una mujer fenicia muy bella que atrajo al gran dios Zeus cuando la vio jugando con unas amigas al borde del mar. Mediante una de sus estratagemas, el dios se metamorfoseó en

toro para acercársele. La muchacha, confiada, montó sobre el lomo del animal, que se lanzó en veloz corrida a través de las aguas hasta llegar a la isla de Creta, donde la poseyó.

90. Brotton, Jerry. Obra citada.

91. Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. Obra citada.

92. En el ya mencionado libro de viajes de Marco Polo, este da cuenta de la presencia del Preste entre los tártaros.

93. Eco, Umberto. "La redondez de la Tierra en el Medioevo", en revista *Ñ* del sábado 28 de febrero de 2008.

94. Los meridianos son los círculos máximos de la esfera terrestre que pasan por los polos.

95. Eco, Umberto. Artículo citado.

96. García Hamilton, José Ignacio. 1990. *Los orígenes de nuestra cultura autoritaria (e improductiva)*. Buenos Aires. Albino y asociados, editores.

97. La carabela era invención portuguesa. Embarcación a vela, poseía dos o tres mástiles y un peso cercano a las 600 toneladas.

98. Cruel, sangriento.

99. Vargas Llosa, Mario. "La aventura colonial." Diario *La Nación* del 10 de enero de 2009.

100. Una forma de Venus para los romanos, Afrodita para los griegos, adorada en Siracusa, donde se la conoce como "la de las bellas nalgas".

101. Merezkovski, Dmitri. 2005. *El romance de Leonardo. El genio del Renacimiento* (traducción Juan Santamaría) Buenos Aires. Edhasa.

102. Ini, Luis. "América sí, Colombia no." Buenos Aires. Diario *La Nación* del 25 de abril de 2008.

103. Denis, H. 1970. *Historia del pensamiento económico*. Barcelona. Editorial Ariel.

104. Cugajo, Martín. 2001. Introducción a *Bartolomé de las Casas. Brevisima relación de la destrucción de las Indias*. España. Mestas Ediciones.

105. Sée, Henry. 1961. *Orígenes del capitalismo moderno* (traducción de Makedonio Garza). México. Fondo de Cultura Económica.

106. Sée, Henry. Obra citada.

107. La primera parte de *Iván el terrible* pudo ser estrenada en la Unión Soviética en 1944. La segunda, interceptada por la férrea censura stalinista, recién en 1958, a diez años de la muerte de Sergei Eisenstein.

108. Burke, Peter. Obra citada.

109. Johnson, Paul. Obra citada.

110. Johnson, Paul. Obra citada.

111. Johnson, Paul. Obra citada.

112. Los libros estaban incompletos, los dibujos que los ilustraban se habían perdido y, por lo tanto, no formaron parte de la edición de 1486.

113. Procedimiento pictórico en que los colores se diluyen en líquidos glutinosos o calientes.

114. Dioses creadores, con capacidad de creación por encima de las habilidades del hombre.

115. Mererzhkovski, Dmitri. Obra citada.

116. Pigem, Jordi. "La ciencia oculta de Leonardo", en revista *Ñ*, N° 236, sábado 6 de abril de 2008.

117. Doscientos años antes, Mendini del Licci se atrevió a disecar públicamente dos cadáveres en la Universidad de Bolonia, pero eligiendo los cuerpos de dos mujeres porque eran los "más próximos a la naturaleza animal". Sin embargo, y según propia confesión, del Lucci no se atrevió con la cabeza, por considerarla "mansión del espíritu".

118. Capra, Fritjof. "El enfoque de Da Vinci es el de un pintor", en revista *Ñ* del sábado 6 de abril de 2008.

119. Mererzhkovski, Dmitri. Obra citada.

el barroco

capítulo VI

*Y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos.*

LOPE DE VEGA (1562-1635)

El Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo

La historia del arte ha sido descrita a veces como la narración de un encadenamiento sucesivo de estilos diversos. Se nos ha dicho que al estilo románico o normando del siglo XII, con sus arcos de medio punto¹, sucedió el gótico con su arco puntiagudo²; que este fue suplantado por el Renacimiento, que tuvo sus comienzos en Italia al principio del siglo XV y que poco a poco fue ganando terreno en todos los países de Europa. El estilo que vino después del Renacimiento recibe generalmente el nombre de Barroco³.

Para Demetrio Estébanez Calderón, Barroco es un “término con el que se designa un período artístico y literario que se desarrolla en Europa (y en Hispanoamérica)⁴ en el transcurso del siglo XVII, y que coincide con una serie de cambios políticos-sociales y culturales que influyen en la visión del mundo y en la concepción estética de los escritores [y artistas] de esa época”⁵.

No hay acuerdos acerca de la etimología de la palabra; la más aceptada es que proviene del vocablo portugués “barroco” (“barrueco” en español) que quiere decir perla irregular o joya falsa. Los estudiosos del arte le quitaron importancia al Barroco, considerándolo una degeneración del Renacimiento, un breve período de confusión entre este y el Clasicismo del siglo XVIII. Análisis posteriores profundizaron en sus aspectos particulares, llegando a la conclusión que su peso excedía los límites de un modesto e intrascendente puente, sino que se trató de un movimiento muy importante enclavado entre dos maneras distintas de entender el arte.

Por razones pedagógicas debemos darle un punto de partida al Barroco, que estaría determinado a finales del año 1600, cuando decaía la crisis que sufrió la Iglesia a partir de la Reforma propiciada por Lutero, generando una división de la cristiandad que no tuvo vuelta atrás. Europa quedó dividida en dos zonas, la

católica y la protestante. La designación de católica, que a partir de estas circunstancias se apropió Roma aun con más firmeza, respondió a la necesidad de declararse y sentirse única, ya que como ya aclaramos, la palabra deviene de la expresión griega que quiere decir universal. Pero la realidad mostraba ahora la existencia de otro campo, el protestante o luterano, y que las diferencias de concepto y de liturgia con Roma eran, y son, importantes. La rama católica, que incluye a todos aquellos devotos occidentales y orientales que responden a la autoridad del papa, se atiene a cumplir con obediencia doctrinal los siete sacramentos instituidos por la Santa Sede (bautismo, penitencia, comunión, confirmación, matrimonio, unción de los enfermos y orden sacerdotal). En cambio los protestantes reconocen la práctica de solo tres sacramentos (bautismo, cena del Señor y absolución o arrepentimiento), aceptando como única guía espiritual y religiosa la palabra de la Biblia. No admiten una alta autoridad, como los católicos aceptan al papa, y tampoco la intermediación de un sacerdote entre el devoto y Dios.

La Iglesia reaccionó y en el concilio de Trento tomó las medidas que dieron lugar a la Contrarreforma, que contenía un llamado, más bien una exigencia, de que todos los fieles al papado se encolumnaran en la lucha contra el hereje. Y de esta misión no podía estar excluida, claro está, la actividad artística; los artistas debieron poner su pericia a disposición de la causa religiosa. La consigna de la Iglesia era ganar, o, mejor dicho, recuperar o calmar la incertidumbre de los fieles. Para eso había que reafirmar los dogmas: la virginidad de María, el misterio de la Trinidad, entre otros temas, pues el arte, en aquellos tiempos, cargaba con una capacidad de propaganda que fue entendida y aprovechada por el clero de Roma, y por esas razones contrató grandes cantidades de artistas, reclutando por supuesto a los mejores, pero también a muchos de segunda línea que aumentaron los niveles de producción para satisfacer las demandas de la gran base de fieles.

Es en este contexto donde surge un arte adecuado a la renovación religiosa, especialmente apto para transmitir al pueblo el contenido de los dogmas y propiciar el culto a los santos y a la Virgen. La época del Barroco “triumfalista” fue también de los grandes santos y místicos⁶.

El Barroco respondió reflejando descarnadamente el estado de cosas, con un marcado y nada complaciente naturalismo. Los personajes se acercaron al pueblo, y los santos de las pinturas dejaron de vestir como cortesanos para aparecer casi como pordioseros, con rostros vulgares y en ambientes pobres y toscos. El énfasis se colocó en el dramatismo. Las escenas pintadas se volvieron dinámicas, lejos del hieratismo intemporal de los estilos anteriores. Al igual que el ánimo de la Iglesia ante los cambios que proponía la Reforma luterana, el Barroco vivió siempre un

estado crispado, en continua tensión, donde se estructuraron con extremo maniqueísmo categorías antagónicas: la verdad y la mentira, lo bueno y lo malo, la vigilia y el sueño.

Pero el Barroco no fue solo un arte religioso, tuvo una vertiente secular muy importante en este siglo XVII de afianzamiento de las monarquías europeas, que por otra parte también necesitaban dar muestras de su nueva y mejorada posición dentro de este nuevo contexto europeo.

El Barroco convenía mejor que ningún otro estilo a estas necesidades de lujo y boato, y su difusión concordaba bien con los gustos de la opinión general de aquella época, en la que entraban a la vez el gusto popular por el espectáculo, y la convicción de los teóricos políticos de que el poder solo se trata adecuadamente si se manifiesta a los ojos de todos por un brillo fastuoso⁷.

Fuera del patrocinio de la Iglesia, los mecenas privados se multiplicaron. El afán de coleccionismo (diferente al concepto actual, entonces se trataba de acumulación de obras y objetos, sin ningún criterio de selección o búsqueda de unidad estilística), incitó a los pintores a llevar a cabo una producción de pequeño o mediano formato para aumentar el patrimonio artístico de los ricos comerciantes y la alta nobleza.

En el campo de las definiciones del estilo del Barroco, que es lo que en realidad cuenta como primordial y del cual ya hemos dado algunos datos, aparecen dificultades, porque como apunta el crítico austríaco Ernst Gombrich (1909-2001), “mientras resulta fácil identificar los estilos anteriores mediante definidos signos, el caso no es tan sencillo por lo que al Barroco se refiere”⁸.

Un acercamiento al esclarecimiento podría lograrse usando una operación repetida por los historiadores, que consiste en la comparación del Barroco con el Renacimiento, unidos por sus muchas similitudes y diferencias, aunque ambas expresiones hayan circulado por andariveles cronológicos diferentes, pudiéndose asociar el siglo XVI con el Renacimiento y el siguiente, el XVII, con el Barroco (algunos extienden su vigencia cincuenta años más, hasta el 1750). Debemos aclarar que la división no es tan estricta, encontraremos antecedentes barrocos en el siglo anterior y la sobrevivencia del Renacimiento en el posterior.

La familiaridad entre estos estilos está demostrada por el uso común de un tema fundamental –que el Renacimiento recogió de la antigüedad grecolatina y el Barroco mantuvo como objeto de interés–: la concepción de “individualismo”, del hombre como microcosmos o universo en miniatura. Como el dogma cristiano había flaqueado –los golpes de Lutero fueron más que potentes–, el hombre del

siglo XVII tuvo, entonces, que comenzar a pensar y a vivir por sí mismo, sin el abrigo de la certeza.

[El hombre] ya no tiene “signos” que lo guíen, ya no basta la certeza de la fe, y está solo ante la decisión. Es una decisión individual, que depende del sujeto autónomo y solitario. Es la situación representada por Shakespeare, quien pone en boca de Hamlet la pregunta decisiva: “¿ser o no ser?”, y que el moderno protagonista de la tragedia debe resolver por sí mismo, sin un plan divino que indique el sentido de la salvación o un destino inexorable que determine los acontecimientos⁹.

El crítico alemán Heinrich Wölfflin (1864-1945), es uno de los que recurrió a la definición del Barroco haciendo el cotejo con el Renacimiento. Tomando como punto de referencia a la pintura, Wölfflin precisó que en el Renacimiento predominaba la línea, que delimita la forma y la convierte en una estructura cerrada, un todo armonioso que al mismo tiempo mantiene una identidad definida. El Barroco, en cambio, entrega la masa y el color como un medio de “sugerir” las formas, ofreciendo una estructura abierta, por lo general asimétrica, desarmónica, que produce la sensación de obra que “aún se está haciendo”. Hay una decidida intención de abandonar la claridad como motivo central de la expresión plástica y predomina el color sobre el dibujo. Asimismo, en cambio de la luz clara y limpia del Renacimiento, el Barroco acude al claroscuro, procedimiento que inaugura el milanés Caravaggio (1571-1610), considerado como el primer gran exponente de la pintura barroca. También los pintores barrocos esquivaron la perspectiva lineal renacentista mediante el uso del escorzo (recurso que luego usarán con mucha felicidad los escenógrafos teatrales en los escenarios a la italiana), y se despreocuparon de la composición simétrica también atribuible al Renacimiento. Se prefiere el desequilibrio, con las figuras cortadas como si los cuerpos continuaran fuera del marco restringido del cuadro.

Pero esta actitud, continúa Wölfflin, no quedó encerrada solo en el campo de la plástica, sino trascendió a todos los terrenos artísticos que abordó el arte barroco (la literatura, la arquitectura y la música), creando imágenes donde el mundo está representado en forma desordenada, como sueño e ilusión. *La vida es sueño* de Calderón; la expresión de Shakespeare, “la vida es un cuento contado por un idiota”; o la peripecia de *El Quijote* de Cervantes, donde no se sabe quién es el loco y quién el cuerdo, expresan estas ideas barrocas de confusión y desasosiego.

Volviendo a la pintura, podemos tomar como claro ejemplo barroco un magnífico óleo sobre tabla del flamenco Pieter Brueghel (1525-1569), *La*

parábola de los ciegos o *La caída de los ciegos* (1568), que muestra a varios ciegos caminando en fila, tomados de la mano. El que encabeza la caravana lleva un bastón para tantear el camino, pero ha caído en una zanja arrastrando a los que le siguen de inmediato, mientras que los últimos de la fila siguen caminando confiadamente sin estar enterados de lo que está ocurriendo adelante. Solo la desgracia se puede esperar cuando un ciego guía a otro ciego, metaforiza Brueghel, pero la ceguera a la que se refiere es de naturaleza moral, es una visión crítica, casi burlesca de la vida en el mundo barroco, donde el hombre está solo, desconfiado y en medio de la incertidumbre.

Aquí creemos que cabe una digresión, surgida de la lectura de Gombrich, quien dice que:

Resulta un hecho sorprendente el de que muchos de estos rótulos, que para nosotros son simples designaciones de estilos, fueran, originariamente, palabras ofensivas o burlescas. La palabra “gótico” se empleó primero por los comentaristas artísticos italianos del Renacimiento para señalar al estilo que ellos consideraban bárbaro, y que creían que había sido introducido en Italia por los godos, los cuales habían destruido el Imperio Romano y saqueado sus ciudades [...] La palabra “barroco” fue un término empleado por los comentaristas de una época posterior que combatieron las tendencias del siglo XVII y desearon ridiculizarlas¹⁰.

Sin duda Gombrich menciona, sin decirlo con exactitud, a la Ilustración del siglo XVIII, que usó el tono despectivo para el Barroco, un fenómeno con exceso de énfasis, sobreabundancia de ornamentación, portante de desengaño y pesimismo. Pero el Barroco denostado superó el desprecio del siglo XVIII y encontró una posterior valorización positiva en los trabajos de Jacob Burckhardt (1818-1897), autor de *La cultura del Renacimiento en Italia*; de Benedetto Croce (1866-1952), en el *Breviario de estética* de 1912; y de Eugene D’Ors (1882-1954) en *Lo barroco*, publicado en Madrid en 1944.

El arte en el Barroco

Como resulta fácil deducir de todo lo anterior, y al contrario de la opinión maniquea de algunos estudiosos, el Barroco no rompió con el Renacimiento, sino que tomó de este sus procedimientos y técnicas para exagerar lo ornamental y alterar todo aquello que iba en forma directa a los sentidos, convirtiendo la serenidad del Renacimiento en permanente estado de conflicto.

La arquitectura barroca se desarrolló en Europa y en los territorios americanos que, en esos tiempos, eran colonias de España y de Portugal. La construcción de edificios acogió a la plástica en su totalidad, la pintura y la escultura se incorporaron a los inmuebles, formando un todo de donde no pueden ser excluidas como partes independientes, son piezas adosadas a la obra, son parte indisoluble del conjunto. El Barroco exageró el uso de lo curvilíneo; no hay rectas, las formas son onduladas creando numerosos juegos de curva y contracurva que desvanecen la armoniosidad de las formas clásicas. La luz fue trabajada por los arquitectos barrocos para dar realce a los frentes de los palacios y grandes residencias, nunca lisos, sino con entrantes y salientes, poblados de molduras, esculturas en relieve, ventanas y ventanillas de tamaños diferentes y multitud de hornacinas. Utilizaron, para los interiores, aberturas escondidas por donde penetraba la luz diurna que iluminaba los ámbitos con el procedimiento pictórico del claroscuro. Las cubiertas y las bóvedas se cubrieron con pinturas, “escenas que se desarrollan en el cielo [...] que hacen que el espectador crea que mira a un espacio abierto y casi infinito, no a una bóveda que cubre un edificio cerrado”¹¹.

El encolumnado suele ser gigantesco, ostentoso, y las formas de las columnas adquirieron novedosos diseños, como el espiralizado, el cubiforme y el piramidal invertido, exactos símbolos de la inestabilidad que metaforiza el Barroco.

Los precursores de la arquitectura barroca fueron los italianos Carlo Maderno (1556-1629), Giacomo Vignola (1507-1573) y Andrea Palladio (1508-1580), que ya nombramos como el constructor del primer teatro cerrado de Europa, el Olímpico de Vicenza. Se destacaron, luego, con el Barroco ya instalado, Gianlorenzo Bernini (1598-1680), Francesco Borromini (1559-1667), Pietro da Cortona (1590-1669), Guarino Guarini (1624-1683) y Filippo Juvara (1676-1736).

Entre las obras que expresan con toda su intensidad el estilo podemos citar la fachada de la Basílica de San Pedro, en el Vaticano (Maderno); la fachada Il Gesú, en Roma (Vignola); la fachada de la Villa Rotonda (Palladio); la fachada de San Andrea del Quirinal, en Roma (Bernini); la cúpula de San Lucas y Santa Martina (da Cortona); la fachada del Palazzo Carignano, en Turín (Guarini); y el frente de la Catedral de la Asunción, en Valladolid, realizada por el arquitecto español Juan de Herrera (1530-1597). Pero sin duda la mayor grandiosidad del Barroco arquitectónico se muestra en la plaza rodeada de columnatas de San Pedro, en el Vaticano.

La escultura barroca, al igual que la pintura, se inspiró en tipos de la vida cotidiana tomados en su estado anímico, por lo general desbordante y conmovedor. Por su naturalismo, estas esculturas barrocas tienen movilidad y dinamismo.

Con frecuencia las figuras se agitan y sus miembros se contorsionan en actitudes extremas o dislocadas que sorprenden al espectador. La luz interviene activamente en la expresión de esta movilidad. Los ropajes de amplios pliegues, con entrantes y salientes muy acusados y contrastes de luz y sombra muy fuertes, esto tiene un carácter más pictórico ya que procura representar más la apariencia que la realidad misma de la forma¹².

Todas estas características son adaptables a una particular actividad de la escultura, llamada “imaginería”, que era el arte de tallar imágenes religiosas en madera policromada. Esta pericia le fue transmitida por los misioneros españoles a los indígenas americanos, y en buena parte de nuestro continente es posible apreciar altares, púlpitos, figuras de ángeles y de santos esculpidas con ese material que abundaba por estos territorios. El más notable de estos talladores fue Gregorio Fernández (1576-1636), autor de un estremecedor *Cristo yacente*, obra de la cual, luego del original de Segovia, realizó siete réplicas para otras tantas iglesias de España.

Pero el verdadero creador de la escultura barroca fue quien ya mencionamos cuando nos ocupamos de la arquitectura del período, Gianlorenzo Bernini. Autor de numerosas obras, al comienzo colaborando con su padre, quien le enseñó el oficio, deben destacarse *Apolo y Dafne*, de 1621; *El éxtasis de Santa Teresa*, de 1644; *La beata Albertona*, de 1638; y los monumentos funerarios de los papas Urbano VIII y Alejandro VII. Párrafo aparte merece la *Fuente de los Cuatro Ríos*, realizada en 1651 y emplazada en la Piazza Navona de Roma, expresión del período más inspirado del genial artista. Los cuatro ríos representados en la obra son el Ganges, el Nilo, el Danubio y nuestro Río de la Plata.

La pintura barroca (de la cual ya dimos bastantes rasgos en el comienzo del capítulo, sobre todo en el uso de la luz, el dibujo y la perspectiva), se caracteriza, como la escultura, por su marcada vinculación con la vida cotidiana, exhibiendo un realismo inmisericorde con la fealdad o lo deforme. Prueba de esto son *El niño cojo*, pintado por José de Ribera el Españolito (1591-1652), en 1642. Otro ejemplo lo encontramos en *Finis glorie mundi*, que en 1672 pintó el sevillano Juan de Valdés Leal (1622-1690), donde la alegoría de la inexorable finitud del hombre es clara por la visión de cadáveres en estado de putrefacción.

La hagiografía (situaciones de la vida de los santos) se practicaba a un ritmo febril, y los pintores no escatimaban las escenas de martirios y de dolor que con frecuencia habían sufrido sus modelos, pues a diferencia de los cultores del Renacimiento, que eludían estos temas, los barrocos los utilizaron para exasperar la devoción de los fieles cristianos.

La naturaleza muerta aún no era un género independiente, se pintaba pero incorporada a escenas de la vida cotidiana, con el bodegón como ámbito de predilección, con personajes comiendo, bebiendo o charlando. En cambio el paisaje sí había conseguido su liberación; las marinas y las escenas de batallas navales eran los temas favoritos.

La pintura barroca continuó usando el fresco, pero reducido a la decoración de bóvedas, y abandonó el temple y la tabla en favor del óleo y del lienzo, los grandes aportes que provenían de Flandes.

Es extensa la nómina de pintores barrocos destacados. La iniciamos con el que los historiadores del arte consideran su mayor representante, Michelangelo Merisi (1571-1610), apodado El Caravaggio, que fue un personaje de vida turbulenta que dio las mejores expresiones del estilo, en su variante más realista (*Tocando laúd*, *La vocación de San Mateo* y *Músicos*), y en la religiosa o alegórica (*Cristo en la columna* y *Viaje a Egipto*). No obstante Caravaggio no ostenta el trono absoluto, otros monarcas imperaron en los Países Bajos, ahí brillaron Jan Vermeer (1632-1675); Peter Rubens (1577-1640); y Rembrandt (1606-1669), que también fue un gran grabador.

Lo que más me fascina de Rembrandt es que pintó luz artificial. Rembrandt, Rubens, Caravaggio y Velázquez fueron los primeros en practicar una representación de la luz artificial. Se puede decir que ellos son los primeros cineastas, porque el cine es la manipulación de la luz artificial¹³.

También en franca competencia con Caravaggio, sobresale el español Diego de Velázquez (1599-1660), a quien acaso haya que darle el pináculo de la pintura barroca. Fue el autor del célebre retrato de *La familia de Felipe IV*, más conocido como *Las meninas*, que actualmente se exhibe en el Museo del Prado de Madrid. La composición del cuadro (con el propio pintor apareciendo en el mismo, reflejado en un espejo), encierra procedimientos novedosos, además de una técnica admirable y un concepto de la pintura que ha hecho que, junto con la *Gioconda* de Leonardo, sea una de las obras más comentadas y estudiadas de la historia del arte universal.

La alta representatividad de *Las meninas* opacaron los méritos de otros pintores que trabajaron en España, la verdadera meca de la pintura barroca según muchos estudiosos. Cabe, como un acto de modesta justicia, rescatar a Francisco Zurbarán (1598-1664) y a Bartolomé Murillo (1617-1682), hombre de profunda fe religiosa, que pintó como ninguno a la Inmaculada Concepción.

La característica más notoria de la música barroca es el uso del bajo continuo y de la armonía tonal, que la diferencia de los anteriores géneros modales. Por su condición barroca se caracteriza estéticamente por la preeminencia de lo emocional sobre lo racional. Se expresó a través de dos vertientes; la primera fue el género vocal recitativo, en el cual el ritmo de la palabra determinaba el discurso melódico –“la música ha de ser sirviente de la poesía”–; la segunda, por un auge de la música instrumental pura, es decir, sin relación con consideraciones que deriven de un texto. Por primera vez en la historia, la música vocal y la instrumental guardaban un pie de igualdad.

La música barroca instrumental muestra un gran florecimiento en géneros, técnicas, intérpretes y compositores, acercando a los músicos a un profundo conocimiento de los instrumentos de interpretación, tales como el violín, el clavecín y el órgano (la percusión todavía no era practicada).

Entre los músicos destacados debemos mencionar a Alessandro Scarlatti (1685-1757), italiano pero que desarrolló su labor en España; el inglés Henry Purcell (1659-1695); el alemán George Friedrich Haëndel (1685-1759), desconocido en su país pero compositor favorito en Inglaterra; y Antonio Vivaldi (1678-1741), que por razones de moda goza del favor contemporáneo.

La culminación y madurez del Barroco musical, “la expresión más genuina del Barroco”¹⁴, tuvo lugar en Alemania, que produjo uno de los más importantes artistas de la música universal, Johann Sebastian Bach (1685-1750), que de acuerdo con la opinión de los especialistas agotó todas las posibilidades del estilo.

La otra gran contribución del Barroco fue el nacimiento de la ópera. Una definición muy lineal de esta la enunciaría como el arte de recitar cantando con el acompañamiento de acordes. Esta forma, patentada en el siglo XVII, es en la actualidad la base de cualquier melodía cantada con un bajo acompañando; el barroco está detrás de cualquier canción pop, por lo que hay que tratar a la ópera como un género con mayores particularidades.

Las primeras expresiones esencialmente operísticas –no se sabe con exactitud quién tuvo la idea original de cantar una escena dramatizada–, consistieron en la “operización” de las antiguas tragedias griegas, con títulos como *Dafne* (de 1594 a 1598), con música de Jacopo Peri (1561-1633) y Giulio Caccini (sin datos), cuya partitura está perdida, o *Euridice*, que los mencionados Peri y Caccini musicalizaron en 1600. Sin embargo todavía no se tenía conciencia de la innovación, y estas obras, que constaban de prólogos, escenas y actos como el teatro, eran aún llamadas “dramas para música”, las cuales compartían el universo musical con madrigales y estilos acompañados por instrumentos de tecla o laúd.

Fue el talentoso Claudio Monteverdi (1567-1643) quien cristalizó la forma y la llamó “ópera”, aunque algunos le adjudican este mérito inicial a los citados Peri y Caccini. Sustraída en ese entonces para consumo de las clases acaudaladas (¿la situación ha cambiado?), el 24 de febrero de 1607 tuvo lugar en el Palacio Ducal de Mantua la primera representación de una ópera tal cual la entendemos hoy, *Orfeo*, por supuesto del genial Monteverdi.

En 1607 [Monteverdi], materializa sus ideales estéticos con la composición de la ópera *Orfeo*, con una gran variedad instrumental. Si Peri y Caccini se consideran pues los pioneros del género operístico, Monteverdi lo enriquece y concreta, con una nueva forma de conciencia instrumental más definida, en la que por primera vez se especifican los instrumentos con los cuales se ha de reproducir la partitura, preconizando el concepto futuro de orquesta¹⁵.

Durante siglos la literatura fue tratada como un fenómeno ajeno al Barroco, pues se la creía distante de la situación que solo había influido en las artes plásticas y en la música. Es recién en el siglo XX que se advirtió que las letras tenían su lugar, desde donde expresaron lo mismo que las otras artes: que la existencia humana era una fugaz ilusión, que el tiempo huía con extraordinaria rapidez, y que los goces que daba la vida son tan esporádicos que solo deparan al hombre pequeños y muy contados instantes de felicidad. Acaso esta postergación momentánea fue provocada por los detractores de la literatura barroca, que se unieron para señalar que el lenguaje utilizado, ampuloso y retorcido, obturaba la comprensión del mensaje.

También en la literatura, España, como líder del movimiento contrarreformista, tomó la delantera. Analizando la narrativa y la poesía española (el teatro, nuestro tema, será tratado aparte), hay quienes advierten un leve matiz diferenciador entre el “barroco clásico”, que fue practicado principalmente por Cervantes, y el “barroquismo”, una exageración de la forma anterior, cuyo mayor representante fue Calderón. Lo cierto es que en ambos campos se trabajó con factores comunes, pues por debajo de una ferviente fe religiosa, extremada hasta el fanatismo, circulaba el desengaño y el pesimismo. Los escritores barrocos desconfiaron de la belleza de la naturaleza y llevados por el naturalismo crudo, que es la insoslayable característica del estilo, retrataron situaciones extremas y desgraciadas, donde convivían el hambre, la desigualdad social y la peste. Junto con pícaros y mendigos, desfilaron caballeros arruinados que no habían perdido sus sueños de grandeza, siendo el blanco de la sátira y del ridículo, también los claros exponentes del hundimiento de España como potencia, amenaza que ya se comenzaba a sentir en el período barroco.

En la poesía sobresalen dos corrientes muy diferenciadas y claramente antagónicas: el “culteranismo” y el “conceptismo”.

Una definición de la primera noción nos permitiría asegurar que el culteranismo propició la utilización de las palabras por su forma, dejando en un segundo plano su contenido. Se advierte el uso (para algunos, abuso) de la metáfora (“puertas de rubíes” en lugar de “labios”); de cultismos que acuden a palabras tomadas del latín o del griego (“argentar” en lugar de “platear”); de alterar el orden de la oración, lo que suele hacerla confusa (“un torrente es su barba impetuoso” en lugar de “su barba es un torrente impetuoso”); de palabras parónimas, vale decir, de sonido parecido pero distinto significado (“nubes” o “naves”).

El término culteranismo es de dudoso origen y su aceptación primera fue elogiosa, ya que se consideró que los aportes de los neologismos y cultismos enriquecían el idioma castellano.

Posteriormente, y, como efectos del abuso en la utilización e introducción de neologismos en el idioma por parte de algunos poetas “cultos” (adjetivo aplicado a los imitadores extravagantes del lenguaje poético de Góngora), el término “culteranismo” se carga de connotaciones negativas. En este sentido se comprende la reticencia de Lope de Vega frente a lo que considera degradación del lenguaje castellano en su claridad”¹⁶.

El más grande representante del culteranismo fue Luis de Góngora (1561-1627). Su creación más importante fue *La fábula de Polifemo y Galatea*, una historia de tema mitológico donde narró los amores, imposibles, del gigante Polifemo con la ninfa Galatea. Fue autor, asimismo, de una innumerable cantidad de sonetos, que utilizó para la sátira de costumbres, sobre todo las femeninas, o para atacar a sus notables enemigos, Quevedo y Lope de Vega. Siempre carentes de intenciones moralizantes, estos sonetos contienen, no obstante sus fines, bellas imágenes visuales. A continuación brindamos un ejemplo de la poesía de Góngora, el poema titulado *A cierta dama que se dejaba vencer del interés antes que el gusto*.

Mientras Corinto, en lágrimas deshecho,
La sangre de su pecho vierte en vano,
Vende Lice a un decrepito indiano
Por cient escudos la mitad del lecho.

¿Quién, pues, se maravilla deste hecho,
Sabiendo que halla ya paso más llano,

La bolsa abierta, el rico pelicano,
Que el pelicano pobre, abierto el pecho?
Interés, ojos de oro como gato,
Y gato de doblones, no Amor ciego,
Que leña y plumas gasta, cient arpones
Le flechó de la aljaba¹⁷ de un talego¹⁸.
¿Qué Tremecén no desmantela un trato,
Arrimándole al trato cient cañones?

En oposición al estilo practicado por Góngora, Francisco de Quevedo (1580-1645) desarrolló el conceptismo, corriente que profundiza el sentido de las palabras, tratando de alcanzar las máximas connotaciones que ellas pueden aportar. Recibe su nombre, precisamente, “de la importancia que otorgaron los escritores de esa tendencia al concepto como vía de conocimiento y expresión de la realidad [...] El escritor conceptista ofrece al lector la posibilidad de un conocimiento de las cosas, no a través de una descripción directa de las mismas, sino por un haz de relaciones y correspondencias con otros objetos”¹⁹. El conceptismo se dirige, más que a la emoción, a la inteligencia, a la que busca impresionar también con la metáfora, pero exenta de oscuridad; con juegos de palabras, utilizando vocablos de igual grafía pero de distinta significación según el contexto donde están ubicadas; con la brevedad y la concisión, para lo cual con frecuencia acude a la elipsis²⁰; a la comparación, a la alegoría, a la antítesis, al contraste y al paralelismo.

Sobresale, en la obra de Quevedo, una novela picaresca, *Vida del Buscón llamado Pablos*, que escribió en prosa, y una también profusa cantidad de poemas de temática variada, donde se encuentran las burlas hacia Góngora (respondía o atacaba, según el caso), y su inmenso dolor por la decadencia de España. *Contra don Luis de Góngora y su poesía* es una cabal muestra de su literatura combativa.

Este cíclope, no siciliano,
del microcosmo sí, orbe postrero;
esta antípoda faz, cuyo hemisferio
zona divide en término italiano;

este círculo vivo en todo plano;
este que, siendo solamente cero,
le multiplica y parte por entero
todo buen abaquista veneciano;

el minoculo sí, mas ciego vulto;
el resquicio barbado de melenas;
esta cima del vicio y del insulto;

este, en quien hoy los pedos son sirenas,
este es el culo, en Góngora y en culto,
que un bujarrón²¹ le conociera apenas.

El otro gran poeta conceptista fue Lope de Vega, una monumental personalidad literaria que por el aporte que hizo al teatro español del Barroco abordaremos en el capítulo siguiente, dedicado a la escena de esa nación.

El teatro del Barroco

Asentada Europa dentro de límites geográficos y políticos más o menos precisos y aceptados, que al menos circunscribieron los litigios a zonas particularizadas sin que alcancen nivel internacional, durante el Barroco comenzaron a desarrollarse los grandes teatros nacionales, especialmente el isabelino inglés y el español del Siglo de Oro, que cuentan con la producción de una dramaturgia excepcional prohijada por una teoría, cuando la hubo, alejada de las Reglas Clásicas que se preocuparon en formalizar los preceptistas italianos del Renacimiento, atados a la misión de encontrar las fórmulas de imitación del teatro grecorromano.

Los humanistas del Renacimiento, en su ambición por revivir el pasado clásico, estudiaron cuáles serían las mejores fórmulas de imitación de ese fenómeno. Esta iniciativa encontró en el teatro obstáculos de difícil superación. Dijimos ya que para copiar la pericia de los antiguos en ciertas disciplinas —la arquitectura, la escultura—, se pudo recurrir a los ejemplos que estaban al alcance de la mano, pero en otras artes, los humanistas padecieron la carencia de fuentes seguras que guiaran la tarea de reconstrucción. Tal el caso de la pintura, de la que no se había conservado nada, y del teatro como espectáculo, que por su carácter efímero casi no había dejado huellas de cómo se llevaron a cabo las representaciones. Como ya anotamos en el primer capítulo, las fuentes para reflexionar sobre este asunto son sumamente precarias y, en muchos casos, desconfiables, referidas a temas de escritura dramática pero muy poco a cuestiones de escenificación. Los dramas clásicos, tanto griegos como romanos, que llegaron a manos de los humanistas (¿qué cantidad?) carecían de didascalias que aportaran signos referidos al montaje escénico; las pinturas de las ánforas, que a veces daban cuenta de algún aspecto de la representación teatral, significaban un aporte débil

del fenómeno, apenas la fijación de un instante de la situación teatral; y, por fin, la *Poética* de Aristóteles y el *Arte Poética* de Horacio aportaron bastante pero dejando muchos claros. Ambas fuentes se proponían para los tratadistas más como documentos sujetos a interpretación que como lectura de preceptos.

No obstante estos inconvenientes, los humanistas del Renacimiento llegaron a acuerdos para formular lo que se conoce como las Reglas Clásicas que, copiando la descripción de Patrice Pavis, son el “conjunto de consejos o preceptos formulados por un teórico o un esteta. Las reglas deben guiar supuestamente al dramaturgo en su composición dramática, y este debe someterse de modo que su obra responda los cánones artísticos de rigor”²². El canon a respetar, en este caso del siglo XVI, era el que los humanistas habían encontrado mediante el estudio de los procedimientos empleados por el teatro del pasado clásico y que elevaron a la calidad de dogma.

Las Reglas Clásicas encerraron una normativa estricta, preceptos de obligatoria aceptación, que van desde el decoro hasta el acatamiento del uso de las famosas Unidades Clásicas, que ya mereció tratamiento en estos apuntes en el Capítulo I. No todos los tratadistas fueron de la misma opinión en todos los puntos, hubo matices, pero analizados en conjunto es posible estimar que las diferencias son de menor cuantía que las coincidencias.

Los nombres de estos preceptistas son muchos. Nosotros solo mencionaremos algunos, los más notorios, tal como Agnolo Segni, quien escribió su poética en 1549, *La Retorica e Poetica di Aristotile*, donde estableció como precepto la unidad de tiempo (la situación teatral, desde su inicio hasta el final, deberá extenderse por veinticuatro horas como máximo); Gian Antonio Maggi, quien lo hizo en 1550, *In Aristotelis Librum De Poetica Comunes Explanaciones*, donde fijó la unidad de lugar (el drama, durante ese tiempo, deberá transcurrir en un único ámbito). Julio Cesare Scaligero, en su *Poetica*, de 1561, y Lodovico Castelvetro, en *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata*, de 1570, les darán definitivo y férreo status dramático a las tres unidades y a las Reglas Clásicas en su totalidad, a las cuales a partir de ese momento se les dio el título falso de “aristotélicas”, cuando en realidad el filósofo griego tuvo poco que ver, siquiera con buena parte de ellas.

Cabe indicar que esta frondosa cantidad de poéticas dejaron de lado un hecho que las desacreditaba; durante el Barroco, repetimos, se produjo el nacimiento o la consolidación de los teatros nacionales, de modo que una fórmula universal para toda Europa tenía poca posibilidad de prosperar, ya que cada nación había construido o estaba construyendo su propia teatralidad. Por otra parte, estas poéticas siempre fueron normas de aplicación literaria, que debían usarse en la

redacción de la obra dramática pero para nada intervenían en las formas de representación, como si la escena fuera un hecho independiente, sin ninguna vinculación con la propuesta escrita. Y el Barroco se destacó, precisamente, por una intensa actividad escénica que proponía lo contrario, que los textos debían adecuarse a la forma espectacular. El teatrista del Barroco trabajaba con manuscritos despreciados como literatura²³, que con frecuencia y por obvias razones económicas (el trabajo de copistería resultaba caro) le aportaba al actor sólo sus parlamentos (su “parte”, como se decía en España), por lo que protagonizaba la historia ignorando la totalidad de la obra.

Dentro de este marco actuaron nada menos que Shakespeare, Lope de Vega y Calderón de la Barca, quizás el más puramente barroco de todos. Todos fueron heterodoxos, ignoraron o desconocían las Reglas Clásicas, y quebraron estos preceptos en aspectos muy sensibles para los académicos, como la mezcla de tragedia con comedia, o dejar de lado el uso juicioso de las tres unidades, que, por ejemplo, Shakespeare ignoró en la mayoría de sus obras.

Este teatro transgresor tuvo, desde los claustros, más detractores que defensores. Se debe contar aquellos, muy pocos, que desecharon la simple traslación de discutibles fórmulas pretéritas y se ocuparon de descubrir si lo esencial de la tragedia y de la comedia comenzaba a verse reflejado en los teatros nacionales que nacían con el Barroco y que gozaban del amplio favor del público. Hubo entonces, dentro de la culta academia, dos bandos que divergían en este punto, y uno de ellos salió en defensa de la heterodoxia barroca que, quizás, estaba más cerca de Aristóteles de lo que sus rivales suponían.

Los teatristas, por su parte, generaban teatro, gran teatro, sin reflexionar demasiado sobre la cuestión. Los autores vivían de lo que escribían, y una pausa teórica, que les quitara tiempo para escribir una obra, ponía en riesgo el sustento de él y su familia. Entre los ingleses nos fue imposible encontrar alguna teoría estética a favor del teatro barroco (sí la hallamos en su contra); ni siquiera dentro de las obras, como metatexto, se advierten demasiadas opiniones al respecto.

El teatro español, en cambio, enfrentó a los académicos con su máximo campeón, Lope de Vega, que en 1609 leyó una ponencia ante la Academia de Madrid, *El Arte Nuevo de hacer Comedias*, donde con erudición e ironía demostró al claustro de qué se trataba ese teatro que no comprendían y que lo que se representaba en los escenarios era lo que pedía el vulgo, entendido el término como pueblo, que acudía en masa, fervoroso y apasionado, a los “corrales de comedias”.

Como dijimos, al margen de la dura disputa acerca del exacto significado de tragedia y de comedia, y de la prohibición absoluta de producir su mezcla, cuestión que

aunque contrariaba a las mencionadas Reglas Clásicas el teatro del Barroco desconoció, el tema que más polémica desató fue la cuestión de las famosas tres unidades, las Unidades Clásicas –la de acción, la de tiempo y la de lugar–, que tampoco fueron aceptadas. A continuación nos sumamos al debate desde cuatro puntos.

- Dando la definición más convencional de estos tres conceptos.
- Con el riego de reiterarnos, ya que nos hemos extendido y tratado la cuestión en los capítulos correspondientes, trataremos de demostrar la inclusión o no de estas unidades en las poéticas de Aristóteles y Horacio.
- Transcribiremos las opiniones y criterios sobre el asunto de los academicistas del Renacimiento.
- Cuando cabe hacerlo, ofreceremos nuestro propio juicio sobre el asunto.

Para la definición de las Unidades Clásicas acudiremos, en los tres casos, a la que nos ofrece Patrice Pavis en su consultado diccionario.

Respecto a la unidad de acción dice que “la acción es una (o unificada) cuando toda la materia narrativa se organiza en torno a una historia principal, cuando todas las intrigas anexas son referidas lógicamente al tronco común de la fábula”²⁴.

La unidad de acción fue el elemento menos cuestionado. Fue (y quizás lo sigue siendo) herramienta insustituible para el dramaturgo, insoslayable o, en todo caso, difícil de prescindir, validada por su utilización en la enorme cantidad de textos producidos desde el Renacimiento hasta hoy. Por su parte, Aristóteles acredita su necesidad, la incluye en su *Poética*.

La fábula, que es imitación de acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo; asimismo las partes de las acciones deben estar compuestas de tal manera que, quitada alguna de ellas, el todo se diferencie y conmueva, pues la cosa cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto no es parte del todo²⁵.

Esta unidad guarda la suerte, se reitera, de haber sido siempre (o casi siempre) respetada por los dramaturgos, incluso por aquellos que, como los isabelinos y los españoles del Barroco, se dieron el placer de trabajar con la doble o la triple acción, un recurso peligroso porque precisamente ponía en riesgo la fortaleza de la unidad y que, por ello, tanto fastidiaba al alemán Gotthold Lessing (1729-1781), quien en su famosa *Dramaturgia de Hamburgo* afirmó que la manera inglesa de sumar a la primera acción una segunda y hasta una tercera, y trabajar con numerosos

personajes secundarios “nos dispersa y nos cansa; somos partidarios de un plan lineal, que se deje dominar de una sola ojeada”²⁶.

No obstante la reputada opinión de Lessing, y la del mismo Aristóteles, que en la *Poética* dice que “es necesario que la fábula bien hecha sea simple más bien que doble [vale decir, sin segunda acción]”, y luego afirma que “con las peripecias y las acciones simples los poetas consiguen admirablemente lo que desean”, creemos que la doble o la triple acción no resultaría perjudicial a la unidad de acción si se tiene el cuidado de que, como precisa Pavis, “las intrigas anexas [sean] referidas lógicamente al tronco común de la fábula”²⁷. La segunda acción iría en desmedro de la primera, y de la coherencia de toda la pieza dramática, cuando se desarrolla de manera paralela, independiente, y pierde vinculación, parcial o total, con la trama principal. De esta negligencia ha sido acusado nada menos que Shakespeare, por el abandono sin explicaciones que hace, en *El rey Lear*, del bufón que acompaña al monarca extraviado en medio de la tormenta, o del desvaído protagonismo que le concede a *Lady Macbeth* al final de *Macbeth*, después de haber sido el motor de los crímenes de su marido. Pero acaso Shakespeare tenga disculpa, nadie puede asegurar que las versiones de las obras que leemos hoy respondan fielmente a sus originales isabelinos. Es posible que otras manos hayan introducido cambios que alteraron de tal modo el relato que ahora revelan desaciertos dramáticos que tal vez no existían cuando Shakespeare estrenó las obras en Londres.

Precisada la unidad de tiempo por Pavis como la norma clásica que incluye las instrucciones “respecto a la duración de la acción representada, que no puede exceder las veinticuatro horas”²⁸, resultó durante el Barroco un concepto ambiguo e indefinido que obligó a los tratadistas a intervenirlo para darle mayor claridad.

A diferencia de la unidad de acción, la presencia de la unidad de tiempo en la *Poética* de Aristóteles es muy discutible. Nos extendimos con anterioridad en este asunto. Cuando el filósofo hace la comparación entre la epopeya y la tragedia, distingue a una de otra por la extensión, ilimitada para la primera, sujeta a “un solo período solar o excederlo un poco”, para la segunda. Pero, como nos preguntamos cuando tocamos el tema en el primer capítulo: ¿de qué tiempo habló Aristóteles, del de la ficción o del de la duración del espectáculo?

Los tratadistas optaron por el tiempo de la ficción y conjeturaron la unidad de tiempo a partir de la necesidad de “verosimilitud” implícita en la *Poética*, que exige mantener la credulidad del espectador durante una “extensión tal que pueda ser retenida por la memoria”. A partir de esta hipótesis, un solo paso tuvieron que dar los preceptistas para convertirla en regla dramática. No obstante

el dogma seguía manteniendo una rara ambigüedad. Los preceptistas más irreductibles defendieron la teoría de centrar los hechos dramáticos en un día “natural” (las veinticuatro horas mencionadas por Pavis o el solo período solar citado por Aristóteles). Hubo otros, todavía más extremistas, que exigían que el tiempo representado no sobrepasara nunca el de la representación, como ocurre en la pieza final de Shakespeare, *La tempestad*, con la cual el genio isabelino se despidió del teatro aceptando en sus aspectos más rígidos una de las reglas que tanto había maltratado. Esta aspiración, tiempo de la ficción igual a tiempo representado, fue cumplida, con toda obediencia, mucho tiempo después, por el teatro naturalista de fines del siglo XIX y por el teatro de una sola situación —*Historia del zoo*, de Edward Albee; *Babilonia*, de Armando Discépolo—, entre tantas obras que se estrenaron en el siglo XX.

Entre los complacientes que le quisieron otorgar mayor flexibilidad a la norma figura el dramaturgo francés Pierre Corneille (1606-1684), quien en uno de los tres prólogos de sus obras editadas en 1660, titulado *Discurso sobre las tres unidades, acción, lugar y tiempo*, acepta que los sucesos ocurran durante un día y parte del siguiente, o a la tarde, noche y día siguiente.

Antonio López, el Pinciano (1547-1627), un célebre aristotélico español del siglo XVI, le concede cinco días a la tragedia y tres a la comedia, mientras que Francisco Cascales (1564-1642), otro estudioso del mismo origen, admite hasta una extensión de diez días.

A favor del uso estricto de la unidad de tiempo se expidió también Miguel de Cervantes (1547-1616), nada menos que en su *Quijote*, donde uno de los personajes toma posición y da las explicaciones que justifican su uso. “¿Qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?”²⁹.

A la unidad de lugar, que según Pavis son las “instrucciones con respecto a la limitación de los movimientos del personaje en un solo lugar. Las subdivisiones de este lugar son sin embargo posibles: habitaciones de un palacio, calles de una ciudad”³⁰, le falta lo que sustenta a las otras dos unidades: el apoyo de la teoría clásica. Ni Aristóteles ni Horacio hicieron mención de ella, tampoco la literatura dramática griega contribuye con mejores aportes, ya que la unidad de lugar es desacatada al menos en dos de las tragedias que llegaron hasta nosotros: en la última pieza de la *Orestíada*, de Esquilo, que en su comienzo se sitúa en Delfos y luego pasa a Atenas, y en *Edipo en Colono*, de Sófocles, que de Tebas se traslada precisamente a Colono.

De este modo la noción quedó reducida a la que pudieron establecer los académicos. Una nueva intervención de Corneille concede que la norma se cumple

incluso si se sitúa la acción en distintos lugares a los que se puede llegar en veinticuatro horas. Este beneficio, aplicable sin problemas en el siglo XVI o XVII, ha perdido asidero en la actualidad, cuando en un lapso mucho menor podemos trasladarnos de Buenos Aires a Nueva York. ¿Se obedecería al mandato de la unidad de lugar si se desarrolla la primera escena de una obra en la ciudad norteamericana y la siguiente en la capital de la Argentina?

Como dijimos más arriba, y también en el capítulo I, los defensores de las Unidades Clásicas insistieron en que siquiera de manera implícita están incluidas en la *Poética* de Aristóteles, porque de esta forma el filósofo intentó defender la “verosimilitud”, concepto que aparece en su texto cuando afirma que al poeta no le corresponde reproducir la realidad, que es competencia del historiador, “sino lo que puede suceder, esto es, lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad”. Esto puede resultar cierto, con la aclaración de que la noción de verosimilitud es un concepto cultural que responde a los contextos históricos, lo que hace incomparable, por ejemplo, el nivel de credulidad del espectador moderno respecto del clásico o el del medioevo.

Este concepto de verosimilitud, sin embargo, no es históricamente invariable, sino que está sujeto, como la noción de realidad, a formas de cultura, a normas y códigos cambiantes. Cada movimiento cultural presenta una determinada concepción de la realidad y unos modos y métodos para representarla³¹.

Como se afirmó más arriba, las Unidades Clásicas formaban parte de un conjunto mayor de normas que se reconocían como Reglas Clásicas, aquellas que los eruditos establecieron como canon poético para la buena factura de obras teatrales imitativas de la antigüedad grecolatina, y que enumeramos a continuación.

- Las tragedias debían ser interpretadas por personajes regios, reyes, príncipes, grandes personajes con *areté*³². Las comedias, en cambio, por el vulgo, el hombre de pueblo, los campesinos.
- Por lo dicho en el primer punto, no podía haber mezcla de géneros; tragedia y comedia eran dos expresiones diferentes e independientes.
- Tanto tragedia como comedia debían ser escritas en verso, el lenguaje del teatro. La prosa representaba una trasgresión a la regla, aunque empleada con frecuencia moderada a veces era tolerada por los tratadistas.
- Decoración única e invariable, como una manera de proteger la unidad de lugar.

- Las tragedias y las comedias debían extenderse durante cinco actos, norma impuesta por Horacio en su *Arte Poética*.
- Los personajes debían aparecer en una comedia o en una tragedia sólo cinco veces, sólo una vez por acto. Este precepto responde al hábito griego, donde los protagonistas hacían una única aparición por episodio.
- Los diálogos solo podían establecerse entre tres personas. Horacio extiende el dogma a cuatro, pero este cuarto personaje hará acto de presencia sin hablar.
- Preocupación por mantener y contar una única historia, sin apelar a la llamada fábula doble o segunda acción. Como se dijo, con este resguardo se buscaba proteger la unidad de acción.
- Ni la tragedia, tampoco la comedia, podían hacer uso de palabras groseras, no se debía caer en la utilización de la lengua vulgar. Se trata de la unidad de tono o del decoro aristotélico, por lo cual el teatro griego tampoco mostraba crímenes ni muertes en escena. Se atiene a relatar estos acontecimientos (el mensajero cuenta cómo se ahorcó Yocasta), y si el trágico romano Séneca obvió estas pautas, fue porque nunca creyó ser representado, sino solo leído.

En este sentido habría que ponerle una medida al horror, acaso más intenso al ser escuchado sin ser visto. George Steiner dice que “el hecho de quitar de la vista el espectáculo de las violencias físicas presta paradójicamente al ‘mundo que está más allá del escenario’ una intensa cercanía y fuerza. Esta apremiante contigüidad fluye en las palabras. Esas palabras y los hechos que ellas expresan en el escenario visible obtienen enorme fuerza y actualidad del impacto mismo de aquello que ellas excluyen”³³.

- Se debía escatimar el uso del relato, puesto que el arte dramático fue definido por Aristóteles, también por Horacio, como un arte que no se narra sino se representa.

Jean Racine (1639-1699), obediente de las Reglas Clásicas, salió al encuentro del tema y en el prólogo de su obra *Britannicus* dice que una de las reglas del teatro es relatar solo las cosas que no pueden tener lugar en la acción. Precisamente en el clasicismo francés, que tiene a Racine como uno de sus dramaturgos paradigmáticos, se apeló al relato para las escenas de crímenes y muertes que se evitaban mostrar para cumplir con el decoro o por “causa de dificultades técnicas de realización”³⁴.

Esta cuestión de las reglas, como otras tantas de la historia del teatro, está muy lejos de haber sido agotada. Faltaría establecer, entre otros muchos asuntos, si la intervención de hombres que, máscara mediante, actuaban en el rol de mujeres en el teatro griego (nutrido de heroínas femeninas) tendría que haber sido considerado como un precepto clásico, que los tratadistas ignoraron, o si esta exclusión de la mujer se debió simplemente a la consecuencia del papel secundario que jugaban dentro de la sociedad donde el acontecimiento escénico sucedía.

Además del delito de los isabelinos y los españoles del Siglo de Oro de cultivar la tragicomedia, cometieron otros de la misma índole respecto a las Reglas Clásicas. Apelaron a las palabras groseras cuando estas hacían falta (¿qué palabras del idioma inglés gritaban los marineros de *La tempestad*, de Shakespeare, viendo cómo su embarcación se hundía?), imaginaron tantas escenas sangrientas en las comedias de capa y espada española o en el *Tito Andrónico* de Shakespeare, que, al decir de Jan Kott, si esta pieza hubiera tenido un sexto acto los personajes deberían continuar la matanza asesinando espectadores, y hasta trasgredieron la norma de los cinco actos obligatorios, fragmentando las obras en cuatro o en tres, para escándalo de los puristas. De lo antiguo solo respetaron el verso, aunque algunos dramaturgos se permitieron amplios trozos en prosa.

Lo cierto es que tanto rigor preceptista, consiguió que durante siglos la historia del teatro dejara fuera de consideración buena parte de la producción dramática de los siglos XVI y XVII, de modo que los ciclos isabelinos y españoles —que junto con el teatro italiano y el francés serán tema de los capítulos siguientes—, fueron ignorados por décadas, hasta que los románticos, dispuestos al combate contra todo lo que significara reglamentación artística, se montaron en la operación de rescate de semejante herencia, que por exceso de severidad académica permanecía en una injusta oscuridad.

El teatro histórico

El Barroco se ocupó de construir un teatro histórico que, para dañar aun más los preceptos académicos, olvidó con frecuencia a Homero para bucear en el inmediato pasado europeo, los hechos de su historia más reciente. El teatro del Barroco abrió una brecha considerable en este campo y cultivó la tragedia histórica como un género de su predilección, aunque siempre sujeto a la función de presentar “buenos ejemplos”, aquellos merecedores de imitación. Ningún monarca, ningún señor, hubiera aceptado la representación de una pieza que fuera contra sus intereses de soberanía absoluta. Tampoco lo habría permitido la Iglesia si advertía algún rastro de herejía.

Los autores, ante la falta de apoyo de la fantástica mitología grecolatina, se valieron entonces de la llamada “historia imperfecta” (anales, romances, crónicas), que les sirvieron de fuente, conformando un corpus de obras dramáticas de relevancia, en especial en Inglaterra y España. Se creó una mitología propia, fundacional, contextualizada por los acontecimientos que estaban consolidando a las naciones como tales, revalorizando la lengua propia, las leyendas épicas, el viejo romancero y las crónicas medievales. Lope de Vega, gran productor de obras que caben en este rubro, se apoyó para su célebre *Fuenteovejuna* en los sucesos narrados en la *Crónica de España* de Florián de Ocampo, escrita en 1578, con el cual coincide no solo en los elementos meramente argumentales, sino también en los ideológicos; Lope recupera y pone en vigencia la mirada que de los sucesos tuvo de Ocampo.

En este sentido, el de la tragedia histórica, los itinerarios de España e Inglaterra son bastante similares, lo que facilitaría, si fuera el propósito, una sencilla comparación de las dos teatralidades. El teatro español se ocupó de la guerra contra los moros, de bendecir el camino hacia la afirmación del poder de los Reyes Católicos y, luego, de los Austrias, incluso dándole lugar a ciertos acontecimientos ocurridos en América. Cabe citar, solo como ejemplo, *El sitio de Bredá*, obra de Calderón de la Barca, de 1625, escrita a petición del rey Felipe IV para conmemorar la caída de la ciudad homónima en manos de los españoles, un triunfo que permitió la recuperación del dominio de Flandes. El Austria involucró no solo a Calderón; por otro pedido real Velázquez pintó *La rendición de Bredá* o *Las lanzas*, inspirándose en la última escena de la comedia calderoniana. De este modo literatura y pintura se conjugaron para exaltar las hazañas del ejército del rey.

Asimismo el teatro isabelino marcó el terreno con las grandes tragedias históricas de Marlowe y Shakespeare, referidas al convulsivo medioevo de la isla británica, la guerra entre las casas York y Lancaster, que dio lugar, al fin de las hostilidades, a la entronización de la monarquía de los Tudor (consultar capítulo VII).

Se suceden así los títulos de piezas barrocas que, ubicadas en el rango de obra histórica, han alcanzado, por su fortaleza dramática, el canon de clásicos, esas obras maestras que a juicio del gran crítico francés Henri Focillon (1881-1943), no intervienen pasivamente en la cronología sino producen “un fenómeno de ruptura”. Mencionamos, también a modo de ejemplo, solo algunos: *El alcalde de Zalamea* y *El príncipe constante*, de Calderón; *Fuenteovejuna*, de Lope; *Ricardo III*, *Macbeth*, *Hamlet*, de Shakespeare.

El género histórico teatral, o subgénero si se lo quiere llamar así, ha sido muy estudiado por los críticos contemporáneos. A nuestro juicio encabeza el interés *El*

origen del drama barroco alemán, de Walter Benjamin, texto que por fortuna se encuentra al alcance del lector en castellano.

[Benjamin] trabaja el drama barroco desde el problema de su relación con la tragedia clásica y postula que el Barroco construye una tragedia que difiere de las de los antiguos griegos, a partir de una serie de elementos que él ve como claves, entre los que el más importante tiene que ver con una concepción diferente del individuo como criatura de la creación. Ofrece además una interesante serie de principios constitutivos de estos dramas como: la concepción de la historia, el alejamiento de la representación del mito clásico y por consiguiente también del héroe mítico, la mentalidad de cronista de los autores barrocos, la relación entre la historia representada y la teoría de la soberanía, la fuerte presencia de los conspiradores en la concepción de la actividad histórica barroca o la presencia del intrigante como personaje fundamental³⁵.

A las pautas de construcción del teatro histórico señaladas por Benjamin, habría que agregar una cuestión fundamental y necesaria para analizar el género: ¿en qué medida las piezas son fieles a los acontecimientos históricos y hasta dónde los autores se permitieron licencias, la inclusión de productos de su propia invención? Por supuesto, hay ejemplos de ambas cosas.

Asimismo otro elemento para el estudio es la medición de la distancia de los hechos respecto al autor. La lejanía o la cercanía son factores de relevancia en este asunto, pudiéndose asegurar que el compromiso emocional del poeta (que incluye, claro está, el político e ideológico), está condicionado por este factor. Roland Barthes refleja muy bien el asunto. Tomando como base las *Historias Florentinas* de Maquiavelo dice que “la misma medida (un capítulo) cubre varios siglos en ciertos casos, y en otros, solo unos veinte años; a medida que el relato se acerca al tiempo del historiador, la presión de la enunciación aumenta y la historia aminora la marcha”³⁶.

Vale, como agregado, afirmar que nunca la tragedia se vio compelida a cumplir con la fidelidad histórica. Aunque la tragedia tuviera por argumento a la historia (a la comedia le correspondía el fingimiento), Aristóteles en la *Poética* diferenció claramente las distintas misiones que le competían al historiador y al poeta; al primero le cabe narrar “lo que ha sucedido, [al poeta] lo que puede suceder”. Aunque jamás hubieran sabido esta reflexión de Aristóteles, muchos de los autores del Barroco manipularon los datos verdaderos con total libertad, valiéndose de licencias para desconocer el verdadero curso de los acontecimientos. Incluso abandonaron la tragedia para introducir situaciones cómicas (que para eso

estaba el gracioso en España o el bufón en Inglaterra). Es cierto que el anacronismo acechó y reinó en algunos casos; quizás encontremos los extremos en el *Julio César* de Shakespeare, quien hace sonar un campanario en la Roma imperial, o en *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, quien hizo que su personaje, Alfonso XI de Castilla, fallecido en 1350, envíe embajadores a Portugal en 1433, vale decir casi un siglo después de su muerte.

Debemos tener en cuenta otro rasgo importante del teatro histórico de la época: la inserción, dentro de la trama histórica, de las intrigas no históricas (conflictos amorosos, la ya citada intervención del bufón inglés o del gracioso español, etc.), que corren a cargo de la invención, o presunción, del autor. En estas obras advertimos la presencia de hechos faltos de historicidad real, circunstancias que obligaban, con frecuencia, a crear la famosa segunda acción (y hasta una tercera), por donde circulaban estas intrigas no históricas adheridas, con distinto grado de fortaleza, a la acción principal e histórica. Shakespeare y Lope han sido cultores de estos procedimientos, tan cuestionados por los tratadistas del Renacimiento.

El teatro histórico distingue, asimismo, aquellos poetas que prefirieron abarcar grandes períodos temporales (Lope), de aquellos que trabajaron acontecimientos más acotados y condensados (Calderón). En todos los casos los dramaturgos eligieron núcleos cargados de sentido, aquellos acontecimientos puntuales que les permitía el desarrollo del argumento. La elipsis, entonces, era común, provocando una ausencia de elementos informativos que se procuraba aportar mediante los diálogos y monólogos –vale decir, lo discursivo–, que contribuían no solo a conformar la “escenografía verbal”, ofreciendo el espectador signos de espacio y tiempo, sino aquellos acontecimientos que excedían los límites de los núcleos elegidos.

Esta forma de presentar la materia histórica, a través de núcleos significativos, “soluciona los problemas temporales que trae consigo la transformación no solamente de la historia en ficción sino en materia dramática [...] Además de la función estructural que cumplen estos diálogos, permiten en el nivel de la recepción que el público se familiarice con los hechos históricos, los actualice si los conoce pero no los recuerda y –lo que es más importante– participe del mismo tipo de selección de la materia histórica que ha realizado el dramaturgo”³⁷.

Los hechos sangrientos, aquellos que el decoro aristotélico aconsejaba que fueran narrados, fueron presentados por la tragedia histórica barroca sin subterfugios. La comedia de capa y espada española presentaba el combate con toda su carga de agresividad y, espada en mano, muere Hamlet al final de la obra de Shakespeare que lleva su nombre. Pero la refriega amplia de ejércitos en guerra,

de representación imposible para el teatro de la época, también debió expresarse a través de lo discursivo, explotando los valores visuales de la palabra. En *El sitio de Bredá*, obra de Calderón ya mencionada, se describe mediante este recurso la defensa de los sitiados.

Están haciendo señas
desde esos muros soberbios
con chinillas de a cincuenta
libras de plomo, lloviendo
sobre nosotros granizo
de pólvora, tan espeso,
que estorba el humo a la vista
más que ilumina el fuego.

Buscamos ofrecer con esta rápida mención del teatro histórico, tan vital en el Barroco, un acercamiento a un subgénero que, por otra parte, mantuvo una gran prosperidad en el teatro de todos los tiempos. Nos parece pertinente adelantarnos para informar que, valiéndose de otras poéticas, también el Romanticismo le dio a este rubro escénico un lugar de privilegio.

El teatro histórico sirvió, y sirve, para denunciar las falsedades de la historia oficial que con esmero escolar se ocupa en fabricar héroes de cartón y épicas inverosímiles. El teatro argentino se ha valido, con frecuencia, de este recurso con ese ánimo crítico. Con el riesgo de dejar olvidadas valiosas contribuciones, nos atrevemos a citar algunos títulos –*Un guapo del novecientos*, *El reñidero*, *Siete jefes*, *Los indios estaban cabreros*, *Amarillo*–, y al menos un autor, Andrés Lizarraga, hoy con una obra muy poco frecuentada pero que puede ser calificada, sin ningún reparo, como gran teatro histórico argentino.

Notas

1. El arco de medio punto es el arco que tiene la forma de un semicírculo. Es el elemento principal de la arquitectura abovedada que hemos descripto, en un capítulo anterior, para el arte románico.
2. La bóveda de crucería, de menor peso que las cúpulas románicas, permitió la elevación de las columnas de sostén, alcanzando los edificios, sobre todo las catedrales, la forma puntiaguda que señala Grombrich.
3. Gombrich, E. H. 1994. *Historia del arte* (traducción de Rafael Santos Torroella). España. Ediciones Garriga S.A.
4. Aclaración necesaria. En América del Sur se destaca el uso evangélico que de la música barroca hicieron los jesuitas y los franciscanos en las reducciones de Chiquitos, Bolivia. También hub arquitectura mestiza-barroca en la construcción de iglesias.
5. Estébanez Calderón, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios*. España. Alianza Editorial.

6. Hermoso-Espinosa García, Susana. 2007. *Introducción al arte Barroco*. [http:// www.homines.com](http://www.homines.com)
7. Hermoso-Espinosa García, Susana. Obra citada.
8. Gombrich, E. H. Obra citada.
9. Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. 2000. *Apuntes de Filosofía*. Argentina. Ediciones al margen.
10. Gombrich, E. H. Obra citada.
11. Hermoso-Espinosa García, Susana. Obra citada.
12. Hermoso-Espinosa García, Susana. Obra citada.
13. Peter Greenaway, cineasta inglés contemporáneo, en declaraciones recientes (2010) al diario *The Independent*, de Gran Bretaña.
14. Molina Jiménez, María Belén. 2008. *El teatro musical de Calderón de la Barca. Análisis textual*. España. Universidad de Murcia, Servicio de Comunicaciones.
15. Molina Jiménez, María Belén. Obra citada.
16. Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.
17. Caja portátil para flechas, ancha y abierta por arriba, estrecha por abajo y pendiente de una cuerda o correa con que se colgaba del hombro izquierdo a la cadera derecha (RAE).
18. Saco largo y estrecho, de lienzo basto o de lona, que sirve para guardar o llevar algo (RAE).
19. Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.
20. Figura de construcción, que consiste en omitir en la oración una o más palabras, necesarias para la recta construcción gramatical. En dramaturgia se procede de la misma manera, se quiebra el desarrollo de la acción, se deja de mostrar lo que ocurre, por lo que el argumento da un salto. Lo que ha quedado sin mostrar es deducido por el espectador a través de lo que sucede o se informa en las escenas posteriores al citado quiebre.
21. Sodomita (RAE).
22. Pavis, Patrice. 1980. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. España. Paidós.
23. En el capítulo siguiente, dedicado al teatro inglés, comentaremos que la decisión del autor isabelino Ben Jonson de publicar en 1616 sus obras teatrales en el mismo soporte con que se publicaban los textos importantes, fue ridiculizada por sus contemporáneos, que no consideraban que la dramaturgia podía ser literatura.
24. Pavis, Patrice. Obra citada.
25. Aristóteles. 2003. *Poética* (traducción de Eilhard Schlesinger). Buenos Aires. Editorial Losada. Como en los capítulos anteriores, y salvo que se anote lo contrario, todas las citas de la Poética vendrán de esta misma fuente.
26. Lessing, Gotthold. 1993. *Dramaturgia de Hamburgo* (traducción de Feliú Formosa) Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de España (ADE).
27. Pavis, Patrice. Obra citada.
28. Pavis, Patrice. Obra citada.
29. Cervantes, Miguel de. 1985. *Don Quijote de la Mancha*. España. Sarpe.
30. Pavis, Patrice. Obra citada.
31. Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.
32. Ya explicamos en el Capítulo I el significado que la palabra *areté* tenía para los griegos.
33. Steiner, George. 1991. *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura* (traducción de Alberto L. Bixio). Barcelona. Gedisa Editorial.
34. Pavis, Patrice. Obra citada.
35. Calvo, Florencia. 2007. *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*. Buenos Aires. EUDEBA.
36. Barthes, Roland. 1970. "El discurso de la historia", en *Estructuralismo y lingüística*. Buenos Aires. Nueva Visión.

37. Calvo, Florencia. 2002. "Me harán eterno mármoles y jaspes. Calderón y Breda. Historia, diálogos y escritura" en *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Melchora Ramos y Florencia Calvo, editoras. Buenos Aires. EUDEBA.

el teatro isabelino

capítulo VII

*¡El mundo es un gran escenario
y simples comediantes los hombres y mujeres!
Y tienen marcados sus mutis y las apariciones
Y en el tiempo que se les asigna hacen muchos papeles...*

WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616)
Como gustéis

Situación histórica de Inglaterra antes del siglo xv

El carácter insular de Inglaterra (Albión antes de la invasión de Roma, Britania para los romanos) fue, sin duda, uno de los factores que le dieron carácter particular a esta nación que, rodeada de mar, se sintió en la obligación de valerse de él para subsistir primero y para expandirse después, a través de un proyecto imperial que comenzó a tomar forma en el siglo XVI, el siglo isabelino, el de la reina Isabel I.

El modelo de expansión británica se fue desarrollando fundamentalmente en base a las empresas comerciales. La expansión de la flota de ultramar y el dominio de los mares desde la derrota de la Armada Invencible española [1588], le permitieron desarrollar una estrategia particular: el dominio de los puertos a partir del cual se estableció el dominio económico [...] No es una expansión política, de conquista territorial; ni es una expansión cultural, porque no hubo fusión ni mestizaje con las otras culturas, sino que los enclaves británicos siempre conservaron sus caracteres propios, su distancia frente a los otros pueblos¹.

Mucho antes de esto Inglaterra fue absorbiendo, como todos los pueblos de Europa, la invasión de distintas etnias bárbaras. En el siglo V a.C. la isla fue ocupada por los celtas, más tarde penetraron los romanos, anglos, sajones, vikingos daneses (fundadores de la actual Dublin irlandesa), para finalizar con la instalación de los normandos en el siglo IX y X d.C., quienes son los que comenzaron a generar un estado que vislumbra a la futura nación. Parece innecesario agregar que, inevitablemente, todas estas gentes, generalmente reunidas en condición de tribus, dejaron resabios de sus creencias, religiones y dialectos que, con mayor o menor intensidad, fueron absorbidos por la posterior civilización inglesa. Uno de los

vestigios más evidentes de la tradición celta se expresa en los cultos de la primavera (*May Day*) y del árbol (*May Pole*), unas ceremonias que podemos identificar como parateatrales y que aún se conservan con parecidas formas de celebración y poder de convocatoria popular.

Casi a principios de nuestra era, luego de su victoriosa incursión en las Galias (del 58 al 51 a.C.), Julio César quiso seguir deslumbrando con sus triunfos y planeó dos desembarcos de conquista en la isla, que fracasaron sucesivamente. Fue otro emperador, Claudio (10 a.C.-54 d.C.), quien insistió y consiguió internarse en el territorio inglés desde el sur para comenzar un proceso de romanización que tropezó con la férrea oposición escocesa. Ante la imposibilidad de derrotarlos, el emperador Adriano (76 d.C.-138 d.C.) decidió la construcción de un muro de contención y división que separara el terreno conquistado del territorio que se abandonaba por inexpugnable. Esta muralla aún subsiste, claro que como reliquia histórica, y se la reconoce con su nombre original, *Wallum Adrian*.

La construcción de muros que, como reflejo condicionado, se levantan para solucionar o al menos paliar problemas políticos entre naciones, es un arbitrio persistente en el mundo. Al mencionado *Wallum Adrian* (¿el primero?), debemos sumar en pleno siglo XX el célebre de Berlín, ahora transformado en souvenir para turistas, pero que no fue el último. Egipto se separó de la franja de Gaza con uno de los que hoy la prensa internacional llama “muro de la infamia”; la isla de Chipre está dividida en dos por una valla que distancia a griegos de turcos; un límite de agresivos alambres de púas han construido los españoles en sus enclaves de Celta y Melilla para evitar el ingreso de emigrantes saharianos; subsisten las divisiones, tapias mediante, entre Kuwait e Irak, entre Paquistán y Afganistán, entre Arabia Saudita y Yemen, países que por tradición, ideología y religión deberían tener, en cambio de conflictos, vínculos estrechos. Por fin, aunque no creemos haber agotado todos los ejemplos, EE. UU., está construyendo una cerca ignominiosa a todo lo largo de la frontera sur del país para impedir el paso de los mexicanos que intentan entrar a Norteamérica en condición de ilegales.

Roma, fiel a su estilo de respetar las tradiciones de los naturales que iban siendo conquistados, exigió módicas contribuciones en las zonas ocupadas de la isla, donde, como contraprestación civilizada, introdujo nociones de urbanismo, construyó caminos, ciudades, termas, instalaciones hidráulicas y alcantarillado sanitario.

Cuando la Roma de Constantino se hizo cristiana, trasladó también la nueva religión y, junto con ella, el latín, la lengua de la Iglesia que en Inglaterra se transformó en la lengua culta, mientras que el celta seguía siendo la de uso popular. El otro idioma culto, el griego, fue muy poco conocido y utilizado en Inglaterra, de modo que se daba por griega a toda palabra extranjera, de alto tono, que

resultara incomprensible y carente de significado. La cultura grecolatina tuvo escaso efecto de penetración en Inglaterra y lo poco que fue absorbido fue dejando de tener incidencia a medida que el imperio romano se iba extinguiendo. En tiempos cristianos la devoción del pueblo inglés se había volcado hacia el Antiguo Testamento, conformando una cultura de vida muy vinculada con los preceptos de la Biblia, el “Libro”, que según Thomas Huxley (1825-1895) fue la verdadera “epopeya nacional de Inglaterra”. Sustentados en este referente, los ingleses fueron formando una concepción del mundo que poco a poco fue dando lugar al pernicioso fanatismo de los puritanos de Cromwell (quien se veía como “un hijo espiritual del Antiguo Testamento”), pero también de un alto concepto de la verdad y la honestidad, de la conformación de una tabla de valores donde la mentira era (aún lo es) severamente castigada.

Thomas Carlyle definió a los ingleses como “educados en la Biblia”, y fueron los extremistas puritanos los que escaparon del clima malsano que a fines del siglo XVII se había generado contra ellos y emigraron a los Países Bajos o integraron el grupo de pioneros que llegaron a Norteamérica en el navío Mayflower y fundaron los Estados Unidos de Norteamérica. A este país trasladaron sus valores; la verdad, o su contrapartida, la mentira, son elementos de peso en la Norteamérica actual para medir la personalidad del individuo. Los presidentes Nixon y Clinton tuvieron problemas importantes (el primero perdió el cargo, el segundo estuvo a punto) no por sus manipulaciones políticas o sus aventuras sexuales, desde ya punibles, sino por mentir, por negar haberlas cometido.

La escasa defensa de Roma de los territorios ingleses, más interesadas las legiones romanas en proteger las regiones continentales que esa isla tan lejana y tan poco apreciada, permitieron la invasión y tranquila ocupación sucesiva de sajones y anglos, pueblos que hablaban la misma lengua, guerreaban de manera parecida y observaban similares cultos politeístas. A esta época corresponde la célebre leyenda del rey celta britano Arturo (tan manoseada por Hollywood), que narra la gesta de este personaje, que nunca fue rey, y sus caballeros contra la invasión anglosajona. Según la tradición, Arturo derrotó a los sajones en el monte Badón y los tuvo en jaque durante varias décadas, lo mismo que a los piratas irlandeses que asolaban la costa oriental. No obstante, las resistencias de Arturo fueron por fin vencidas, los sajones se impusieron y con su asentamiento le dieron nuevo carácter al territorio.

Lo que ya podemos empezar a llamar como civilización anglosajona desarrolló una cultura propia que diseñó la cuestión monárquica, la administración de justicia, una módica actividad literaria y, sobre todo, una estructura militar muy disciplinada que pudo combatir y rechazar la invasión de otros bárbaros temibles, oriundos de Suecia, Noruega y Dinamarca: los vikingos. Se destaca el empeño del gobierno del cristiano Alfredo el Grande (871-899)², hombre de salud endeble

pero de voluntad inquebrantable que se puso al frente de su gente para la legendaria proeza de derrotar a las fuerzas nórdicas. Se especula que sin la tenacidad de este hombre, el destino de Inglaterra no hubiera sido el mismo.

Los sucesores de Alfredo no fueron tan eficaces ante otra amenaza, la de los normandos. El rey Harold II (1022-1066) fue impotente para evitar la ocupación normanda de Guillermo el Bastardo (1027-1087), reconocido más tarde como Guillermo el Conquistador, quien acudió desde la Normandía continental, ubicada precisamente en la Galia, para reivindicar a la fuerza ciertos y discutidos derechos de sucesión sobre el trono de la región. Luego de la batalla de Hastings (1066), en la cual Harold es derrotado y muerto, el poder de la isla pasó a manos de los duques normandos, que impusieron la dinastía real y el francés como idioma culto, que fue adoptado sin dificultad por la elite inglesa mientras el pueblo hablaba sajón. Esta cuestión se demuestra tomando nota de que el lema de Inglaterra, *Dieu et mon droit* (*Dios y mi derecho*), fue escrito en ese idioma y jamás fue modificado.

La dinastía normanda, iniciada por Guillermo en la navidad del año 1066, con la ceremonia de coronación en la abadía de Westminster, se extinguió con la muerte de Esteban de Blois en 1154. Fue sucedido por el primer rey de la dinastía Angevin, Enrique II (1133-1189).

Estos reinados ingleses, de voluntad absolutista, siempre tropezaron en sus propósitos hegemónicos por el severo e inflexible rechazo de sus súbditos. En 1215 los barones ingleses consiguieron imponerle al monarca Juan I, más conocido como Juan sin Tierra (1166-1216), luego de la derrota sufrida por este de manos de los franceses al mando del rey Felipe Augusto, la Carta Magna, primer documento europeo donde se definen y afirman los derechos de los ciudadanos frente al príncipe. Cincuenta años más tarde estos señores obtuvieron mayores derechos, hasta llegar a tener representación parlamentaria, con la Cámara de los Comunes, que junto con la Cámara de los Lores, constituyeron el Parlamento que desde 1265 rige los destinos de lo que hoy se conoce como Gran Bretaña.

El Parlamento fue (y es) una institución de ineludible mención cuando se trata la vida política de la nación inglesa. Generado, como se dijo, por los señores feudales en la Baja Edad Media, fue y sigue siendo un organismo que contiene la opinión de todo habitante del reino, desde el soberano hasta el más modesto campesino, personalmente o por representación. Por su propio peso institucional, el Parlamento intervino en todas las crisis del reino, ya que siempre operó como un poder que a veces igualaba o superaba al del mismo rey.

Thomas Smith (1513-1577) fue un brillante humanista inglés que aclaró el significado del Parlamento, con el propósito de que los europeos entendieran la

connotación que para su país tenía semejante organismo, que podía ser imitado por el resto de Europa.

La decadencia de la dinastía Angevin, que sucedió a los normandos, fue rápida y muy pronto suplantada por los nobles de la casa Plantagenet. El primer rey de esta dinastía fue el ya citado Enrique II, y en la línea sucesoria inmediatamente posterior aparece la figura de Ricardo Corazón de León (1157-1199), a quien describimos con la ayuda del retrato literario que de él hizo Steven Runciman (1903-2000), historiador británico especializado en la Edad Media: “fue un mal hijo, un mal marido y un mal rey, pero un soldado espléndido y galante”. Este Ricardo alcanzó una estatura mítica similar a su antecedente Arturo, que también fue retratado por la literatura y, en el siglo XX, con dispar fortuna, por el cine.

El teatro le hace un equívoco homenaje a Ricardo en *León de invierno*, pieza teatral escrita por el inglés James Goldman (1927-1998), que fue llevada al cine dos veces. La primera de ellas en 1968, con guión del propio Goldman (Oscar al mejor guión adaptado), dirigida por Anthony Harvey y protagonizada por Katherine Hepburn (Leonor de Aquitania) y Peter O’Toole (Enrique II Plantagenet). La segunda versión es un telefilm de 2003 dirigido por Andrei Konchalovsky y protagonizado por Glenn Close en el papel de Leonor y Patrick Stewart como Enrique.

El anteuúltimo rey Plantagenet, Eduardo III (1312-1377), fue quien desató la Guerra de los Cien Años contra Francia. Incubada durante décadas, matizada la rivalidad por escaramuzas y refriegas parciales, hasta que por fin las dos potencias encararon el enfrentamiento abierto que se extendió, en realidad, durante ciento dieciséis años, desde 1337 hasta 1453. La Guerra de los Cien Años tuvo consecuencias inesperadas y beneficiosas para la constitución de la nación inglesa. A medida que esta se desarrollaba, la conservadora aristocracia inglesa iba perdiendo el uso de la lengua francesa, vigente desde tiempos de Guillermo el conquistador, y adoptando el inglés que, ennoblecido por una aún débil literatura, se convirtió en el idioma nacional.

El siglo xv

Cuando aún combatía contra los franceses en el continente en la Guerra de los Cien Años, perdiendo posesiones y batallas en manos de la heroica Juana de Arco (consultar el capítulo dedicado al teatro francés), Inglaterra se vio envuelta en una guerra civil, la Guerra de las Dos Rosas, que comenzó en 1455 y finalizó en

1485 y que es un acontecimiento aun más importante para la vida de la nación, porque marcó de manera precisa el paso de la nación medieval al Renacimiento.

Se trató de un enfrentamiento entre dos casas dinásticas, la de los York, identificados por una rosa blanca, y la de los Lancaster, reconocidos por una rosa roja, que, por supuesto, se disputaban el trono. Ambas ramas provenían de un tronco común, la dinastía Plantagenet, y ambas contaban con hombres ambiciosos y agresivos dispuestos a heredar o apropiarse de una corona tambaleante debido a los contratiempos que se sucedían durante la Guerra de los Cien Años.

Primero fueron los Lancaster los que ocuparon el trono y, pese a las hostilidades y contratiempos políticos y militares que debieron soportar, se mantuvieron en el poder a través de tres reyes: Enrique IV (1367-1413), Enrique V (1387-1422) y Enrique VI (1421-1471). Este último estaba aquejado por disturbios mentales y demostraba poca pericia para el mando. Precisamente fue uno de estos episodios de enajenación del rey, producido en 1453, el que dio fuerza a las ambiciones de los York, que en mayo de 1455 enfrentaron por primera vez con las armas a los Lancaster, en la batalla de San Albano, que, más allá de su peso político, fue un acto bélico de alcance reducido.

Enrique VI se recuperó parcialmente pero su gobierno quedó definitivamente afectado de incredulidad, sobre todo cuando a los conflictos domésticos se sumaron las noticias de los desastres militares en Francia, donde, entre 1428 y 1429, Juana de Arco había recuperado terreno y acorralado a las fuerzas inglesas en el norte del territorio galo. El Parlamento se negó a seguir sustentando con fondos del tesoro tan larga penuria, que había provocado una innumerable cantidad de pérdidas humanas y pecuniarias y ahora mostraba un incierto resultado.

Por otra parte, el avance codicioso de la casa York, alentada por la inestabilidad emocional y política de Enrique VI, se hacían incontenible. Ante la defección del soberano, fue la reina Margarita de Anjou (1412-1431), quien, no obstante su impopularidad (la aristocracia la rechazaba por intrusa y extranjera, pues Margarita había nacido en Francia), tomó las riendas del reino y la defensa del trono. Pero su esfuerzo fue inútil, los York lograron sus objetivos y a partir de la ocupación del trono también aportaron tres reyes sucesivos: Eduardo IV (1422-1483), Eduardo V (1470-1483) y Ricardo III (1452-1485).

La refriega civil continuó durante estos tres reinados, con suerte cambiante y extendida hasta 1485, cuando Enrique Tudor (1457-1509), conde de Pembroke, descendiente por línea ilegítima del Plantagenet Eduardo III —el monarca inglés iniciador de la Guerra de los Cien Años—, y un Lancaster de también dudosa legitimidad, se hizo cargo de la corona con el nombre de Enrique VII. Su acceso al trono requirió de la previa muerte del soberano anterior, el último de los York, el

duque de Gloucester entronizado como Ricardo III, en el combate de Bosworth (1485). Se especula que hasta hubo intercambio de sablazos entre los majestuosos jefes, pero que este desesperado acto de Ricardo III tampoco hubiera dado vuelta el destino de la batalla, ya que la superioridad enemiga era invencible para sus tropas.

Este Ricardo III es el monarca que mereció la atención de Shakespeare en una de sus más célebres tragedias, aunque algunos historiadores aseguran que no lo retrata de acuerdo con su verdadera personalidad, ya que siendo monarca (muy fugaz, reinó dos años) ejerció un buen mandato, al cual solo se le podría achacar un acto de crueldad nada insólito para la época, el asesinato de dos niños, sobrinos suyos y pretendientes al trono que, eso sí, él mantuvo encerrados en la Torre de Londres. Shakespeare, en realidad, tomó como fuente (aunque no exclusiva) la crónica de Thomas More, más conocido por sus nombres castellanizados, Tomás Moro (1478-1535), de abierta parcialidad porque se trataba de un escriba al servicio de los Tudor.

El casamiento de Enrique VII con Isabel de York (1466-1503), fue una boda celebrada con gran pompa en la catedral de Westminster. Este contrato nupcial respondía a una obvia pero eficaz maniobra política del monarca, ya que de este modo quedaron unidas las dos rosas, creando una nueva dinastía, la Tudor, identificada con otro rótulo, la Rosa Tudor, roja y blanca, con la que se simbolizaba el fin de una contienda de treinta años que, como no podía ser de otra forma, introdujo inmensos cambios en la vida inglesa. Entre ellos, el declive de la influencia que esa nación ejercía sobre el continente europeo; las importantes plazas francesas perdidas durante la guerra y que los ingleses, los normandos en realidad, dominaban desde tiempos de Guillermo el Conquistador, jamás pudieron ser recuperadas. Asimismo se produjo la extinción definitiva de la casa Plantagenet y el debilitamiento político y económico de la vieja nobleza, desangrada por la guerra civil y, como consecuencia, el paulatino fortalecimiento de la monarquía centralizada y moderna que se comienza a constituir bajo los Tudor.

André Maurois (1885-1967) cita una anécdota (que Shakespeare usa dramáticamente en la segunda parte de *Enrique IV*) que refleja el estado de cosas hasta la llegada de los Tudor, marcado por la rapacidad incontenible de quienes apetecían la corona y la fragilidad de medios de quienes apenas podían sostenerla sobre su cabeza. El que todavía no era Enrique V, creyendo muerto a su padre que agonizaba en el lecho, arrebató la corona que el monarca había dejado sobre la almohada. El gesto, acaso brusco por la ansiedad, despertó a Enrique IV, quien, sarcástico, le susurró al hijo codicioso: “Todavía no es tuya, y jamás fue mía”.

Enrique VII, el primer monarca que entre 1485 y 1509 reinó bajo la nueva atmósfera, recortó los poderes del Parlamento y sentó las bases de un gobierno

fuerte, con la pretensión de imponer el orden y la paz. Estas dos nuevas condiciones —que habían estado en suspenso durante treinta años—, propiciaron el auge de la actividad industrial, sobre todo la metalúrgica, la comercial y la financiera de esa Inglaterra que a poco se iba a convertir en la principal potencia mundial, sobre todo luego de conquistar el dominio de los mares, acontecimiento siguiente y que correspondió al reinado de Isabel I.

El siglo XVI

A partir de la instalación de los Tudor en el poder, la monarquía trató de que la continuidad dinástica se cumpliera dentro de los más estrictos cánones de normalidad y de respeto a la escala sucesoria. De esta manera, a la muerte de Enrique VII su reinado debía ser continuado por su hijo Arturo, pero este murió prematuramente, en 1502, por lo que la corona recayó en la testa de Enrique VIII (1491-1547), soberano más reconocido por la leyenda negra de sus divorcios y la ejecución de dos de sus seis esposas, que por su acción de gobierno, que sin embargo fue destacada e importante para el desarrollo de la nación.

Enrique VIII ascendió al trono en 1509 con el atuendo intelectual de un verdadero príncipe renacentista. Hombre de cultura, se preocupó en especial de robustecer aun más el peso de la monarquía —por eso, al igual que su padre, tuvo enfrentamientos con el Parlamento—, y de mantener al país lejos de las pujas religiosas, revitalizadas desde Alemania por la acción del rebelde Lutero. Pero los problemas de ese orden surgieron cuando Enrique VIII decidió divorciarse de la hija de los Reyes Católicos españoles, Catalina de Aragón (1485-1536), luego de veinticuatro años de relación, y desposar a Ana Bolena (1501 o 1507-1536), deseo que el pontífice desautorizó con energía a pesar del ruego real. El motivo para el divorcio invocado por el monarca, que Catalina solo le había dado una hija, María Tudor, nacida en 1516, que por su condición femenina no podía hacerse cargo del trono, carecía de consistencia, porque no había ley inglesa alguna que impidiera que la corona recayera en una mujer. Tal es así que a la muerte de Enrique VIII en 1547, y salvando el intermedio de un lustro regido por Eduardo VI, lo sucedieron tres reinas.

Sin duda existieron otros motivos que acaso hagan más creíble la reacción contra el papado que Enrique VIII llevó adelante desde 1527, fecha en que inició el distanciamiento con Roma. El rompimiento permitió al soberano confiscar las inmensas tierras en posesión de la iglesia católica (se estima que un tercio del territorio inglés), que sabiamente, o demagógicamente según otros criterios, repartió entre los pequeños campesinos, que lograron así sino superar, al menos

atemperar la situación de desigualdad que mantenían con los grandes señores. Al mismo tiempo la corona se hizo dueña de otros bienes materiales de la iglesia, los tesoros acumulados en templos y monasterios, que volcados al mercado revitalizaron aun más la actividad económica.

Habría que anotar otra circunstancia de enorme importancia política: el conflicto abortó una inminente alianza que Enrique VIII pensaba establecer con el papado para intervenir en el continente europeo y recomponer el equilibrio de poder, amenazado de hegemonía por el avance de España, que se había robustecido de pronto por sus conquistas americanas.

Pero Enrique VIII consumó su voluntad. El arzobispo de Canterbury, Thomas Cranmer (1489-1556), autorizó el divorcio y posterior casamiento del rey con Ana Bolena, acto que el pontífice consideró inaceptable. El conflicto se ahondó cuando el rey suplantó a la iglesia romana por otra de su creación, la Iglesia Anglicana, hecho que por sí mismo, y al contrario de lo que sería fácil deducir, no significó de entrada una ruptura con el credo romano, sino una leve modificación de formas que no lesionaban profundamente los estatutos católicos. Precisamente los fieles católicos fueron denominados “anglocatólicos”, por la poca diferencia de sus ritos con los que se practicaban en Roma. Aun más, en medio del entredicho, Enrique VIII, si bien autocalificado jefe de una nueva iglesia, pugnó por resguardar los valores religiosos tradicionales y para esa función comisionó a Cranmer la redacción de los primeros cuarenta y dos artículos de fe de la Iglesia Anglicana, que en términos generales preservaban el mantenimiento de la fe cristiana en los términos más estrictos y tradicionales.

No obstante el quiebre con Roma había sido hondo, el papa Clemente VII (1478-1534) excomulgó a Enrique VIII y la situación fue aprovechada por los luteranos, que a partir de ahí encontraron terreno fértil para su prédica. La Reforma comenzó a asentarse, en especial mediante la acción de los feligreses más sectarios, los puritanos. Por acción de los reformadores, los lazos que, aunque débiles, aún unían a la nación con el papado, terminaron por romperse definitivamente.

En realidad el uso del término puritano, como el de protestante, usados en esta época, son anacrónicos. Los luteranos recibieron el título de puritanos en una época posterior, la de Isabel I, cuando adhiriendo a las tesis calvinistas implementadas en Ginebra por Calvino, plantearon un movimiento de purificación de la Iglesia Anglicana, liberándola de los rastros papistas e intentando el regreso a la integridad de la iglesia primitiva.

El vocablo protestante, que de todas las denominaciones del luteranismo es la de mayor productividad, nació en 1519, “año en que un grupo de príncipes

germanos ‘protestaron’ contra los exordios^{3”4} de condena del luteranismo que impulsaba el emperador Carlos V.

Este estado de cosas en Inglaterra marca diferencias con el avance de la Reforma en Europa; mientras que allí era impulsada por teólogos y juristas, en la isla fue alentada desde el poder monárquico.

A pesar de que la concordia y la paz eran los sostenes de su gestión, Enrique VIII tomó a su cargo acciones políticas con una firmeza que pueden juzgarse cargadas de crueldad; a la ejecución de dos de sus esposas, Ana Bolena, decapitada por haber cometido adulterio⁵, y Catalina Howard (1520 o 1525-1542), debe sumarse la condena a muerte del insigne humanista Tomás Moro, consejero y canciller de la corona (el primero de carácter laico), quien primero perdió la protección de los Tudor y luego fue decapitado por oponerse a los actos antipapistas del rey.

Entre la numerosa obra de Moro, debe mencionarse una biografía del rey Ricardo III, una de las fuentes mentoras de la tragedia de Shakespeare, y, sobre todo, *Utopía* (1516), texto escrito en diálogos latinos bajo la evidente influencia de *La República* de Platón, que de esta manera intentaba operar contra las teorías absolutistas de Maquiavelo. Inspirado también en el reciente descubrimiento de América y la imaginería que desató el conocimiento de esas tierras extrañas, *Utopía* (un término equívoco, que puede significar “ningún lugar” o “lugar afortunado”) narra la vida feliz de un tejido humano en una región idealizada, liberada de conflictos, donde rige la armonía, la ausencia de egoísmos personales y la carencia de alguien que asuma la máxima autoridad. El título se tornó calificativo de una quimera perseguida por muchos aventureros bienintencionados que, alentados por la fuente literaria, fracasaron en los intentos de instalar la utopía en algún lugar del planeta. Hay quienes sostienen que hasta el mismo Carlos Marx se acercó al concepto, al establecer un devenir revolucionario que aspira a la supresión de las clases sociales.

La sucesión de Enrique VIII se produjo en momentos en que el país se enfrentaba con otro serio entredicho internacional. En 1453 la Guerra de los Cien Años había llegado a su fin y significó la reconciliación con Francia, no obstante algunos altercados esporádicos posteriores y el resentimiento lógico depositado después de una contienda tan extensa. Artífice de semejante reconciliación fue Nicolás de Cusa (1401-1464), un obispo alemán de gran erudición y reconocida eficacia en cuestiones de alta diplomacia (durante el concilio de Ferrara, celebrado entre 1438 y 1442, había logrado un muy fugaz reencuentro entre las iglesias bizantinas y romanas, que no prosperó). Esta intervención foránea de de Cusa indica cómo el conflicto bélico entre franceses e ingleses, tenaz y extenso,

preocupaba no solo a sus directos protagonistas, sino tenía en vilo al resto de Europa y a la Iglesia, que recurrió a uno de sus brillantes intelectuales para encontrar una solución.

Pero, como anticipamos, ahora Inglaterra tenía enfrente otro enemigo, acaso más formidable: España, con quien disputaba el dominio de los mares, esa parte del mundo que se había hecho protagonista debido al descubrimiento de las tierras americanas. El Océano Atlántico, luego el Pacífico, fue marcado por rutas marítimas que vinculaban ambos continentes y que eran transitadas por navíos españoles –ahora galeones de gran porte, muy superiores en tonelaje a las modestas carabelas y naos de las primeras aventuras–, que cargaban preciosos contenidos en las bodegas.

La distancia política entre ambas naciones era aun mayor si se la medía desde el punto religioso; los españoles, con el sucesor del célebre Carlos V sentado en el trono, el rey Felipe II (1527-1598), se habían convertido en los estrictos defensores del catolicismo atacado y disminuido por el luteranismo alemán que, como se dijo, iba haciendo buena cosecha en territorio inglés.

La necesidad de mantener un delicado equilibrio, y el deseo de la corona de no involucrarse (al menos de modo explícito) en una u otra causa, desveló a Enrique VIII y a quienes, a la muerte de este en 1547, lo sucedieron. Lo continuó Eduardo VI, hijo del tercer matrimonio de Enrique VIII, con Jane Seymour (1515-1557). Este rey, menor de edad, gobernó, a través de la regencia del duque de Somerset, un corto período de apenas cinco años, transitados con todos los conflictos religiosos auestas. El duque, contrariando los deseos generales, los alentó, ya que, como jefe de la Iglesia Anglicana, restó los aspectos de la doctrina católica que aún sobrevivían en el rito, para reemplazarlos por prerrogativas solo válidas para el credo luterano, tal como el matrimonio de los sacerdotes, la prohibición de la exhibición de iconografía religiosa en los templos y el desdén por la obligación del uso ritual del agua bendita.

El dato de la realidad, que indicaba que el trono inglés le hubiera correspondido a María Tudor (1516-1558) en cambio de Eduardo VI, fue ignorado por la condición de católica de María y de heredera ilegítima por causa del citado divorcio de sus padres, Enrique VIII y Catalina de Aragón, quien por este hecho había perdido el título de princesa y su presencia en la corte. La coronación de María no solo hubiera sido signo evidente de partidismo religioso, en favor de los católicos, sino elemento de aliento para la rebelión de los nobles protestantes. Para seguir evitando la confrontación, y aún con escasos argumentos legales, a la muerte de Eduardo VI se eligió a Jane Grey (1537-1554), cuarta en la línea de sucesión del trono, precisamente detrás de su madre María Tudor. Grey se hizo cargo de la

corona el tiempo breve, solo los dos meses (otros anotan que solo nueve días), que se tomó la reacción protestante para deponerla, llevarla a juicio y ordenar su ejecución (Jane tenía solo diecisiete años de edad cuando fue decapitada).

Se argumenta que detrás de esta medida atroz operaron los católicos españoles, con la esperanza de que el derrumbe de esta reina diera aliento al acceso de María Tudor a la corona sin ningún tipo de inconvenientes. Y, en efecto, los españoles lograron su objetivo. A la muerte de Jane Grey las dificultades para que María Tudor se hiciera del trono se minimizaron, en la misma proporción que aumentaba el recelo de los protestantes que presentían lo que finalmente ocurrió; María Tudor fue designada reina de Inglaterra e Irlanda con el nombre de María I. Cuando ingresó triunfante en Londres, María se puso de inmediato y sin reparos al frente de las reivindicaciones católicas, confirmando los temores de los luteranos,

Enrique VIII le había dado a Irlanda el carácter de reino y lo incorporó al dominio de Inglaterra, pero siempre fue el territorio donde la confrontación entre protestantes y católicos se mostró más aguda. La mayoría de la población, de credo católico, se oponía al avance del protestantismo, manteniendo una pugna cruenta, donde la cuestión religiosa se mezcló con los deseos independistas de los irlandeses, dándole una magnitud mayor a una compleja cuestión de conflicto que se prolongó hasta casi finales del siglo XX.

Haciendo valer el peso de la corona, María I obtuvo la revalidación del primer matrimonio de su padre con Catalina de Aragón, de modo que su madre, aunque ya muerta, volvió a ser reina. Contó con la ayuda del cardenal Reginald Pole (1500-1558), consejero personal de la monarca, nombrado delegado apostólico de la Santa Sede para librar a Inglaterra de la excomunión pontificia y recomponer las relaciones con Roma. Una de las medidas punitivas de María fue la de encerrar a Isabel I en la Torre de Londres y otra, todavía más cruenta, fue la purga de anglicanos, mediante la cual se ajustició a más de trescientos profesantes, entre ellos aquel arzobispo Cranmer que había intrigado cuestiones matrimoniales con su padre. Con esto se ganó, cada vez con mayor derecho, el desprecio de los luteranos, que la apodaron *Bloody Mary* (*María la Sanguinaria*).

Acaso el colmo de su gestión tan maniquea de María Tudor fue el matrimonio en 1554 con Felipe de Asturias, hijo de Carlos V y futuro Felipe II, que si bien fue un matrimonio que respondía a cuestiones políticas –generar el control de un gran territorio, uniendo a Inglaterra el reino de Flandes (las actuales Holanda y Bélgica), por esas fechas en poder de los españoles–, incluía también intereses religiosos pues Felipe era un recalcitrante católico que, dos años después, cuando obtuvo la corona de España, se transformó en el líder de la Contrarreforma.

Al morir María I en 1603, sabiendo que, a pesar de haberla encerrado, iba a ser sucedida por Isabel I, hija del matrimonio de Enrique VIII con su odiada Ana Bolena, le exigió a la futura soberana que continuara la lucha de retorno de Inglaterra a la fe católica, demanda que, como se verá, Isabel desoyó.

Isabel I (1533-1603) fue una reina importante para nuestras cuestiones porque será la soberana que asistió y propició el gran desarrollo de la escena inglesa del Barroco que, con toda justicia, se reconoce como “teatro Isabelino”.

Isabel I padeció en su juventud algunas de las vicisitudes que sufrió su antecesora María I; luego de la ejecución de su madre, Ana Bolena, Isabel fue considerada una princesa ilegítima, confinada en el exilio (tenía solo tres años de edad) y, como se dijo, sometida por fin al encierro en la Torre de Londres. A la muerte de María Tudor, Isabel I fue liberada y depositaria de todos sus derechos, de tal modo que ascendió al trono el 17 de noviembre de 1558 como reina de Inglaterra e Irlanda.

Fue una reina culta y pragmática. Asistida cuando niña por su tía protectora, Catalina Parr, sexta y última esposa sobreviviente de Enrique VIII (1512-1548), aprendió las lenguas romance y el manejo suficiente del griego y del latín, de tal manera que, en momentos de plena euforia de la actividad teatral, se atrevió a la traducción de una obra de Séneca, *Hercules Oetaeus*. “Era una mujer atractiva, de cabello rojo fuego y cara angulosa que utilizaba sus dotes para seducir a la corte y a sus súbditos”⁶.

Se le atribuye a Catalina Parr la estricta formación protestante de Isabel, condición que, como soberana, no le impidió asumir la cautela de su padre Enrique VIII, buscando reconciliar a las dos confesiones sin conceder nada extraordinario a los extremistas de uno u otro bando. Suele pensarse la época de Isabel I como “un período secular entre dos brotes de protestantismo, período en el cual el fanatismo religioso estuvo lo bastante aquietado para permitir al nuevo humanismo dar forma a la literatura inglesa”⁷. Este estado de la situación lucía precario, porque pese a la destreza de la reina para mantener el equilibrio, los puritanos siempre estuvieron en estado de alteración.

El puritanismo, que estalla como tal en época de Isabel I, fue una secta protestante, aún existente, de dogma similar a la doctrina del ginebrino Calvino. La palabra “secta” no contiene aquí ninguna connotación peyorativa, se trata simplemente de un grupo de personas que unidas por ideas afines se separa de otro por diferencias ideológicas o doctrinales. Por ejemplo, el cristianismo es una secta del judaísmo. El ideario de la secta de Calvino, que copiaron los luteranos ingleses (algunos de sus puntos ya hemos destacado en un capítulo anterior), se basaba en normas muy sobrias en cantidad, pero de juiciosa aplicación.

- Énfasis en el estudio privado, personal, sin intermediario alguno, de la Biblia.
- Impulso de la educación elemental, para poner al alcance de todos el aprendizaje de leer y escribir, de tal modo que todos estén en condiciones de acceder a la lectura de los evangelios.
- El sacerdocio debe ser ejercido por todos los creyentes; no hay curas ni mediadores entre el feligrés y Dios. La comunicación con el Supremo se logra con la oración.
- Las celebraciones religiosas deben ser austeras, sin boato en la vestimenta, en el ámbito o en la ceremonia.
- En abierta oposición a las numerosas festividades que se celebran en Roma, no rige ninguna conmemoración religiosa, salvo el descanso obligatorio de los domingos, tal como se establece en los diez mandamientos.

No obstante el mandato que María Tudor legó a Isabel I, la soberana se encontró sin vínculos aceptados que le hubieran permitido recomponer sus relaciones con Roma (su antecesora, aun católica, no había podido limar todas las asperezas). En su condición de jefe de la Iglesia Anglicana la reina tuvo gestos de acercamiento, pues reformuló el derrotero dogmático de esta congregación, combinando con más sabia prudencia que Enrique VIII los ritos católicos con los preceptos protestantes, pero el pontífice Paulo IV (1476-1559) desatendió los esfuerzos de la reina o los consideró insuficientes, por lo que procedió a liberar a los católicos ingleses del juramento de fidelidad a la corona, un desafío a la autoridad de Su Majestad que, inevitablemente, cerraba toda posibilidad de acuerdo. Acaso este sea el hecho que marcó el fin de la tolerancia inglesa y el inicio de la pérdida definitiva de la nación para la causa católica. Cuando Isabel muere en 1603, a los 69 años de edad y luego de 45 años de reinado, el país era protestante en casi su totalidad.

Pero todavía estamos en plena disputa religiosa y los católicos locales, siquiera los más intransigentes, buscaron un líder que acompañara sus reclamos y aspiraciones. Como tal eligieron a María Estuardo (1542-1587), reina de Escocia y fugaz reina de Francia durante el corto reinado de dos años de su marido, Francisco II (1544-1560). En su condición de viuda, María Estuardo, por cierto católica devota, regresó a una Escocia que se iba volcando al protestantismo y que se resistió a admitirla como reina. Debió abdicar en favor de su único hijo Jacobo VI (a la sazón, de trece meses de edad) y, para su desdicha, en 1568 buscó un refugio en Inglaterra que le resultará fatal. Allí fue apresada por orden de Isabel I, enjuiciada y decapitada el 9 de febrero de 1587. Resulta cierto que esta última y

terrible decisión fue demorada por la reina (María Estuardo vivió presa durante diecinueve años), y también cierto que estas vacilaciones han dado pie a muchas especulaciones, entre ellas las de dramaturgos románticos y cineastas modernos, que se inspiraron en el momento crítico para sus piezas.

El alemán Friedrich Schiller (1759-1805) escribió una pieza que lleva el nombre de la infortunada reina y donde incluye un imaginario encuentro entre las primas que en realidad nunca existió, pues hay certeza histórica de que estas mujeres jamás tuvieron algún contacto personal.

María fue sepultada inicialmente en la catedral de Peterborough, pero en 1612 sus restos fueron exhumados por orden de su hijo, Jacobo I, ya rey de Inglaterra, quien la hizo enterrar en la abadía de Westminster. Permanece allí, a solamente nueve metros del sepulcro de su victimaria y prima Isabel.

Al margen de estas cuestiones de política interior con Escocia, Isabel I heredaba el enfrentamiento con la España de Felipe II, monarca desde 1556 que buscó de mil modos derrocarla y restaurar el catolicismo en la isla. Entre las operaciones de Fernando II se destaca el plan de casar a su hermano bastardo, Juan de Austria (1545 o 1547-1578), pintado por Calderón como cruel y rústico, con María Estuardo, la cual sería coronada en lugar de la destituida Isabel I.

Inglaterra carecía de fortaleza militar para enfrentar a semejante enemigo, por lo que debió acudir a la vía diplomática y dilatoria para eludir la acechanza. Mediante la brillante acción de su embajador Thomas Smith (sin datos), la reina articuló la paz definitiva con la antigua enemiga, Francia, con la cual celebra una alianza que resistió aun después de 1593, cuando la nación francesa se volcó de modo absoluto hacia el catolicismo. Entre las debilidades bélicas del reino inglés hay que apuntar la carencia de una flota que pudiera enfrentar a la española, la célebre Armada Invencible. Es por eso que la reina recurrió a los “mendigos o bribones del mar”, en realidad piratas que, con su apoyo y aliento, pasaron a ser reconocidos con el nombre más elegante de “bucaneros” o “corsarios”, siendo autorizados a portar la representatividad inglesa, con la bandera del país montada sobre sus mástiles. Los corsarios Sir Francis Drake (1540-1596), Sir John Hawkins (1532-1595) y Charles Howard (1536-1624), por nombrar solo a los más notorios, se dedicaron al asalto de los convoyes de navíos españoles que trasladaban mercaderías de América a Europa, robaban los salarios con que la corona española intentaba pagar a sus fuerzas armadas instaladas en los nuevos territorios, y se dedicaban al saqueo de puntos vitales del recién descubierto continente, desde Cartagena de Indias hasta Valparaíso.

La leyenda atribuye a los piratas la costumbre de enterrar sus tesoros. La novela de Robert Stevenson, *La isla del tesoro*, de 1883, contribuyó mucho para

afirmar este mito. Si lo hicieron, lo hacían demasiado bien, porque nunca ha aparecido ninguno. Lo normal era que dilapidaran el botín de sus pillajes en las tabernas, los burdeles y las casas de juego de la isla de la Tortuga, de unos ciento ochenta kilómetros cuadrados, situada muy cerca de la actual Haití y bautizada con ese nombre por Cristóbal Colón.

La acción de los piratas violentó a Felipe II, quien envió en 1588 su bien equipada armada (ciento veintisiete barcos) para atacar en suelo propio a la fastidiosa Inglaterra. La misión terminó en desastre, en destrucción completa de la Armada Invencible. Luego los tercios⁸ ocuparían la isla y establecerían las reglas de vencedores. Pero los pesados galeones españoles, comandados por el inexperto duque de Medina-Sidonia, Alonso Pérez de Guzmán y Zúñiga (1558-1615), se vieron en dificultades para afrontar una terrible tempestad y, en medio de ella, el despiadado hostigamiento de los navíos ingleses, más pequeños, ligeros y de maniobra más sencilla. De los barcos que Felipe II mandó al asalto de Londres, regresaron a España solo sesenta y tres, insuficientes por otra parte para defender la península del contraataque inglés de 1596, cuando Sir Walter Raleigh (1552-1618) arrasó la costera ciudad española de Cádiz.

La victoriosa Isabel celebró el triunfo con un solemne Tedeum de gracias, celebrado en Westminster.

El inevitable retroceso español estuvo acompañado por el avance inglés no solo sustentado por este triunfo, sino por la sagacidad de Isabel I que, aconsejada por el diestro marino que era Sir Walter Raleigh, impulsó la construcción naval (se anota que esta iniciativa había sido anticipada tiempo atrás, aunque no con el mismo vigor, por el rey Enrique VIII), y fue dotando a la nación de una flota que circuló por todas las regiones del planeta, incluso algunas ignotas para los grandes navegantes como fueron los españoles y los portugueses.

En este especial momento de la vida inglesa resulta muy significativa la figura de Sir Walter Raleigh, pues se lo considera el fundador intelectual del imperio colonial británico. Hombre de perfil “maquiavélico” (claro que disimulado), obtuvo el amplio favor de la reina Isabel I por su mencionada incursión de escarmiento en la Cádiz española. Raleigh (que introdujo el tabaco en Inglaterra, fue el primer inglés en fumar en pipa y se vanagloriaba de saber pesar el humo), sumaba, asimismo, otras preciosas cartas de presentación: una sangrienta actuación en Irlanda en 1580, donde cometió crímenes de un nivel atroz, y una elegancia varonil y seguridad de maneras que, se admite, debieron haber impresionado a la soberana.

Entonces, Isabel empezó a favorecerlo porque tenía una hermosa presencia y solía vestirse ostentosamente. El plan que había proyectado para ascender era ingenioso, combinaba los intereses personales con los intereses

del país. ¿Cuál era la base del poderío español? El dominio de América. Por lo tanto, era necesario asestar el golpe allá; así, a un mismo tiempo, quebrantaban el prestigio de la nación rival y se aseguraban la posesión de oro. Oro, la palabra mágica, estaba destinada a provocar la anuencia de la avarísima reina. El plan prometía gloria militar y riquezas fabulosas. Los piratas-patriotas ingleses como Drake y Frobisher se limitaban a interceptar el oro durante su transporte en los galeones españoles; Raleigh soñaba con tomarlo en la propia fuente⁹.

En la puesta en práctica de esta política marítima, que combinaba el pillaje con la expansión, los ingleses navegaron hasta el nuevo continente y en 1584 fundaron Virginia (nombre elegido como homenaje a la declarada pero dudosa virginidad de la reina), que fue la primera colonia europea en el norte de América.

La suerte de Raleigh, favorable en los años isabelinos, le fue esquiva cuando Jacobo¹⁰ Estuardo, sucesor de Isabel I, ascendió al trono. Acusado de intrigar en favor de este otro Estuardo, Raleigh fue encarcelado. Se le concedió el perdón luego de trece años de prisión, a cambio de un viaje a América, de donde tenía que regresar con oro, obtenido sin afectar los intereses ni ejercer violencia contra los bienes de ninguna nación cristiana (España, para ser más claros, que desde 1604, por cuestiones que sería muy largo explicar aquí, era aliada de Inglaterra). Ni lo uno ni lo otro. Raleigh volvió sin el metal y cargando con la denuncia española de haberse sentido afectada por la expedición inglesa, tildada de “piratería”. Los historiadores aseguran que Raleigh hubiera podido salvarse en su viaje de vuelta, refugiándose en algún puerto amistoso del camino, pero acaso atado a una soberbia que muchos identificaron como “teatral”, decidió afrontar el proceso en su contra. El 29 de octubre de 1618 la cabeza de este aventurero, ya sexagenario, caía bajo el hacha del verdugo.

La reina nunca se casó, ganándose el apodo de “rey Isabel” o, el más difundido y cariñoso de “reina virgen”. Su negativa al matrimonio jamás cedió pese a las numerosas e importantes presiones que sufrió en vida; incluso se le inventó un interés por el hijo bastardo de Carlos V, Juan de Austria, una conjetura que al parecer solo tiene sostén novelesco. Pero se le reconocen los nombres de muchos de sus amantes, siendo el conde Essex el más mencionado. Isabel I murió sin dejar descendencia legal, dejó una heredera testamentaria, lady Ana Stanley, que no sabemos por qué carecía de derechos para el trono. Lo trascendente es que con la muerte de Isabel llegó a su fin la dinastía Tudor. La sucedió el ya tantas veces mencionado Jacobo VI, el Estuardo rey de Escocia, hijo de la María Estuardo ajusticiada por la soberana extinta, quien fue coronado rey de Inglaterra y de Irlanda con el nombre de Jacobo I.

En favor de la verdad, habría que admitir que Jacobo I (1566-1625) tuvo para el teatro el mismo favoritismo que le otorgó su antecesora en el trono, de tal modo que muchos historiadores extienden la denominación del período y lo llaman isabelino-jacobino. Con su patrocinio el rey contribuyó a la continuidad de esta “era dorada” donde resplandecía una literatura dramática del más alto nivel. Probablemente jamás hubo tal concentración de talento literario bajo el patronazgo de la corona inglesa. El propio Jacobo, como lo había sido Isabel, era un intelectual de considerable talento.

Aunque ya había fallecido Marlowe, en el lapso de veintidós años de reinado de Jacobo I, William Shakespeare produjo algunas de sus mejores piezas, entre ellas *Otelo*, *Rey Lear* y *Macbeth*. Por su parte Ben Jonson, otro genio de la escena inglesa y “el más sensato crítico de su tiempo”¹¹, que, no obstante la rivalidad profesional, apoyó y elogió a Shakespeare, trabajó durante todo el período jacobino y aun sobrevivió al rey.

La elección de Jacobo contrariaba otra de las decisiones del extinto Enrique VIII, quien en su testamento había excluido de manera explícita a los Estuardo de Escocia de la línea de sucesión. Antes de su designación, se temía que su condición de escocés católico lo tentara a retornar a Roma y a intentar copiar el modelo francés de absolutismo monárquico. Pero la ubicación de pariente más cercano de Isabel, que como se informó se obstinó en mantenerse soltera y sin descendencia legítima, y las dificultades legales que complicaron la coronación de la heredera testamentaria, lady Ana Stanley, fueron las razones que permitieron a Jacobo hacerse de un cetro para el cual no estaba destinado.

Jacobo I había sido bautizado al nacer como católico, pero la clase dirigente, que lo ungió rey de Escocia siendo una criatura de trece meses, cambió el credo de origen y lo hizo educar bajo la más severa disciplina calvinista. Su adiestramiento intelectual estuvo a cargo del historiador y poeta George Buchanan (1506-1582), quien con anterioridad había sido preceptor de María Estuardo, y que se encontraba provisto de la suficiente erudición para asumir la educación de un príncipe que respondió haciéndose de una ilustración notable –ya mayor indagó en las ciencias ocultas y la brujería, que consideraba una rama de la teología– y de una pasión duradera por la literatura.

Cuando entró en Londres el 25 de julio de 1603, acompañado por la reina Ana de Dinamarca (siendo rey de Escocia contrajo nupcias con Ana también por cuestiones de estrategia política), lo recibió una muchedumbre entusiasta. Las elaboradas alegorías teatrales preparadas para la ceremonia, firmadas por Ben Jonson y donde, se conjetura, participó Shakespeare como “servidor del rey”, se redujo a una modesta procesión oficial debido a la presencia de la peste.

La historia recoge que Jacobo I tenía verdadera aversión por las mujeres, de ahí que se lo considere casto u homosexual. Tuvo favoritos, a los que compensó abiertamente, concediéndoles títulos y honores, pero también hay que anotar que de su matrimonio con Ana de Dinamarca nacieron nueve hijos, de los cuales solo tres llegaron a la edad adulta, entre ellos Carlos I, que lo sucedió en el trono.

Para el rito de coronación del nuevo rey se cambió, por primera vez, el latín por el inglés, y este gesto de patriotismo quiso ser trasladado por el flamante monarca a metas más ambiciosas, como su designación de rey de toda la Gran Bretaña. Este objetivo jacobino, que unía de inmediato los territorios de la isla para conformar una sola nación, chocó con innumerables obstáculos legales y tradicionales proporcionados por el Parlamento irlandés y por el de los propios escoceses, de los cuales Jacobo acababa de ser rey (Gales ya había sido anexada, sin casi ninguna dificultad, bastante antes, por Enrique VIII). Con razón o sin razón, se veía tras el deseo del soberano la ambición de instalar el absolutismo monárquico, un concepto acorde con los intereses de casi todos los reyes renacentistas europeos, sobre todo los franceses, pero totalmente ajeno a las aspiraciones de la población inglesa, proclive a una fórmula de civismo, típicamente británica, que los historiadores le dan el nombre de “monarquía liberal”.

Para llegar a la unión de las cuatro naciones y conformar lo que hoy se conoce como el Reino Unido de la Gran Bretaña hubo que andar todavía mucho camino. Si bien Escocia cedió casi enseguida y resignó su independencia en 1707 (otros dan una fecha anterior, 1603, fecha de la muerte de Isabel I), la situación en Irlanda era bien distinta, confundida por la convivencia nada pacífica de católicos y protestantes. Fueron muchos los siglos que se necesitaron para encontrar una solución que consistió en la partición de Irlanda en dos: el Ulster norteño, protestante y unionista, por lo tanto sumado a Gran Bretaña; y el EIRE sureño, católico y nación independiente desde 1937, pleno siglo XX, cuando además recuperó su idioma, el gaélico. La bandera actual de Gran Bretaña, la *Union Flag*, es una expresión de unidad británica, pues combina las enseñas de Inglaterra, Escocia y la cruz de San Patricio de los irlandeses.

No es este el lugar para debatir las ventajas que los británicos han sacado de la unión territorial que, cuando les conviene, deshacen con astucia para volver a conformar un conjunto de cuatro países casi independientes. Pero nos tentamos con nombrar siquiera una de las prerrogativas obtenidas mediante esta operación, de carácter intrascendente esta pero que cabe como ejemplo. En los campeonatos mundiales de fútbol, hoy día un acontecimiento de resonancia universal, que confiere a los países participantes además de prestigio deportivo un rédito económico nada desdeñable, Gran Bretaña no compite como una sola nación, con

un solo equipo, sino con cuatro, que representan a Inglaterra, Escocia, Gales e Irlanda del Norte.

Para fastidio del Parlamento, Jacobo I descuidaba la medida y actuaba con un derroche financiero que provocaba desajustes económicos que el rey buscaba conjurar vendiendo títulos nobiliarios, una acción que, por otra parte, era del beneplácito de los caballeros con dinero pero carentes de genealogía aristocrática. Algunos historiadores contemporáneos le han quitado crédito a este análisis sobre la gestión de Jacobo I, reemplazándolo por una mirada que lo reivindica como un gobernante mucho más hábil y menos descuidado de lo que le atribuye cierta crónica.

Por otra parte, y como no podía ser de otra manera, apenas ocupó el trono, Jacobo I debió hacer frente a los conflictos heredados. Zanjó la cuestión externa firmando la paz definitiva con España (1604) y, en el plano del debate de credos, cedió a la presión de los puritanos llevando a cabo una nueva traducción de la Biblia (“la Biblia del Rey Jacobo”), que aún se sigue usando en los oficios protestantes. Los católicos no obtuvieron prebendas siquiera parecidas, antes bien, fueron desoídos, y por eso hostigaron la gestión real con complots y otros actos de rebelión política.

Hay que reconocer, en favor de Jacobo I, el infortunio de haber continuado a la espléndida Isabel I, una reina que dejó una marca que para cualquier sucesor tenía que ser una carga más que un mero antecedente.

Asimismo Jacobo I se vio complicado por el estallido de otra guerra, la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), que involucró a casi todo el mundo europeo del continente, e hizo fracasar la boda que el rey planeaba entre el príncipe de Gales y la infanta María Ana de España, un acto que habría sellado para siempre la paz con el antiguo enemigo español y, por otra parte, habría abastecido generosamente al tesoro real con la dote matrimonial de la infanta.

La Guerra de los Treinta Años es el marco situacional que eligió Bertolt Brecht para su *Madre Coraje y sus hijos*, escrita en 1938 y titulada, precisamente, *Crónica de la Guerra de los Treinta Años*.

Jacobo I murió en 1625, a los 58 años de edad, algunos dicen que aquejado de un estado de total senilidad, dejando libre el camino para el acceso al trono del rey Carlos I, quien será luego el primer monarca inglés condenado a muerte por el Parlamento.

El reinado de Carlos I (1600-1649) se caracterizó por acompañar la declinación del teatro isabelino (Ben Jonson, acaso el último de los “grandes”, murió en 1637) y por el esfuerzo en favor de la monarquía absoluta, con lo que se ganó el descontento popular y el rechazo del Parlamento.

Su matrimonio con una católica, Enriqueta María de Francia (1609-1669), agudizó la desconfianza de los siempre recelosos protestantes. El rey calmó los ánimos al mostrar signos de aprecio y favoritismo por la Iglesia Anglicana, aunque las acciones emprendidas por el obispo de Canterbury, William Laud (1573-1645), parecían contrariar en la práctica estas intenciones que Carlos I expresaba en sus discursos. Laud introdujo reformas en la liturgia que la asemejaban, en suntuosidad y dispendio, a los ostentosos ritos católicos. Estos cambios, sin duda, alteraron aun más a los austeros luteranos, muy fieles al desprecio por el ceremonial romano. Por fin, acusado de papista por el mismo rey, Laud fue decapitado.

De todos modos puede hablarse de que el soberano había obtenido una suerte de absolutismo carlista (que nunca pudo ser tal, por razones de idiosincrasia británica que ya hemos explicado más arriba), ejercido durante once años, desde la fecha en que el rey se atrevió a disolver el Parlamento, en 1629, hasta que se sintió obligado a restituirlo, en 1640, debido a la necesidad de contar con el apoyo del organismo para imponer unos nuevos impuestos que el pueblo rechazaba. La autorización del Parlamento, tan prestigioso, le hubiera bastado para imponer su voluntad, pero la estrategia le resultó adversa; el Parlamento se insubordinó y Carlos I debió huir, refugiándose en Gales.

A partir de este acontecimiento se desató una nueva Guerra Civil Inglesa, reconocida también como la Guerra de los Tres Reinos, que se prolongó entre 1642 y 1649 (o 1652 si se añaden los resabios de la contienda), y durante la cual se enfrentaron realistas y parlamentaristas, con una intervención decisiva, a favor de estos últimos, de los puritanos. La derrota final para Carlos llegó en la batalla de Preston (1648). Tomado prisionero, se le inició juicio en enero de 1649. El acto era una novedad absoluta; varios monarcas habían sido depuestos (Shakespeare trabajó con esta materia prima), pero nunca habían sido juzgados bajo los cargos de traición y de “otros altos crímenes”. Carlos rechazó elevar una súplica, alegando que ninguna corte tenía jurisdicción sobre un soberano de origen divino, ya que su autoridad le había sido dada por Dios cuando fue ungido. Vacilante en aplicarle el rigor máximo, el Parlamento insistió en obtener la rogativa real, repitiendo el pedido por tres veces, siendo siempre desoído por el monarca prisionero. La negativa del soberano llevaba implícita, según sus acusadores, la aceptación de la culpa, por lo que por fin, cincuenta y nueve jueces firmaron, el 29 de enero de 1630, la sentencia de muerte, que ordenaba que “Carlos Estuardo, tirano, traidor, asesino y enemigo público de la buena gente de esta Nación habrá de ser ejecutado, separándole la cabeza del cuerpo”.

Al día siguiente Carlos subió al cadalso, montado en Londres, en un día invernal que lo obligó a abrigarse con dos camisas, con la intención de evitar que el frío lo hiciera tiritar y se interpretara el temblor como una expresión de miedo. Fue

decapitado a la vista del pueblo en un acto inusitado para la historia de occidente, porque hasta entonces nunca un monarca había sido ajusticiado con presencia pública. El clérigo Philip Henry, uno de los miles de testigos, relató el acto.

La muchedumbre estaba en absoluto silencio, no había júbilo, no había pesar, el tiempo se congeló en la tarde de invierno, el rey vencido dijo sus últimas palabras y, de pronto, el hacha del verdugo subió y cayó con precisión sobre su nuca, cortándole la cabeza de un tajo. Entonces se oyó un tremendo quejido de los miles allí presentes, un quejido como jamás había oído, un quejido que espero nunca más volver a oír.

Henry asegura que mucha gente se acercó a mojar sus pañuelos en la sangre del rey. Sin embargo el encarnizamiento oficial no llegó al límite; en los casos comunes (ajusticiamientos por delitos o herejía), era de práctica que el verdugo levantara la cabeza de la víctima y la mostrara a la muchedumbre, acompañando el gesto con estas palabras: “¡Miren la cabeza de un traidor!”. Esta vez, si bien la cabeza fue exhibida, el verdugo no usó la expresión denigratoria. Asimismo, en otro gesto sin precedentes, el comandante en jefe de las fuerzas parlamentarias que habían derrotado al rey en Preston, Oliver Cromwell, permitió que la cabeza del rey fuera cosida a su cuerpo, para que de esta forma su familia pudiera rendirle los respetos fúnebres al cadáver con toda su integridad.

La muerte de Carlos I generó un vacío de poder —su heredero, Carlos II, había huido al exilio— y produjo un acontecimiento extraño en la vida de Inglaterra: la inexistencia de un rey, hecho único en su historia. Se estableció entonces una suerte de república, que tomó el nombre de *Commonwealth*, que otros traducen como *Common Wealth* (Mancomunidad Inglesa, en castellano), bajo el mando de Oliver Cromwell (1599-1658), quien se asignó el título de Lord Protector, dado que se negó a investirse como rey.

Víctor Hugo publicó en 1827 una pieza titulada precisamente *Cromwell*, más famosa por su prefacio, porque se constituyó en la poética del teatro romántico, que por el contenido del texto dramático. La obra, que en vida del autor nunca fue estrenada, ofrece, entre otras situaciones vinculadas con este especial momento de la vida inglesa, las vacilaciones y dudas de Cromwell respecto a sus posibilidades de erigirse en rey de la isla.

Luego del ajusticiamiento de Carlos I, las guerras civiles inglesas continuaron en Irlanda y en Escocia. En esta última comarca los escoceses querían imponer como rey de Inglaterra a su monarca, Jacobo VII. Oliver Cromwell, con una decisión imparable y una energía desmesurada, sofocó todos estos intentos de insurrección.

La vida de Cromwell fue la de cualquier comerciante inglés hasta que una crisis de conciencia que padeció, ya en la edad madura, lo llevó a abrazar las ideas más extremistas de la doctrina luterana. Su participación en el Parlamento, para el cual fue elegido en dos oportunidades –1628-29 y 1640-42– no tuvo excesiva relevancia, pero el estallido de la guerra civil lo obligó a tomar partido, inclinándose naturalmente por la causa parlamentaria. Como combatiente fue ganando experiencia y consenso entre sus camaradas, un derrotero que lo llevó a obtener el mando de las tropas que derrotaron y derrocaron a Carlos I en Preston.

Convencido del providencialismo calvinista, de que su ejército superaba lo terrenal porque era un instrumento al servicio de la causa de Dios, y de que él mismo era un “elegido”, matizó sus discursos de campaña con citas de los profetas y una imaginiería bíblica que, sin embargo, no le impidieron aplicar sanciones impiadosas, desde el asesinato de poblaciones indefensas hasta la inevitable pena de muerte para los jefes enemigos. Su actuación rigurosa se ganó el odio eterno de los irlandeses y el desprecio de los escoceses, muy castigados por Cromwell porque en medio del conflicto habían acogido al fugitivo Carlos II.

Cuando las hostilidades cesaron, el Parlamento se desorientó sin atinar qué camino seguir, confundido ante la falta de una autoridad real. Por fin, siempre desatendiendo las firmes posibilidades que tenía de consagrarse rey, Cromwell juró en 1653 con el ambiguo y mencionado título de Lord Protector. La situación distaba de ser clara, por lo que en 1657 el Parlamento volvió a ofrecerle la corona y Cromwell volvió a rechazar el ofrecimiento. Hay historiadores que hablan de largas semanas de dudas, lo cierto es que Cromwell expresó su renuncia sentado en la Silla del Rey Eduardo, que tiene el valor simbólico de ser el asiento del soberano (la misma significación que para nosotros tiene el sillón de Rivadavia), declarando que “no trataré de establecer aquello que la Providencia ha destruido y arrojado al polvo”.

El protectorado de Cromwell ha sido calificado por muchos como una “cruzada moral”, durante la cual puso en práctica una apasionada persecución de la iglesia católica y de todos sus feligreses y el rechazo a las expresiones mundanas de la vida, entre las que incluía, en primer término, esa banalidad que se llamaba teatro.

Cromwell sufría de malaria, posiblemente adquirida en Irlanda, y de “piedra”, nombre que en ese entonces se le daba a las infecciones urinarias. Murió en 1658 y fue sucedido por su hijo Richard, que manejó el gobierno durante muy corto tiempo. Su incapacidad para la gestión provocó la inmediata desconfianza del ejército (prácticamente a cargo del poder), que lo destituyó en 1659 y delegó en el Parlamento todas las funciones ejecutivas. La confusión renació, parecía que Inglaterra ignoraba cómo podía desenvolverse políticamente sin un soberano

sentado en el trono, por lo que se iniciaron negociaciones para restituir la monarquía. Uno de los jefes militares, George Monck, jefe de las tropas estacionadas en Escocia, tomó contacto con Carlos II, quien advertido del interés por su regreso, puso condiciones para volver a Londres, que el Parlamento aceptó en su totalidad.

Carlos II (1630-1685) retornó en medio de celebraciones oficiales para ser coronado el 23 de abril de 1661, iniciando lo que se reconoce como la Restauración, que para muchos historiadores alcanzó niveles de farsa. Se dictó el perdón para todos los que habían cometido delitos previos a este acto ceremonial, con excepción de aquellas personas que habían intervenido en la ejecución de Carlos I. Las inmediatas injurias ejercidas sobre el cadáver de Cromwell dan una idea de cómo ciertas prácticas aberrantes se habían instalado como habituales en el espíritu de los hombres que en ese entonces vivían en Inglaterra: el cuerpo de Oliver Cromwell fue exhumado de la Abadía de Westminster, y sujeto al ritual de la ejecución póstuma. El proceso tuvo lugar el 30 de enero, la misma fecha en que Carlos I de Inglaterra había sido ejecutado. El cadáver, corrompido por la naturaleza (hacía tres años que había muerto), fue colgado con cadenas en Londres y expuesto a la mirada de la población durante un tiempo, hasta que finalmente fue lanzado a una fosa, mientras que su cabeza decapitada fue exhibida en lo alto de un poste clavado a la entrada de la Abadía de Westminster, donde permaneció hasta 1685. Luego de ese año, el cráneo fue cambiando de manos hasta ser finalmente enterrado en ¡1960! en los terrenos del Sidney Sussex College, en Cambridge, donde Cromwell había estudiado.

Esta escena macabra merece formar parte de *Tito Andrónico*, solo que, al regreso de Carlos II, este fantástico teatro isabelino, merced a la prohibición que los puritanos de Cromwell habían decretado en 1642, ya se había extinguido, al menos en sus formas más puras.

A la muerte de Carlos II lo sucedió Jacobo II (1633-1701), quien sometido a la presión de protestantes y católicos, fue derrocado por la Gloriosa Revolución de 1688, que si bien mantuvo la continuidad monárquica a través de la dinastía Nassau-Orange & Stuart, eligiendo como soberano al rey Guillermo III, príncipe de Orange (1650-1702). Guillermo III contó desde el inicio con un debilitado poder, ya que se iban imponiendo las ideas políticas del Parlamento en desmedro del modelo absolutista que, de la mano de Luis XIV, había triunfado en Francia. Puede argüirse, tal vez con toda razón, que con el derrocamiento de Jacobo II comenzó a aplicarse en Inglaterra la democracia parlamentaria moderna.

La Revolución de 1688 es considerada por algunos investigadores de la historia como uno de sucesos más importantes en la larga travesía durante la cual el Parlamento y la corona inglesa se distribuyeron el poder sobre Inglaterra. Con el

dictado de la Declaración de Derechos, que acotó los atributos del monarca, se erradicó cualquier posibilidad para el establecimiento de una monarquía absoluta en las Islas británicas, sea esta dependiente del credo protestante o del católico. Los poderes del rey fueron restringidos fuertemente: ya no podía suspender las leyes, crear impuestos, o mantener un ejército permanente durante tiempo de paz sin el permiso del Parlamento. Desde 1689, Inglaterra, más tarde el Reino Unido, ha sido gobernada bajo un sistema de monarquía constitucional, y lo ha sido ininterrumpidamente. Desde entonces, el Parlamento ha ganado cada vez más poder, y la corona lo ha perdido progresivamente. A diferencia de la guerra civil de mediados del siglo XVII, la Gloriosa Revolución no involucró a la gente corriente. Esto condujo a muchos historiadores a sugerir que los sucesos se parecen más a un golpe de estado que a una revolución social.

Antecedentes del teatro isabelino

El pasado matizado por guerras internacionales, luchas fratricidas, fanatismos religiosos y crímenes salvajes, explican bastante la poética que durante el siglo XVI irá adquiriendo el teatro isabelino. Como afirma Raúl Castagnino, el pueblo inglés que asistía a esos teatros “conoció monstruos y ángeles en los campos de batalla y en los tronos”¹². Para nadie resultará extraño entonces la aparición en los escenarios de sanguinarios personajes como Tamerlán, Fausto, Yago, Macbeth o Ricardo III, que, por otra parte, por la encarnación que estos personajes hacen de vicios absolutos pueden asimilarse a los arquetipos del mal de las moralidades medievales. Esta situación es un dato precioso para establecer que el teatro inglés, a diferencia del francés o del italiano que trataremos después, no produce una ruptura con lo anterior, sino mantiene una continuidad que lo une al pasado medieval, sin advertirse la presencia de la cesura que, por mediación de las rígidas preceptivas humanistas, se produjeron en las teatralidades mencionadas. “En especial [en el teatro isabelino], no se advierte la presión de esquemas preceptivos que sometan la actividad poética a normas coercitivas o disposiciones tiránicas”¹³.

Ya antes de la aparición de la época isabelina el teatro inglés había dado muestras de particularismos que lo distinguían de la escena del continente. En sus comienzos todo el teatro medieval europeo mostraba rasgos casi idénticos, pero esta situación fue cambiando durante la Baja Edad Media y las teatralidades fueron adquiriendo, poco a poco, carácter nacional, una fisonomía acorde con la región que le daba sustento.

Ya hemos dicho que la herencia griega le decía muy poco al hombre de Inglaterra, protegido de su influencia porque las pasiones humanas que podía

descubrir en ese legado habían sido desplazadas por una confrontación, de índole religiosa, promovida por los luteranos, y que fue más áspera, simple y tan elemental que enfrentaba a los valores primarios: el bien contra el mal.

El inmediato patrimonio romano, aunque no tan alejado para los ingleses como el heleno, tampoco resultaba de interés, acaso con la sola excepción de Terencio. La Iglesia cristiana, anterior a la creación de la anglicana, había contribuido con el descrédito del teatro con su enconada tarea de escarmentar a todos aquellos que se empeñaban en mantener la actividad escénica, los empecinados histriones que, según el destino que les había augurado el patrístico Tertuliano (155-230), estaban condenados al Infierno, donde “se retorcerán más ágiles que nunca por el aguijón del fuego que no se extingue jamás”.

La participación de Inglaterra en el desarrollo de las expresiones dramáticas litúrgicas del Medioevo cristiano se expresó singularmente mediante los *pageants*, que irán diseñando de manera diferente, original y propia, las formas de representación religiosa, y de otras celebraciones de raíces paganas muy ancladas en la tradición popular. En esta segunda línea podemos nombrar a las Fiestas de Mayo, que celebraban con júbilo y regocijo el fin del riguroso invierno y la llegada de la primavera, cuando, como dijo bellamente el poeta Chaucer, “las suaves lluvias de abril han penetrado hasta lo más profundo de la sequía de marzo y empapado todos los vasos con la humedad suficiente para engendrar la flor”. La rudimentaria ronda alrededor de un árbol, que expulsaba al viejo y decrepito invierno, se fue transformando en un juego escénico con mayores aditamentos, donde participaba un rey del verano, una reina, un lord, una dama. En medio de estas modificaciones, lentas pero sensibles, fue introducida la figura de Robin Hood, el mítico bandolero que, según Hollywood, saqueaba a los ricos para ayudar a los pobres, cuando en realidad parece haber sido un arrendatario llamado Robert Hood, que en el siglo XIV se sublevó contra el rey Ricardo II (y no contra Juan Sin Tierra) para no pagar impuestos.

Según el mito, Robin Hood vivía fuera de la ley escondido en el bosque de Sherwood, cerca de la ciudad de Nottingham. Hábil arquero, defensor de los pobres y oprimidos, robaba a los enriquecidos ilegítimamente y distribuía el botín entre los pobres y las víctimas de los señores. Además de asegurar que este modo de operar del aventurero no era el verídico, hay quienes discuten si este personaje tuvo existencia histórica, pues no hay datos que corroboren de manera indiscutible que un hombre de ese nombre haya actuado de esa manera en el siglo XIV inglés.

Se deben sumar a las citadas otras expresiones semidramáticas, suscitadas por los acontecimientos que alteraban la vida ciudadana y que por su excepcionalidad invitaban al regocijo y al festejo, tales como las fiestas de coronación de un rey, la celebración de una victoria militar, las bodas de un miembro de la casa real, el

nacimiento de un príncipe o una princesa, que daban margen para que las calles de las ciudades se convirtieran en escenario de magníficas procesiones mundanas.

Superadas las cruentas vicisitudes del siglo XV –la Guerra de los Cien años y la Guerra de las Dos Rosas–, Inglaterra entró al siglo XVI dándole todavía un margen de supervivencia a un teatro litúrgico que actuaba de sostén de las concepciones medievales en retroceso. A la vez crecían composiciones aún informes, primitivas y precarias de poesía que daban cuenta de una cosmovisión secular, donde el hombre comenzaba a descubrirse a sí mismo. Es preciso señalar que la poesía inglesa se vio frenada, postergando su desarrollo, porque el proceso de sustitución del latín por la lengua vernácula se produjo con retraso respecto a lo sucedido en los otros países europeos. Esta demora se agudizó aun más porque desde la conquista normanda de la isla por Guillermo el Conquistador, en el año 1066, era el francés el idioma considerado culto y era el utilizado por los grandes personajes, ya que la majestad debía ser acompañada por el habla de prestigio. Recién en 1747 el erudito Samuel Johnson concibió la obra que le daría fama, el primer *Diccionario de la lengua inglesa*. Johnson “creía que había llegado la hora de fijar esa lengua, purificándola de galicismos y manteniendo, en lo posible, su carácter teutónico”¹⁴. Se sabe que Johnson fue informado de que la tarea que se había propuesto era muy ardua, y que el *Diccionario de la lengua francesa* había exigido, en 1635, la labor de cuarenta académicos. Johnson, que despreciaba a los extranjeros, contestó: “Cuarenta franceses y un inglés; la proporción es justa”. Olvidaban o ignoraban estos consejeros que Antonio de Nebrija (1441-1522) también fue único autor, en 1492, del primer diccionario de la lengua castellana, obra por la que ha pasado a la historia, ya que fue el primero de una lengua romance que se redactó en Europa.

Por otra parte el XVI es el siglo de la Reforma, de modo que el teatro religioso cristiano, atado a los cánones católicos, padece la presión contraria de los luteranos, y va decayendo, hasta desaparecer. Pero en la todavía Inglaterra católica se generaron piezas que, junto con un diálogo gracioso y propensión a la sátira, se buscaban consecuencias edificantes. En este plano se debe mencionar la producción de John Heywood (1497-1580), quien en 1521 estrena *Vit and Folly*, una pieza en la que frente al Sabio aparece un personaje que tendrá gran productividad en el teatro inglés: el Bufón, el Loco, “el loco que dice verdades”, de participación importante en el teatro isabelino, en especial en Shakespeare. Vestido de colores chillones, el bufón luce la misma indumentaria que en las moralidades calzaba el Vicio, generando un equívoco que quedó aclarado para el habitual espectador isabelino, pues supo distinguir pronto el bufón cómico del personaje alegórico. Estos bufones utilizaban un lenguaje muy personal, de difícil traducción al castellano y a menudo de apariencia incomprensible; sin embargo, con esta deliberada jerga confusa, que

no se asemeja a ningún desvarío, ofrecían opiniones llenas de sentido, pues eran grandes “maestros en el absurdo del gran teatro del mundo”¹⁵.

Suele hablarse de los bufones de Shakespeare como si hubiera muchos. En realidad, hay en el conjunto de sus obras muchos personajes bufonescos, pero muy pocos bufones, y el primero en que se piensa es el de Lear, una de sus más excelsas creaciones. La palabra inglesa “fool”, dolor de cabeza de los traductores, significa “tonto, loco, bufón”. En su origen es el “idiota” (discapacitado mental) que dice tonterías o locuras que resultan graciosas a los oyentes y es adoptado como mascota para diversión de la corte. De allí deriva luego el bufón profesional, menos “idiota” de lo que parece pero con licencia para hablar por parecerlo y hacer reír. No es un cortesano, observa desde “afuera” y dice la verdad desde el absurdo, pone en tela de juicio las certidumbres del sentido común¹⁶.

La acotación de Ingberg tiene sentido, pues sale al encuentro del riesgo de confundir el personaje bufonesco (el Falstaff de Shakespeare, por ejemplo) con el verdadero bufón, que en las obras del poeta tienen singularidad y nombre, pues con excepción del bufón de Lear, que no se sabe cómo se llama, el de *Como gustéis* se identifica como Touchstone y el de *Noche de reyes* como Feste.

Hay que sumar a este cuadro las piezas teatrales que, luego de la ruptura de Enrique VIII con la Iglesia, se involucraron en el conflicto apoyando la rebeldía del rey. John Bale (1495-1563) fue un dramaturgo y obispo anglicano que produjo con esta obsecuente predisposición. Su *Rey Juan*, de 1536, también título de una obra posterior de Shakespeare, recoge la peripecia dramática de un monarca que en un tiempo muy anterior se opuso a la autoridad del papa de maneras parecidas a las que en ese momento asumía Enrique VIII. Esta pieza tiene el mérito añadido de ser la primera que inaugura un género de afortunada presencia en el teatro inglés, el drama histórico, que recurre a crónicas del convulsionado pasado que daban a los poetas suficientes temas de inspiración (en el capítulo anterior dedicamos un aparte al teatro histórico). En este sentido la fuente más consultada fue la *Crónica de Inglaterra*, Escocia e Irlanda, que Raphael Holinshed (1529-1580) publicó en 1577 (se presume con la colaboración de otros cronistas) y donde compiló una enorme cantidad de peripecias históricas.

Pero junto con esto, era la nueva forma de pensar que proponía el Renacimiento lo que iba influyendo con más fuerza sobre la escena inglesa. Las clases más cultas, y adineradas, hacían el iniciático viaje a Roma, la cuna de las flamantes ideas, y de ahí traían noticias sobre las novedosas tendencias de escenificación, que introducían en la isla.

El principio de simultaneidad y de movilidad que le había dado al teatro inglés medieval una particularidad muy atractiva, fue reemplazado por el modelo de sucesión de acontecimientos en un lugar estable. Hubo que aguardar siglos para que esta manera de escenificar volviera a ser usada; Eugenio Barba, el italiano Luca Ronconi, la francesa Ariane Mnouchkine incorporaron a sus espectáculos muchas de estas formas inspiradas en la poética medieval inglesa.

Ariane Mnouchkine visitó Buenos Aires en el 2007, para participar del VI Festival Internacional de Buenos Aires, donde presentó su grupo, el Théâtre du Soleil, en *Les Éphémères*, un espectáculo de ocho horas de duración que tuvo lugar en el Centro de Exposiciones de la Ciudad de Buenos Aires, avenidas Figueroa Alcorta y Pueyrredón. El público asistía sentado a ambos lados de un corredor por donde circulaban una innumerable cantidad de pequeños escenarios rodantes, diminutos *pageants* que obraban de espacios dramáticos donde se desarrollaban acontecimientos que, al agotarse en la propuesta, se retiraban para dejar paso a otro nuevo que lo sucedía detrás.

Por obra de la mencionada influencia renacentista, el teatro medieval inglés que prácticamente no conocía de particiones ni de un patrón único de extensión, fue sustituido por una representación que duraba entre dos o tres horas. Es discutible que, como lo asegura de Brugger¹⁷, la escena inglesa se haya solidarizado de inmediato con los cinco actos aconsejados por los preceptistas inspirados en el latino Horacio. Sin duda que hubo casos de obediencia (como veremos, Ben Jonson será dócil a la norma), pero está probada la ignorancia de la regla por parte de Marlowe o de Shakespeare. Si leemos sus obras divididas en cinco actos, esto se debe a una concesión de los editores totalmente desconocidas por los autores. Las representaciones se ofrecían sin interrupción y en el caso de que fueran de larga extensión, por caso *Hamlet*, que posiblemente duraba cerca de seis horas, el corte se producía en cualquier momento, más o menos por la mitad de la representación.

En Inglaterra, por lo menos, todas las puestas en escena, durante un tiempo bastante largo, han sido influidas por el descubrimiento de que las obras de Shakespeare estaban escritas para ser presentadas sin interrupciones, que su estructura cinematográfica, de escenas cortas alternadas, de escenas de enlace, formaba parte de un todo que se revelaba solo dinámicamente —es decir, en la secuencia ininterrumpida de sus escenas— sin lo cual su efecto y su vigor se hubieran visto disminuidos, como ocurriría con cualquier película cinematográfica proyectada con interrupciones e intermedios musicales entre bobinas¹⁸.

Alan Dessen conjetura que la alternativa de los cinco actos existió, pero recién al final de la vida teatral de Shakespeare.

En la mayor parte de su carrera Shakespeare pudo haber visto sus piezas representadas de principio a fin sin ningún tipo de interrupción, y su alternativa, en los teatros privados o en los públicos luego de 1610, pudo haber sido agregar pequeñas interrupciones, con música, entre cada uno de los cinco actos¹⁹.

Queda abierta la hipótesis del uso de los cinco actos, pero no queda duda alguna de que las Unidades Clásicas, que ya hemos descrito en un capítulo anterior, no fueron motivo de preocupación de los primeros dramaturgos ingleses, más proclives a crear enredos, acciones secundarias y dar vida a una multitud de personajes que a sujetarse “al tronco común de la fábula” (Pavis).

Pero la literatura dramática clásica, sujeta a la preceptiva grecolatina, también contó con favores y los traductores de los más apreciados modelos se volcaron, sobre todo, a la tarea de difundir a Séneca, de quien entre 1559 y 1581 se publicaron las *Tenne Tragedias* (*Diez tragedias*)²⁰. Como se dijo más arriba, hasta una juvenil reina Isabel tradujo una de las obras de este poeta latino, *Hercules Oetaeus*.

Sus argumentos [los de Séneca] de tema truculento, fueron toda una revelación para los renacentistas. Se lo ha considerado el padre del drama de sangre y venganza en Inglaterra, haciéndole responsable de las escenas realmente repugnantes que se llevaban a los escenarios [...] Se llegó a emplear una serie de trucos para acentuar el realismo de las escenas, tales como las famosas vesículas llenas de sangre que los actores tenían escondidas debajo de sus vestimentas para poder, en un momento dado, derramar su sangre y morir en perfecto realismo²¹.

El ambiente académico, volcado a acatar las más regularizadas ideas del Renacimiento, respondió organizando representaciones de piezas clásicas en los centros de enseñanza. Hay comprobación documentada del estreno de una obra de Séneca, *Triades*, en el Trinity College de Cambridge en el año 1551 (vale decir, quince siglos después de haber sido escrita). En algunos de estos colegios los estudiantes tenían la obligación de participar en estos espectáculos, como intérpretes y/o espectadores.

Este clima propició el intento de algunos poetas de escribir obras teatrales imitando los cánones antiguos. La corte, los grandes colegios y las antiguas universidades fueron el ámbito de estreno de toda esta producción entre la que se destaca la tragedia *Gordobuc*, de Thomas Norton y Thomas Sackville, ofrecida la

noche de fin de año de 1561-1562, con la presencia de la reina y que de Brugger califica como “un débil antecedente de las poderosas tragedias renacentistas”²². La pieza fue saludada como un acontecimiento y recibió los elogios de Philip Sydney (1554-1586), quien desde su *Defensa de la poesía*, un polémico libelo teórico, defendía la adopción imitativa de lo clásico y repudiaba a todo el teatro barroco inglés. La dificultad de Sydney para advertir la genialidad de los isabelinos no excluye su calidad de gran poeta, introductor en Inglaterra del soneto, medida poética de la que se sirvió Shakespeare para legar muestras de su talento; sus famosos sonetos son de 1598.

Cabe hacer un aparte para anotar la curiosidad, que testimonian algunos historiadores, de que fue la reina Isabel I quien, en la citada traducción de la obra de Séneca, introdujo el “verso blanco” en la poesía inglesa, un metro extraño que luego se usó en *Gordobuc*, que como se dijo, fue el primer drama de diseño clásico enteramente inglés. El verso blanco “era un intento de reproducir en inglés el verso latino de Virgilio [...] quedando convertido en el verso dramático por excelencia”²³.

Otros cronistas desautorizan esta primacía de la reina Isabel. Se la otorgan a Henry Howard, conde de Surrey (¿1517-1547?), quien acudió al verso blanco para su traducción de *La Eneida*.

Por una elemental obligación didáctica, debemos hacer una pausa en la historiarización del teatro inglés para definir lo que significa el verso blanco, también llamado suelto.

El verso blanco es un pentámetro yámbico, pie de la poesía griega y latina, compuesto de dos sílabas, la primera, breve, y la otra, larga. Es un verso no sujeto al martilleo de la rima o de la periodicidad estrófica.

Las ventajas del verso blanco consisten en que admite considerables variantes y que en su pie yámbico es el que más se aproxima en inglés al ritmo del lenguaje cotidiano; en consecuencia, permite una expresión vívida y coloquial, a la vez sencilla e intensamente poética²⁴.

La métrica del verso blanco puede representarse según el siguiente esquema, usando una X para la sílaba átona²⁵ y una barra inclinada, /, para la barra tónica²⁶:

X / - X / - X / - X / - X /

La explicación puede aclararse más aun, en favor de quien no conoce el inglés, si usamos una frase del idioma que le dio vida: un verso de *Hamlet*, de Shakespeare.

So ex/
cellent/
a King/
that was/
to this

En el mundo de habla castellana el verso blanco fue utilizado, entre otros, por el humanista español Garcilaso de la Vega (1499-1536), de quien damos como ejemplo el primer pasaje de *La epístola a Boscán*²⁷.

Señor Boscán, quien tanto gusto tiene
de daros cuenta de los pensamientos,
hasta las cosas que no tienen nombre,
no le podrá faltar con vos materia,
ni será menester buscar estilo
presto, distinto d'ornamento puro
tal cual a culta epístola conviene.
Entre muy grandes bienes que consigo
el amistad perfeta nos concede
es aqueste descuido suelto y puro,
lejos de la curiosa pesadumbre;
y así, d'aquesta libertad gozando,
digo que vine, cuanto a lo primero,
tan sano como aquel que en doce días
lo que solo veréis ha caminado
cuando el fin de la carta os lo mostrare.

Volviendo a la historia teatral, citamos que a la nombrada *Gordobuc* le sucedieron otras tragedias académicas, de altas pretensiones y discutibles logros, que sin embargo tuvieron el mérito de imponer en el período de transición cierto orden a un incipiente teatro que iba naciendo librado a la fantasía caprichosa y la adhesión a ninguna doctrina estética preconcebida.

Según de Brugger, en este marco erudito la comedia tuvo mejor fortuna, ya que “correspondió a una pronunciada disposición nacional hacia la comicidad”²⁸. Entre los numerosos títulos se destaca *Calisto and Melibea*, una reproducción de los cuatro primeros actos de la ya célebre Celestina española, a la que se le agregó al final una dura reprimenda moral por parte del padre de la arrepentida Melibea. Esta pieza hace alarde de ser primera en muchos aspectos.

Como pieza teatral inglesa que tiene una fuente extranjera continental (probablemente una fuente de versión inglesa o italiana), como obra que surgió del contacto entre las literaturas española e inglesa, como comedia romántica y, quizá, como pieza teatral a la que se le aplicó el nuevo término “comedia”²⁹.

Los antecedentes latinos cómicos operaron sobre este género de comedia y es la obra *Ralph Roister Doister*, de Nicholas Udall (autor prolífico aunque se le conoce solo este trabajo), la que admite claramente esas influencias, ya que el poeta afirmó haberse basado en el *Miles Gloriosus* (*El soldado fanfarrón*) de Plauto y el *Eunuchus* (*El eunuco*) de Terencio. No obstante el respeto por la herencia, la pieza contiene rasgos de la vida inglesa del momento y comienza a utilizar el recurso (luego tan usado por el teatro inglés) de definir los personajes a partir del apellido que les concedió el autor, tal como Buenasuerte, Bromista, Mastiamigas, etc.

La nómina de comedias es extensa y cada una contiene algún elemento histórico de interés. Al respecto, y en aras de la síntesis, mencionamos solo dos: *Gammer Gurton's Needle* (*La aguja de la madre Gurton*), que tuvo origen académico pero consiguió un amplio eco popular, y *The Supposes*, que lleva la firma de George Gascoigne y que, además de ser una adaptación de *Gli suppositi* del italiano Ariosto, fue la primera comedia inglesa escrita en prosa y es el argumento de la segunda acción de *La fierecilla domada*, de Shakespeare.

El teatro académico, bastante desarrollado en los ámbitos afines, iba siendo acompañado en los patios de las posadas y en los primeros espacios públicos por otras expresiones escénicas de gusto popular, donde se sucedía “un torrente de acontecimientos horribles y conmovedores”³⁰. La separación entre ambas tendencias perdió el valor absoluto y se fueron produciendo hechos de acercamiento, de reconciliación entre miradas escénicas aparentemente divergentes. Los impulsores de este maravilloso encuentro fueron los *university wits* (que se puede traducir como “ingenios universitarios”), un grupo de dramaturgos que habían frecuentado la universidad y entre los que se contaban, como talentos destacados, a John Lyly, Thomas Lodge, George Peele, Robert Greene, Thomas Nashe, Thomas Kid y el gran Christopher Marlowe. En realidad eran hombres que habían abandonado los claustros, los más de ellos se hicieron frecuentadores de los ámbitos licenciosos (Marlowe, por ejemplo, murió en una riña de taberna), pero el grado de cultura que habían alcanzado se trasladó a sus producciones, jerarquizando un teatro popular que poco a poco salió de la rusticidad sin perder el favor del vulgo. Si bien el género literario elegido por estos ingenios no era, en su época, considerado un “arte”, cabe

explicar la predilección que estos poetas le dedicaron al teatro por lo lucrativo de la actividad, por lo que se ganaron el curioso y acertado mote que les dio la posteridad: “proletarios universitarios”.

Robert Greene (1558-1592), uno de los primeros autores profesionales, confiesa en su autobiografía haberse dedicado al teatro por consejo de un actor, quien le prometió que sus piezas serían bien pagadas “si usted se toma la molestia de hacerlas bien”. Greene participa de la fama de irresponsable que le cabe a Marlowe; la crónica recoge que murió de indigestión luego de una fenomenal borrachera.

Los precursores del teatro isabelino

Y entonces es a los *university wits* a quienes les corresponde el derecho de haber creado el teatro inglés del Barroco (a excepción de Shakespeare y de Ben Jonson, todos procedían de los claustros universitarios), reconocido como teatro isabelino, o isabelino-jacobino, para ser más exactos, que tuvo una duración de algo más de setenta años, desde 1574, fecha en que el conde Leicester protege su primera compañía, hasta que los puritanos ordenaron cerrar y destruir los teatros, alrededor de 1645.

John Lyly (1558-1592), George Peele (1558-1597) y Robert Greene, ya mencionado, propulsaron las nuevas formas mediante el verso blanco, usando un idioma inglés todavía en formación, la intervención de numerosos personajes, la inclusión de la segunda y hasta de una tercera acción y el manejo de argumentos conocidos (crónicas, leyendas, sagas medievales), que fueron posterior motivo de inspiración del pragmático Shakespeare.

Cuando el encuentro entre lo académico y lo popular se produjo, el teatro alcanzó una jerarquía inédita. Los actores, antiguamente despreciados y tachados de vagabundos, formaban ahora parte de una institución empeñada en igualar la calidad de entretenimiento que la escena había logrado en otras partes de Europa. Las compañías ambulantes, que arrastraban junto con sus trastos una prejuiciosa mala fama, cesaron de existir por cuenta de un decreto del Parlamento de 1572, el *Act for the punishment of vagabonds* (*Ley de castigo para vagabundos*), según el cual los actores debían militar bajo la protección “de un noble cuyo blasón debían lucir en adelante”³¹. “De tal forma, la vida teatral fue puesta bajo los auspicios de la aristocracia”³².

No había otra alternativa, la decisión real preveía el castigo de todo aquel que no se afiliara a la nueva situación, con el riesgo de ser considerado marginal

y nuevamente vagabundo. Dos años después, en 1574, esta norma fue ratificada por la reina Isabel I y marcó, para muchos historiadores, la fecha de nacimiento del teatro isabelino del Barroco, en contra de los criterios de quienes afirman que el ciclo se inició con el acceso de Isabel I al trono, en 1558.

La nueva política teatral, en una primera apariencia discriminatoria y abusiva, satisfizo sin embargo a los actores profesionales, que la habían requerido de muchos modos para defenderse de los malos e inescrupulosos aficionados y librarse del infame mote de holgazanes. A partir de contar con esa ley los actores estuvieron en condiciones de aspirar al ascenso social. El más espectacular, cuenta Peter Thomson³³, fue el de Edgard Alleyn (el actor de las obras de Marlowe), a quien debe sumarse el mismo Shakespeare, capaz de ahorrar el dinero suficiente para una buena jubilación burguesa en su ciudad natal. Por lo demás, los más destacados comediantes no tuvieron inconvenientes y fueron contratados por la misma Corte y los grandes señores –Lord Chamberlain, el conde Leicester–, formando sus propias compañías, que se sumaron a otras hasta totalizar la cifra de veinticuatro conjuntos. “Suerte fue que los nobles se aficionaran al nuevo drama y patrocinaran las compañías [...] Sin ello, la escena inglesa no habría podido desarrollarse con el esplendor que cobró en breve tiempo”³⁴.

De la misma opinión es Anne Surgers.

El teatro isabelino debe su existencia material a la protección otorgada a los actores –y, por lo tanto, a los autores– por ciertos nobles y, en primer lugar, por la reina Isabel. Esta protección fue renovada por Jacobo I y luego por Carlos I y recién se interrumpió con la guerra entre puritanos y realistas, y la subida al poder de Cromwell³⁵.

Estas compañías, fortalecidas ahora por la bendición monárquica, organizaron giras a ciudades y villas inglesas (con frecuencia escapando de la peste londinense), activando las plazas de escasa actividad teatral, y hasta trascendieron al continente, ignorando Italia y España, pero visitando países como Austria, Holanda, Dinamarca, Francia y, sobre todo, Alemania, donde tuvieron una gran incidencia en el despertar del teatro de ese país.

Sin embargo tanta bonanza sufría al eterno acecho de los puritanos, la secta protestante, casi contemporánea de Isabel I, siempre en guerra contra el teatro, al que condenan como elemento corruptor de la juventud pues solo se “exhiben asuntos impuros, artimañas lascivas, sustituciones fraudulentas y otras prácticas que son deshonestas e impías”. Dueños de los cargos municipales de Londres, los puritanos consiguieron en 1583 que la actividad fuera trasladada lejos de las murallas de la ciudad, a las orillas del Támesis, donde la censura carecía de jurisdicción.

Los puritanos pugnaban por una “purificación” religiosa y consideraban al teatro como una fiesta pagana que debía ser evitada. Esta persecución ideológica y política –directa– va a constituirse en otro condicionamiento y obstáculo para el desarrollo de la profesión del actor³⁶.

Algunos alegan que la medida no respondía a prejuicios religiosos sino a altruistas motivos de salubridad, pues de este modo se evitaban las aglomeraciones en el medio urbano y se le quitaba campo de cultivo a la peste ¿bubónica?, una epidemia que atacó a Londres en 1564, 1593, 1603 y 1623. “La peste reinaba en Londres tan perennemente como en Constantinopla”, afirmó Víctor Hugo. En 1665 una epidemia exterminó a más de la mitad de la población londinense. Al año siguiente, un gran incendio devastó el ochenta por ciento de la ciudad. Daniel Defoe (1660-1731), célebre por *Robinson Crusoe*, escribe en 1722 la crónica de estos dos sucesos en *Diario del año de la peste*.

La prohibición de representar y la orden de cerrar los teatros londinenses se establecía cuando el número de muertos por causa de la peste alcanzaba a la cifra de cuarenta personas por semana.

Esta situación daba cierta precariedad a la actividad teatral que, no obstante fantástico negocio, debía interrumpirse por esas circunstancias aleatorias. Por fortuna la mudanza a las riberas del Támesis, un acto que por la razón que fuera, había alejado a Londres del teatro, trajo beneficios y terminó con la inestabilidad de la profesión. Obligados a abandonar el patio de las tabernas urbanas, o los más refinados espacios cortesanos, los teatristas se vieron exigidos a construir edificios apropiados, destinados al único fin de ser usados como teatros. Al final de este capítulo seremos más precisos acerca de estas construcciones, por el momento queremos adelantar que las mismas imitaron la estructura redonda u octogonal de los patios de las posadas, rodeados con galerías de dos o tres pisos, y la de los llamados *bear-gardens*, los establecimientos destinados a las peleas de osos, un entretenimiento usual para el habitante de Londres y, como tal, tenaz competidor del teatro.

En la ribera norte del Támesis, por azar o por fantástica visión de futuro, James Burbage se había adelantado a la medida de los puritanos y construyó en 1576 el primer edificio dedicado a representaciones teatrales públicas, denominado precisamente *The Theatre*. Con este nombre, Burbage quería darle carta de nobleza al recinto identificándolo con un término que remitía tenuemente al pasado grecorromano, del cual los ingleses tenían poca o ninguna referencia. En la cotidianeidad, el hombre común nombraba a estos espacios como *playhouses*, obviando la prestigiosa denominación que les quiso imponer Burbage.

Con la construcción de *The Theatre*, Burbage adquirió la categoría de lo que hoy es un empresario moderno, siempre atento a estimular la convocatoria del público y engrosar las recaudaciones. Es que la existencia de un local destinado a un único fin, el de representar teatro, requería del demandante la obligatoriedad de pagar una entrada; no había otro modo de acceder. Las posadas, los salones cortesanos, los claros en el bosque donde, antes de Burbage y su *The Theatre*, se hacían representaciones, cumplían asimismo con otras finalidades que impedían sujetar a los asistentes o curiosos a la única condición de espectadores y cobrarles algún dinero. Con frecuencia se trataba de bebedores, que acudían a la taberna solo por el placer de emborracharse y sin ningún interés por ver intrigas cómicas o trágicas en el improvisado escenario.

Al año siguiente *The Curtain* se sumó a *The Theatre*. Luego las preferencias se volcaron hacia la ribera sur del río, lo que incentivó el servicio de barqueros y donde la severa censura londinense tampoco tenía llegada. Ahí se instalaron *The Rose*, en 1587, *The Swan (El cisne)* en 1594, *Fortune (Fortuna)* en 1600. En 1599 derriban el teatro pionero, *The Theatre*, aparentemente porque se había vencido el plazo de arrendamiento del terreno, y con sus materiales se construyó *The Globe*, propiedad del hijo actor de James Burbage, Richard (su padre había muerto) y también de Shakespeare, aunque en una pequeña proporción. En 1613, cuando ya Shakespeare había formalizado su retiro, *The Globe* fue destruido por un incendio.

Se especula que su principal propietario, Richard Burbage (1570-1619), fue el actor que modificó el modo de actuar, ampuloso y exagerado hasta entonces, por una manera isabelina más natural, afín con las formas que le indica Hamlet a los actores. Como bien conjetura Camila Mansilla, la fama de Richard Burbage y de Edward Alleyn sirvió para ir introduciendo el “mito del actor que anticipa el surgimiento del actor-divo o la vedette, fenómeno distintivo del teatro inglés del siglo XVII”³⁷, y a nuestro criterio de los dos siglos siguientes, cuando ya se contaba con la participación de actrices.

Todos estos teatros, públicos y al aire libre, contaban con un aforo importante. El *The Globe* era cercano a los dos mil espectadores y los del resto alcanzaban términos muy similares.

Cuando en la torre del teatro respectivo ondeaba una bandera blanca, el público sabía que iba a haber función [de comedia, la bandera negra anunciaba una tragedia] y se volcaba a través del Támesis por los baldíos para ocupar sus asientos: los *groundlings* o sea el populacho, en el piso del patio, y los caballeros con sus damas, que llevaban antifaz, en los palcos que rodeaban el escenario. Este, a su vez, penetraba en la sala, ofreciendo a los

espectadores tres lados [...] Mucho se ha hablado de su falta de bambalinas y decoraciones [...] Esta circunstancia contribuyó al desarrollo de la exposición hablada [que nosotros llamamos escenografía verbal], ya que las descripciones aparentemente no intencionadas debían suplir todo cuanto no se podía ofrecer a la vista. Faltaban también los efectos de luz, pues se representaba de día y los teatros carecían de techo³⁸.

Además de los mencionados datos, Peter Thomson informa que el teatro daba otros signos de inminente actividad; las funciones se anunciaban tocando tambores y haciendo sonar trompetas.

Dibujo del viajero holandés Johannes de Witt, que reproduce el interior del teatro Swan en 1690.



Debe agregarse que los teatristas se engalanaban y competían para representar ante la reina, un acto en honor de la soberana que con frecuencia tenía lugar en palacio, la noche del 26 de diciembre, y que obligaba a recurrir a efectos de iluminación, siquiera de alumbrado, desconocidos en los teatros abiertos a las orillas del Támesis.

En 1989 los arqueólogos encontraron los restos de *The Rose*, donde Shakespeare estrenó sus primeras obras, y en 1997, gracias al empeño de un norteamericano emprendedor, Sam Wanamaker, se reconstruyó el mítico *The Globe*. Wanamaker necesitó de veintinueve años y de la generosidad de instituciones públicas y privadas —la Fundación Getty y la Lotería Nacional Británica, entre otras—, para conseguir los cincuenta millones de dólares que costó la obra, un logro que no pudo disfrutar hasta el final, porque murió tres años antes de la fecha de reinauguración, exactamente el 12 de junio de 1997, en que la reina Isabel II presidió la ceremonia de reapertura. En la ocasión se recitaron fragmentos de *Enrique V* y *Cuento de invierno*. Para la tarea, y a falta de precisiones acerca de las verdaderas dimensiones del edificio, los arquitectos usaron, entre otros datos, los dibujos a mano que el holandés Johannes de Witt envió a su familia para describirle los espectáculos teatrales de los que disfrutaba en 1590, durante su estadía en Londres.

Desde su reapertura *The Globe* siguió funcionando, bajo el nombre de *Shakespeare's Globe Theatre*, creemos que siempre ofreciendo las obras del gran poeta.

Londres dispuso también de una buena cantidad de teatros privados, una denominación inapropiada, pues solo expresa que eran cerrados y que se encontraban instalados dentro de otros espacios más amplios, por ejemplo algunos monasterios secularizados, pero que permitían el acceso de un público que era cuidadosamente seleccionado, por el alto costo de la entrada y la representación nocturna, lo que exigía contar con coche para volver a casa. Todos los espectadores tenían asiento asignado y en estos lugares se usaban decorados y se lograban algunos artificios escénicos, ya que se contaba con iluminación a base de antorchas y lámparas de aceite que producían efectos imposibles para el teatro isabelino al aire libre.

Coinciden las fuentes en señalar que estos teatros —el *Whitefriars*; el más elegante *Blackfriars*, instalado en un edificio que hasta la Reforma perteneció a los dominicos londinenses; el *Phoenix*—, fueron construidos por el financista Philip Henslowe, que algunos también lo designan como constructor de *The Rose* y socio de Burbage en la creación de *The Theatre*. “Henslowe era un sagaz especulador comercial cuya decisión de involucrarse en el negocio teatral es en sí misma una prueba de la rentabilidad pecuniaria del teatro en el Londres isabelino”³⁹.

Henslowe redactó una especie de libro de bitácora donde, como todo hombre rico, llevaba sus cuentas pero, también, dio invalorable información sobre la

actividad teatral isabelina. Lamentablemente no hemos encontrado esta publicación traducida al castellano.

El público inglés había desarrollado un gusto por el espectáculo que no solo asociaba con la representación teatral, sino también con otras distracciones, algunas cargadas de morbosidad, como los ajusticiamientos públicos. También contaban con alto valor de convocatoria las riñas entre animales –osos contra osos, osos contra perros, peleas de gallos–, y las curiosidades y exotismos –vacas de seis patas, pigmeos, cerdos marinos–, atracciones que se mantuvieron en el universo europeo por mucho tiempo. Recuérdese, al respecto, la exhibición que se hacía del hombre elefante o de los niños salvajes, que fueron tema de films, franceses y alemanes, de más o menos reciente realización.

El director estadounidense David Lynch llevó al cine, en 1980, la vida de Joseph Merrick, un hombre de existencia real, que vivió entre los años 1862 y 1890 y que padecía el síndrome de Proteus, una rara enfermedad que le produjo espantosas malformaciones físicas que permitieron el denigratorio apodo de hombre elefante. En el film, John Hurt interpretó a Joseph Merrick. La versión teatral se representó en Buenos Aires, con dirección de Jorge Hacker e interpretación de Miguel Ángel Solá.

El 1970 el director francés François Truffaut filmó *El niño salvaje*, basada en la historia de un niño salvaje capturado en los bosques franceses y recluido en un instituto de investigación.

Una historia similar, la de Kaspar Hauser, que apareció vagando por las calles de Núremberg en 1828, habiendo pasado la mayor parte de su vida encerrado en un sótano y que desconocía su origen y el modo en el que un día se liberó o fue liberado, fue motivo de inspiración del director alemán Werner Herzog, quien en 1974 rodó el film titulado *El enigma de Kaspar Hauser*.

Los espectadores formaban un conjunto heterogéneo y numeroso, que sin preparación cultural alguna estaban en condiciones de disfrutar de cualquiera de estos entretenimientos, incluso del teatro. Llama la atención la amplia posibilidad de las mujeres de asistir sin ninguna compañía a estas distracciones, se dice que, extraño para la época, también tenían amplio acceso a las tabernas y al teatro donde, curiosamente, no podían actuar. Resulta complicado, y probablemente inútil, encontrar las causas de esta popularidad del teatro isabelino. Acordamos con Rest que la popularidad es un hecho espontáneo, incapaz de ser provocado por medios artificiales, tal como una preceptiva dramática o cánones ideológicos prefijados. Dicho en otros términos, en un proceso de desarrollo que proviene de la época medieval, el teatro isabelino fue encontrando la fórmula que produjo la amplia aceptación, sin partir de ninguna norma y, mucho menos, repetimos nuevamente,

de una preceptiva dramática prefijada. Algunos historiadores le han dado nombre a este proceso, llamándola la “teoría de los niveles”, de la cual Rest nos informa.

Con la intención de proporcionar una respuesta [al alto grado de receptividad del público], se elaboró un esquema que podría denominarse “teoría de los niveles”, especialmente aplicado a la producción de Shakespeare; cuando un dramaturgo emprendía una composición, incorporaba —en forma espontánea o deliberada— elementos que atraían simultáneamente a los distintos estratos de su auditorio: al populacho se le brindaba un sostenido esparcimiento anecdótico, con profusión de muertes sangrientas en la tragedia (según el modelo senequista) y abundancia de equívocos en la comedia (de acuerdo con el ejemplo plautino); por su parte, los espectadores interesados en la virtuosidad artística hallaban una caudalosa fuerza poética (manifiesta en el verso de gran riqueza verbal y de excepcional audacia expresiva, en la brillante configuración de mundos imaginarios y en la compleja elaboración de caracteres plenos de contradicciones humanas pero dotados de una inequívoca unidad de efecto); a quienes les preocupaba la marcha intelectual de la época, se los seducía con una intrépida exposición de los críticos problemas que apasionaban al individualismo renacentista; y con destino al público cortesano, habituado a la sinuosidad de los negocios estatales, se proponía un significativo acopio de reflexión política, si bien convenientemente velado para evitar las peligrosas consecuencias que podía acarrear una opinión inoportuna⁴⁰.

Thomas Kyd (1557-1595) fue el autor de *La tragedia española* (*The Spanish Tragedy*) típico drama de venganza y sangre, que parece anticipar al *Hamlet* shakesperiano, del cual hay traducción al castellano y que podremos tomar como pieza basal del teatro inglés del Barroco. Estrenada entre 1582 y 1589 (se conjetura que con Ben Jonson en el papel principal), obtuvo el rápido favor del público y una demanda ansiosa que animaron a los productores del espectáculo a sumarle escenas a la trama original, de modo de agregarle más emoción y violencia.

Algo similar ocurrió entre nosotros con nuestro *Juan Moreira*, que luego de su estreno bonaerense, en 1884, los Podestá fueron modificando en función de la respuesta del público, sumando golpes de efecto que, probada su eficacia durante las representaciones, se añadían a la historia. A la versión inicial de Moreira se le fueron haciendo añadidos importantes, tal como la inclusión de un personaje cómico, el Cocoliche, y un final musical distinto, del baile del gato se pasó a concluir la pieza con la interpretación del pericón nacional. El fenómeno es

parecido al que ocurría en el primitivo biógrafo donde la película se pasaba por rollos separados: el público exigía, luego de una secuencia donde cantaba Gardel, que se la volviera a proyectar para volver a escucharlo.

En *La tragedia española*, además del obvio referente hispano que surge del título, resulta evidente la indudable influencia de Séneca. Teniendo como fondo histórico un tema ajeno, la victoria de España sobre Portugal, en 1580 (durante la crisis de sucesión que hizo que Portugal fuera territorio español hasta 1640), la pieza discurre entre escenas horripilantes, ingeniosas o tiernas pero aferradas por la unidad de acción, centrada esta en el devenir del protagonista, Jerónimo, lanzado a la tarea de venganza de la muerte de su hijo. Hay quienes encuentran en este personaje, “que acusa la existencia de un desdoblamiento psíquico [y] cierta tendencia a la melancolía”⁴¹, una evidente afinidad con el personaje de Hamlet, con la sola diferencia que, en cambio de su hijo, el personaje shakesperiano quiere vengar el asesinato de su padre.

El resto de la producción de Kyd es hipotética. Es probable que, como afirman algunos, habría escrito un Hamlet primitivo, que incluía el recurso del “teatro dentro del teatro” y que actuó de fuente directa de la obra maestra de Shakespeare, pero este texto se perdió. También se le atribuye a Kyd una obra, *Arden of Feversham*, que dotada de un realismo cercano al costumbrismo, se puede calificar como un género anacrónico para la época: la tragedia burguesa. *Arden of Feversham* evocaba un célebre crimen cometido en 1551 y anticipó, también sorprendentemente, el uso de la técnica de la muy posterior novela policial.

Christopher Marlowe

En este mundo donde, por cierto, no escaseaban ni los hombres ni los destinos extraordinarios, sobresale la figura de Christopher Marlowe (1564-1593), quien produjo una obra muy magra (siete dramas, dos traducciones y dos poemas propios) pero que sin duda es un claro exponente de la transición, cuando el teatro isabelino vacilaba aún entre el medioevo y el Renacimiento.

En Inglaterra el Renacimiento, al menos el literario, fue un movimiento hasta cierto punto tardío, y ello resulta especialmente ostensible cuando dirigimos nuestra mirada hacia el teatro que Marlowe recibió en herencia y en el que, desde luego, con dificultad pudo inspirarse⁴².

Marlowe nació en la religiosa ciudad de Canterbury —donde hoy se lo recuerda con un monumento— el 6 de febrero de 1564, como hijo de una familia

que por generaciones se había dedicado a la industria del cuero. A los quince años comenzó sus estudios en su ciudad natal y en 1581, beneficiado con una beca, ingresó en la Universidad de Cambridge, donde en 1584 obtuvo el título de *Master of Arts*. La alta formación recibida le permitió dominar el latín (sus piezas están sobrecargadas de citas en ese idioma) y, con seguridad, gozar del clima universitario que fue ámbito de tentación de lecturas riesgosas y subrepticias, entre ellas los textos de Maquiavelo, que para los ingleses era e iba a seguir siendo un símbolo ambiguo, situado entre lo atractivo y lo perverso.

Se estima que, luego de la graduación, Marlowe inició su actividad en el servicio de espionaje de la corona. El grado de compromiso con esta tarea es diverso según los historiadores que toman en cuenta el asunto. Algunos conjeturan que esta condición de espía nunca existió, o, que si fue cierta, solo se trató de una ligazón burocrática y poco significativa, mientras que otros afirman que la suya fue una participación importante, que lo obligaba a mezclarse entre los grupos papistas, incluso los formados por aquellos refugiados ingleses que operaban desde Francia para socavar el poder protestante en Inglaterra. Los que opinan del último modo señalan que esa fue la causa de su muerte, que la reyerta de taberna donde fue asesinado fue una simulada puesta en escena para proceder a su ejecución, porque se lo acusaba de que, como agente secreto de Isabel I, había denunciado el trabajo clandestino de muchos papistas que estudiaban en Cambridge y que fueron quienes debieron haber urdido la venganza.

Existe otra versión de estos hechos, menos difundida y menos aceptada, que dice que en realidad se trató de un asunto de amoríos, que Marlowe fue muerto por el amante de su mujer cuando este los encontró en una situación comprometida.

Sus comienzos como dramaturgo datan de 1587. Marlowe tomó el tema de *La Eneida* de Virgilio y escribió, probablemente con la colaboración de su condiscípulo universitario, Tomas Nashe, *La tragedia de Dido, reina de Cartago*, representada en una ciudad próxima a Cambridge.

Este dato es puesto en discusión, provocada por la poca certeza de que el drama mencionado haya sido la primera obra del autor. Para algunos comentaristas Marlowe deja para siempre Cambridge luego de su graduación, y se trasladó directamente a Londres, donde residió durante sus últimos seis años de vida, llevando dos traducciones, de Ovidio y de Lucano, y una obra teatral que no es la citada sino la primera parte de *Tamerlán el grande*. Según estos comentaristas, *La tragedia de Dido, reina de Cartago* sería la última obra del autor, y la fecha de 1587 no dataría su estreno sino el de las dos partes de *Tamerlán el grande*. Debido a estas diferencias, que afectan a la cronología real de toda la producción de Marlowe, se carece de certezas que permitan fechar con exactitud y darle a su obra una ubicación ordenada y precisa.

La misma vaguedad acompaña los primeros movimientos de Marlowe en la ciudad capital. Se cree que pasó a formar parte de la compañía teatral que actuaba bajo la protección del conde de Nottingham, almirante entonces de la flota inglesa, una hipótesis que parece válida si se tiene en cuenta que fueron los actores del conde, con Edgard Alleyn en el rol protagónico, los que representaron las dos partes de *Tamerlán el grande*.

Lo que parece cierto es que desde un principio se vinculó con la familia Walsingham, que, instalada en el condado de Kent, vecino de Londres, lo tomó bajo su protección. También formó amistad con un extravagante grupo de *university wits*, nucleados en una autoproclamada Escuela de la noche, compuesto por espíritus inquietos y liberales que, con curiosidad renacentista, indagaban en todas las ramas del conocimiento con los recursos del momento, entre ellos la magia, que luego será la actividad de uno de sus más famosos personajes, el doctor Fausto. Este vínculo con gente semejante, algunas declaraciones que lo delataban como lector y admirador de Maquiavelo y sus actitudes cotidianas de pendencia arrogante desplegadas entre copas en el pecaminoso ámbito de las tabernas, hicieron que Marlowe se ganara la mala fama que lo sindicaba como ateo, blasfemo y homosexual, acusaciones que con distintos grados de intensidad lo acompañaron hasta su muerte.

Marlowe fue un creador de obras de personajes, la primacía agonística de la figura central se expresa desde los mismos títulos, puesto que en todas sus piezas este se completa con el nombre del protagonista. Tal cosa ocurre con *Tamerlán el grande* en sus dos partes (la segunda escrita y estrenada a las pocas semanas del fantástico éxito de la primera). Para este acontecimiento, su presentación londinense que, como se presume, tuvo lugar en 1587, Marlowe contó con el gran actor Edgard Alleyn, que como dijimos lo acompañará en casi toda su breve carrera teatral. Este estreno tiene el rasgo significativo de que por primera vez el verso blanco se escuchó en un escenario popular, ya que hasta ahí su utilización era frecuente solo en los teatros de corte o académicos. Con anterioridad, únicamente Thomas Kid, el autor de *La tragedia española*, había acudido a este recurso que, después, Shakespeare iba a llevar a su apogeo.

Los dramas de Marlowe se caracterizan exteriormente por el majestuoso flujo de sus versos blancos. Fue el primer poeta que supo dar a esta nueva forma métrica, que apenas había pasado de su fase experimental, una vida propia caracterizada por su plasticidad y modulación musicales⁴³.

Tamerlán fue un personaje real, bautizado “el azote de Dios”, que vivió entre 1336 y 1405 y que al mando de una horda de mongoles y turcos descarriados asoló a los territorios islámicos vecinos de su guarida, situada en Samarcanda, la actual

Uzbekistán. Marlowe lo dibujó en los aspectos legendarios con que se lo reconocía en Europa y donde resaltaban la crueldad y el encarnizamiento que aplicaba a sus enemigos. En la obra de Marlowe, el rey Bayaceto, también de existencia real y que debió enfrentar a semejante enemigo, sufre las injurias de Tamerlán cuando este lo toma prisionero y lo encierra en una jaula (la leyenda alude a una jaula de hierro para bestias salvajes) que debe arrastrar consigo durante todas sus campañas. Bayaceto, enloquecido por la humillación, se mata reventándose la cabeza contra las rejas. Sería interesante saber cómo el teatro isabelino resolvió esta situación tan cruenta, ya que el suicidio del rey turco se producía en escena.

Hay estudios sobre estas piezas (se recuerda que son dos, que mantienen continuidad de estilo y de peripecia), que aseguran que el dramaturgo tomó como modelo a Sir Walter Raleigh (que hemos citado más arriba y uno de los miembros de la exótica Escuela de la noche), ya que el monarca bárbaro unía a su brutalidad guerrera un gusto por la elegancia y las buenas maneras cortesanas, unos modales de elevada condición que lo emparentaba bastante con el caballero inglés.

Al escribir y estrenar en 1589 *La famosa tragedia del rico judío de Malta* (más conocida en castellano como *El judío de Malta*), Marlowe siguió aplicando la fórmula que le dio éxito y prestigio, vale decir la construcción de una historia alrededor del devenir de un único personaje, que en este caso tiene asignados los atributos de Maquiavelo, considerado por parte del mundo sajón como un representante de la vileza humana. Barrabás es el nombre del rico judío que, confiscados sus bienes por las autoridades de la isla citada en el título, se empeña en elaborar una tortuosa y sangrienta venganza, muy del gusto de la época y según los más refinados métodos imaginados por el referente florentino. Para que no quede ninguna duda, es el mismo Maquiavelo quien se hace cargo del soliloquio prologal de la obra, donde afirma que “aunque el mundo juzgue muerto a Maquiavelo, es lo cierto que su alma pasó allende los Alpes”⁴⁴.

Barrabás es una antítesis de Tamerlán, todo lo que en el rey bárbaro es grandioso, aunque cruel, en el judío burgués es opaco y solapado, “maquiavélico” en el sentido peor que la época le daba a este adjetivo.

Lo curioso, tanto en este caso como en el de *El mercader de Venecia*, la pieza de Shakespeare, es que ninguno de los dos dramaturgos haya visto un judío en su vida, ya que la colectividad en su totalidad había sido expulsada de Inglaterra en 1290.

Fechada en 1592 o 1593, *La matanza de París, con la muerte del duque de Guisa*, se desarrolla también alrededor de una figura central, el duque que se menciona en el título, un seguidor de Maquiavelo que solía utilizar los valores de la religión para su beneficio personal. Este noble también tiene existencia histórica, fue el jefe del partido católico que, en la célebre noche de San

Bartolomé de 1572, inició al exterminio de los hugonotes luteranos que habitaban Francia (consultar capítulo X).

El azaroso reinado y lastimosa muerte de Eduardo II (que en el mundo castellano circula como *Eduardo II*), es la crónica histórica de un monarca que reinó realmente entre los años 1307 y 1327 y que en la ficción de Marlowe es homosexual y mal aconsejado por su favorito y amante Gaveston, quien lo induce a desconocer los derechos de su esposa legal, Isabel de Valois, y de la nobleza de una Inglaterra todavía católica, que al fin se rebela contra el rey, lo destituye y lo decapita. Según de Brugger, *Eduardo II* es “la tragedia del rey que no sabía ser rey”⁴⁵.

También, como *La tragedia de Dido*, reina de Cartago, la ubicación cronológica de esta obra es dudosa. Nosotros la situamos en el anteúltimo lugar de su producción, dándola como estrenada en 1592, con anterioridad a *La trágica historia del doctor Fausto*, aunque parece ser más veraz tratarla como la última obra de Marlowe, escrita después de su obra maestra. Esta suposición parte del dato de que Eduardo II fue representada por los hombres de lord Pembroke, pues el autor había roto su amistad con su actor favorito, Edgard Alleyn, quien sí tuvo a su cargo el rol del doctor Fausto. O hubo acuerdos posteriores que hicieron que el intérprete recobrara el favor del autor para hacerse cargo del personaje fáustico, o Eduardo II es, en realidad, la última obra de este gran dramaturgo.

A diferencia de otros héroes literarios, don Quijote, Gulliver, Madame Bovary, que fueron creaciones puras de la fantasía, la existencia histórica del doctor Fausto está fuera de toda duda. Nació en 1480 en Alemania y logró la atención de sus contemporáneos por sus fantásticas condiciones para la magia. Por otra parte, usufructuaba del grado de inocencia de la época y consiguió enriquecerse imprimiendo biblias según un sistema anterior al de Gutenberg —las palabras labradas en tablas entintadas que luego pasaban al papel por medio de una prensa—. Él denunciaba como caligráfica esta práctica que arruinaba a los clérigos que se dedicaban a la copistería, quienes al fin descubrieron el truco y, aprovechando como argumento el uso de la tinta roja por parte de Fausto (la tinta de uso habitual era de color negro, la tinta roja solo se utilizaba en los libros, para dar relieve a los títulos), lo acusaron de discípulo del Diablo, lugar que luego la leyenda le concedió.

Este Fausto histórico fue acogido y rechazado casi por igual, recibió el apoyo de obispos y la persecución de frailes y autoridades que, por ejemplo, no le permitieron instalarse en Nuremberg. Su estadía en Wittemberg (antes de que Lutero sacudiera sus cimientos rebelándose contra Roma), fue transitoria; sin embargo es allí donde lo instala Marlowe. La muerte del verdadero Fausto no cuenta con una fecha precisa, se la sitúa en 1540 o 1541, a partir de la cual comienza a gestarse la leyenda, preferentemente oral, que incluye datos fantasiosos que con seguridad no lo tuvieron como protagonista, tal como su capacidad mágica que le permitía devorarse entero a

un mozo de posada, trasladarse por el aire para robar el buen vino que encontraba en las bodegas privadas, contar con el servicio de un lacayo mefistofélico, que, según las circunstancias, lo asistía en calidad de ser humano, perro o burro, hacer reaparecer a la Helena de Troya o al Polifemo homérico y, por fin, jactarse de continuo de haber establecido un pacto con el Diablo.

Este anecdotario fue puesto por escrito, primero en su país natal, Alemania, más exactamente en Frankfurt en la imprenta de Johann Spiess, y luego en otros lugares de Europa donde el texto fue traducido. La traducción inglesa es la casi segura fuente en la que se basó Marlowe, transcrita a ese idioma en 1591 por un misterioso señor P.F. La deuda con este referente es innegable, un paciente cotejo entre el mismo y el drama de Marlowe delata pasajes casi similares, “acaso nunca un modelo haya sido seguido con tanto detalle como en este caso”⁴⁶.

En una edición argentina de la obra⁴⁷, se transcribe un prólogo firmado por F. Víctor Hugo (según los editores un hijo de Víctor Hugo que nosotros no pudimos ubicar como tal), donde se relata con bastantes datos las peripecias del Fausto histórico, entre ellas, las circunstancias de su muerte, que le llega casado con la bella Helena, que el mago hizo venir de Troya, y con un hijo, Euforión, personajes que luego son rescatados en la versión de Goethe.

El doctor Fausto que imaginó Marlowe participa de la condición que ya hemos expuesto para describir su personalidad intelectual, puesto que en el diseño del personaje se conjugan aspectos tradicionales medievales con otros de corte renacentista.

La síntesis del argumento, que asemeja mucho a la pieza con una moralidad de la Edad Media, es sencilla: el doctor Fausto, un célebre mago de Wittemberg vende su alma al Diablo a través de un intermediario, Mefistófeles, a cambio de una supervivencia de veinticuatro años (;por qué veinticuatro años, por qué no pidió un siglo o la inmortalidad?), durante la cual le será dado todo lo que sea de su antojo.

Dos ángeles, de indudable origen medieval, que alegóricamente personifican el Bien y el Mal, le dan consejos contrarios a un Fausto que tiene momentos de vacilación, combinados con otros de altísima arrogancia, donde se permite tratar con familiaridad casi insolente al Emperador de Alemania y al mismo papa de Roma. Una lectura política nos advierte que Marlowe daba rienda a un afán de parodia de estos personajes en una Inglaterra isabelina que podía festejar la gracia, ya que estaba distanciada del papa y carecía de vínculos amistosos con el emperador alemán.

La calidad de Fausto, como hombre plantado sobre sus pies, dueño de su albedrío y capaz de desafiar los dogmas, aun los religiosos, es el punto donde hace acto de presencia la índole renacentista del texto. El personaje es admirado por un grupo de estudiantes, maravillados por los dones que cada tanto les muestra el

maestro y hay momentos risibles, rasgos de comedia (extraños en la obra de Marlowe, muy remiso al humor) cuando Fausto satiriza a un cortesano del emperador, Benvolio, al cual adorna con un par de cuernos de ciervo. El tono medieval, anticipado por el tono de moralidad y con la aparición de los ángeles, se retoma en la escena en que Fausto recapitula y quiere conocer en “persona” a los siete pecados capitales, quienes se presentan y exponen su idiosincrasia profana.

Uno de los prodigios que Fausto concede al grupo de estudiantes que le es adicto es la aparición en escena de la hermosa Helena, la causante de la guerra de Troya. “Suenan la música –pide la acotación, acaso apócrifa– Mefistófeles acompañada de la mano a Helena, que cruza el escenario [...] Su celestial belleza –comenta uno de los estudiantes– supera cualquier parangón”⁴⁸. Resulta interesante imaginarse cómo la escena isabelina, que prescindía de actrices, resolvió esta propuesta. ¿Quién paseaba su belleza por el escenario? ¿Un mozalbete imberbe al cual el público le concedía, sin demasiado rigor, las dotes de la mujer más hermosa del mundo?

A Fausto se le acaba el plazo y al cabo de una noche de agonía, a la espera del llamado de Lucifer, termina siendo despedazado. Sus fieles amigos, los estudiantes, encuentran sus miembros esparcidos, a los cuales les dan sepultura. El coro canta.

Podada está la rama que pudo haber crecido recta
y ya ha ardido el tronco del laurel de Apolo
que antaño creciera en este hombre sabio.
Fausto ha partido; ponderad su caída en los infiernos.
Su satánico destino puede que exhorte al prudente
a apartarse receloso de las cosas prohibidas,
cuyo misterio tanto induce a los ingenios audaces
a intentos mayores de los que el cielo permite⁴⁹.

El acto final, la condena eterna pese al arrepentimiento, tiene una absoluta correspondencia con el momento histórico, pues el público se habría escandalizado si Marlowe ofrecía algo parecido al triunfo del Mal.

La trágica historia del doctor Fausto le hizo flaco favor a la fama del autor como persona, quien arrastraba tras de sí una notoriedad como réprobo y blasfemo que ya hemos mencionado. Los puritanos, obnubilados, tomaron como real el acto de ficción, convencional, que significa toda representación teatral.

En los círculos puritanos circulaba [...] un relato significativo según el cual, durante una función de teatro, Satanás en persona se había presentado en el escenario con el correspondiente horror de actores y público a un punto tal que algunas personas perdieron la razón⁵⁰.

Resulta imposible sintetizar los múltiples análisis que se han hecho de esta obra de Marlowe y de su personaje principal, miradas que dieron cauce a otra serie de expresiones artísticas, literarias, musicales y plásticas (el holandés Rembrandt lo pintó de pie, rodeado de alambiques y mirando una figura cabalística dibujada en la pared), con la que cada época se refirió a la leyenda fáustica desde una óptica que, por supuesto, se adecua a sus tiempos y difiere de la marloweana inicial. Se destaca, entre decenas, la versión del mito que, también recurriendo al género dramático, Goethe publicó en 1806 y volvió a hacerlo en 1828, previa revisión del texto.

La opinión de que la muerte de Marlowe respondió a un complot, tiene bastante asidero. Es inexplicable que por una discusión por el pago de una consumición en esa taberna de Depford, a orillas del Támesis, se haya entablado tal refriega que justifique la puñalada que le atravesó el ojo, le interesó el cerebro y le provocó la muerte en el acto. Otras teorías descreen que se haya producido semejante acontecimiento, que Marlowe siguió viviendo y participando en el teatro isabelino, otorgándole la autoría de las obras a un Shakespeare que nunca existió. Otros, más cautos, admiten la supervivencia pero acotan la intervención en las obras de Shakespeare, consistentes en pequeñas intromisiones, evidentes, dicen, en *Ricardo II*, *Ricardo III*, *La comedia de las equivocaciones*, *Romeo y Julieta*, y algunas más.

Aceptando su muerte como única especulación, debemos terminar esta sección del capítulo diciendo que Marlowe dejó para la posteridad, además de su escasa obra dramática y las dos traducciones que ya hemos mencionado, dos poemas, *Hero y Leandro* y *El pastor apasionado a su amada*. El segundo se inicia con uno de los versos más famosos de la poesía inglesa: “Ven a vivir conmigo y sé mi amor”.

Insistimos que con su defunción no se acallaron los reproches y las acusaciones de licencioso y libertino que Marlowe cargó de por vida. Como contrapartida, anotamos que fue su colega Shakespeare quien le dedicó palabras cariñosas en su comedia *Como gustéis*. “¡Ay, pastor muerto hace tiempo! Entiendo ahora tu sentencia: ¡solo es amor el que a primera vista surge!”⁵¹. El verso “¡Solo es amor el que a primera vista surge!”, corresponde al poema de Marlowe *Hero y Leandro*, publicado en 1598.

William Shakespeare

El lugar común es inevitable: William Shakespeare (1564-1616) fue el más grande dramaturgo de la época isabelina. A su estatura inabarcable –Jan Kott⁵² afirma que la simple enumeración de los títulos de la bibliografía sobre Shakespeare dobla en volumen a la guía de teléfonos de Varsovia–, se une el enigma de su vida personal,

que dio aliento a las miles de conjeturas acerca de su persona que, generalmente, se le atribuyen a los mitos. Entre tantas, circularon las hipótesis de la inexistencia de un genio llamado Shakespeare, de que las autorías de sus obras corresponden a otra persona al cual él le prestaba el apellido (el filósofo Francis Bacon o el poeta Edgard de Vere), o que fue el mismo Marlowe quien escribió sus piezas o, al menos, intervino de manera decisiva en la elaboración de las primeras tramas.

Y estas especulaciones no tienen un tiempo preciso, circularon por años aunque se atenuaron en épocas recientes, acaso porque los aventureros literarios desistieron en sus propósitos ante tantas pruebas en su contra.

En nuestro país, Miguel Cané (1851-1905), un declarado admirador del poeta inglés, salía al paso de esta duda irreverente en el prólogo de una traducción suya de Enrique IV, fechada en 1891.

Hasta tal punto llega nuestra ignorancia respecto a lo que Shakespeare se refiere, que un paciente americano⁵³, después de una labor digna por cierto de una causa más racional, ha tratado, no hace mucho, de despojar al poeta de la corona de gloria que el mundo le ha discernido, para ceñir con ella la frente de un hombre de espíritu altísimo y de alma ruin, Bacon, a quien atribuye la paternidad de las obras dramáticas que Shakespeare firmara para ocultar al autor, cuya alta situación le impidiera dar su nombre⁵⁴.

Lo cierto es que estas fantasías acrecentaron las incógnitas porque, también lugar común, se admite que a través de sus obras se descubre muy poco de la vida de Shakespeare, ya que fue un autor que llevó al límite una de las propiedades de la dramaturgia, aquella que le concede al poeta la posibilidad de fundirse en sus personajes sin mostrar aspectos de su propia personalidad, revelando entonces poco, o nada, de su subjetividad más profunda. Análisis más seguros se aplicaron a sus famosos sonetos y esta fue la fuente de donde surgieron algunas suposiciones acaso más verosímiles —la de la homosexualidad, por ejemplo—, aunque están muy lejos de haber quedado firmemente demostradas con absoluta certeza.

Auden opinó acerca de este desconocimiento de la vida privada de Shakespeare.

No sabemos cuáles eran las creencias personales de Shakespeare, ni conocemos su opinión sobre ningún tema (aunque la mayoría de nosotros creemos conocerla) Todo lo que podemos advertir es la ambivalencia de sus sentimientos con respecto a sus personajes, algo que es característico de todos los grandes dramaturgos⁵⁵.

En el mismo sentido se expresó Virginia Woolf (1882-1941), mediante una cita que de Brugger transcribe en su libro sobre el teatro inglés.

La razón, quizás, de que sepamos tan poco de Shakespeare [en comparación con otros autores isabelinos] lo constituye el hecho de que nos haya ocultado sus rencores, malicias, antipatías. No nos detiene con ninguna “revelación” que nos haga recordar al autor. Todo deseo de protestar, de predicar, de proclamar una injuria, de vengarse, de hacer al mundo testigo de una injusticia o preocupación fue expulsada de su alma con fuego y consumido. Por esto, su poesía emana de él, libre y sin impedimento.

Por último, nos complace agregar la opinión de nuestro Jorge Luis Borges.

En algunos aspectos, Shakespeare fue un hombre casi invisible para sus contemporáneos. No recuerdo en qué periódico de su época alguien le hace un elogio y habla de sus “sugar sonnets”⁵⁶, de sus dulces y azucarados sonetos podríamos traducir; pero después creo que nadie se ocupó demasiado de él⁵⁷.

Shakespeare comparte el singular destino de Homero; como el griego, primer poeta de Europa, ha ocultado sus opiniones de cualquier índole a la publicidad y a la fama posterior y también ha sido negado como autor de sus piezas. La bibliografía tan extensa citada por Kott ha fracasado en explicar los aspectos más escondidos de la vida privada de Shakespeare; no tenemos la certeza de su homosexualidad como tampoco de si fue masón o rosacruz, como muchos aseguran; ignoramos la causa de por qué abandonó su ciudad natal para trasladarse a Londres y tampoco sabemos por qué dejó el teatro a una edad en que todavía podía seguir produciendo, jubilándose como un buen burgués que se retira a morir en paz en su casa de campo. Todas estas cuestiones han quedado encerradas por los historiadores bajo la denominación genérica de “el enigma de Shakespeare”, inevitable adjetivo si, como dijo Henry James, todo comentario sobre el poeta o sobre su obra, verosímil o no, solo sirve para perpetuar ese misterio. Lo único que resulta razonable en el caso de Shakespeare, y de otros creadores que como él han llegado a la categoría de clásicos, es que las generaciones sigan haciéndole preguntas al único interlocutor válido, su obra, que a veces a regañadientes, otras con generosidad, dará las respuestas que pide la época, o, de lo contrario, se obstinará en mantener la incertidumbre o el secreto.

En esta zona de opacidad informativa está incluido el verdadero alcance de la formación cultural de Shakespeare. El hecho de no haber sido discípulo de ningún claustro universitario, sumado a la afirmación de Ben Jonson, quien dijo de

Shakespeare que “sabía poco latín y menos griego”, y los errores de notación histórica en muchas de sus piezas, surtidas de anacronismos (a cuyo descubrimiento se dedicaba un burlón y culto Ben Jonson y que Shakespeare usaba a veces por ignorancia y otras con deliberada intención de juego, como en *Sueño de una noche de verano*), han sembrado la sospecha de que este hombre sustentaba un nivel de ilustración muy pobre y poseía escasos recursos intelectuales que, por contrapartida, decimos nosotros, realzan aun más su condición de enorme poeta, mérito alcanzado pese a sus debilidades de erudición. Le bastaron, se conjetura, un vocabulario inglés de veintidós mil palabras que, dijo Boris Vian (1920-1959), “nunca molestó a Shakespeare para expresarse”.

John Dryden (1631-1700) lo defiende con inteligencia. “Quienes lo acusan de falta de conocimientos, más lo alaban: era naturalmente sabio; no necesitaba los anteojos de los libros para leer a la naturaleza; miraba hacia adentro y la encontraba allí”⁵⁸.

Resta añadir, el oportuno comentario de Jan Kott, confeso admirador del poeta.

Shakespeare, según parece, nunca había visto el mar y, según varios sabios comentadores, sus ojos nunca habían contemplado un campo de batalla. Ignoraba la geografía. Para él, Checoslovaquia tenía acceso al mar; Proteo se embarca para ir de Verona a Milán y, peor que peor, espera la marea creciente. Para Shakespeare, Florencia es una ciudad portuaria. Tampoco conocía la historia. En Shakespeare, Ulises cita a Aristóteles y Timón el Ateniense evoca a Séneca y a Galeno. Shakespeare desconocía la filosofía, ignoraba el arte de la guerra, confundía las costumbres de épocas diferentes. En *Julio César* un reloj da las horas, a Cleopatra una doncella le desata el corsé, los cañones disparan con pólvora en los tiempos de Juan sin Tierra. Shakespeare no había visto ni mar, ni batalla, ni montañas; desconocía historia, geografía y filosofía. Pero Shakespeare sabía que, en el Gran Consejo, después de las palabras de Ricardo [en Ricardo III], el primero en hablar sería el noble lord Hastings, sentenciándose a sí mismo a muerte [...] El verismo histórico buscado por Shakespeare era de otra índole⁵⁹.

La mayor fuente de información histórica de Shakespeare fue *Vidas paralelas*, de Plutarco, en la traducción inglesa de North, pero donde Shakespeare se muestra firme es en el conocimiento de las actividades vinculadas con la vida rural, pues se crió en el campo y, eso sí, conocía el tema. En sus piezas es claro que sabe de cetrería⁶⁰, de caza mayor y menor, de caballos y de pesca.

Asimismo hay disputa acerca de la verdadera religiosidad de Shakespeare. En un mundo isabelino regido por la Biblia, algunas opiniones lo sitúan como un

bibliasta diligente y devoto, mientras que para otros el poeta prestaba la distraída atención a los textos sagrados que le cabía a cualquier hombre inteligente de la época. Pareciera que la segunda opinión es la más cercana a la realidad, ya que se advierte en las obras de Shakespeare algunas citas equivocadas respecto a los dogmas de la cristiandad. En *Hamlet*, por ejemplo, el protagonista admite la prohibición de suicidio que no aparece en ningún pasaje de la Biblia.

Después de todas estas hipótesis y conjeturas, pareciera que la contribución de George Stevens (1736-1800), aunque escueta, es inapenable.

Todo lo que se sabe con cierto grado de certidumbre acerca de Shakespeare, es que nació en Stratford-upon-Avon; que casó allí y tuvo hijos; que fue a Londres donde empezó la carrera siendo actor y luego escribió poemas y comedias; que volvió a Stratford y que allí hizo testamento, murió y recibió sepultura.

Nos gustaría, por último, y por la certeza de la apreciación, copiar de Jaime Rest el resumen de las cualidades artísticas (que al fin y al cabo es lo que vale) que Shakespeare desplegó en toda su obra. En primer lugar, “la extraordinaria maestría verbal que confiere al diálogo”, que no se detiene en una dilatada expresión de sus virtudes demorando el desenvolvimiento de la acción sino más bien impulsándola; en segundo término “la capacidad de crear un mundo imaginario autónomo cuyos personajes son “caracteres” en la medida que se asemejan a seres vivientes, intrincados, contradictorios y profundamente orgánicos”; y la tercera condición es “la variedad que se pone en evidencia en el manejo conjunto de los diversos géneros dramáticos y de sus múltiples gradaciones intermedias, en manifiesta oposición a la tesis aristotélica de que los autores practican ya la tragedia, ya la comedia, pero casi nunca ambas especies”⁶¹.

Lo mismo que su vida, la obra de Shakespeare ha sido aun más estudiada a través de una enorme cantidad de libros, ensayos y notas que apabullan siquiera la intención de consulta. Shakespeare es un asunto que en vez de decrecer en interés, debido entre otras cosas a las dificultades apuntadas que le hicieron decir a Miguel Cané que “todo lo que al poeta se refiere está envuelto en una sombra impenetrable y que jamás despejará la humanidad”⁶², ha aumentado en los últimos tiempos y captado la atención de una buena suma de comentaristas y críticos. Asimismo su dramaturgia concita en la actualidad tal atractivo en nuestros teatristas que haría larga y tediosa la simple lectura de la lista de títulos de este autor que, con o sin adaptación mediante, se estrenan en el Buenos Aires de estos tiempos. Shakespeare (junto con Beckett) supera largamente la ocupación de cartelera por parte de cualquier otro clásico de cualquiera otra nacionalidad.

Casi cuatrocientos años después de su muerte, William Shakespeare alcanza en Buenos Aires una sonoridad coral. Por momentos arrasa con la cartelera teatral de un modo contagioso, y los títulos se suceden sin descanso⁶³.

Este comentario de Luis Gruss, publicado en 1992, mantiene su vigencia, corresponde con lo que hoy ocurre en el teatro porteño. Los teatristas porteños encontraron el correlato entre el universo isabelino y el confuso cosmos nacional (e internacional), una operación que los espectadores también parece haber aprobado. Aquí y allá ocurren cosas muy parecidas; “Shakespeare radiografía desde su tiempo las mismas hipocresías del nuestro”⁶⁴.

La parquedad biográfica puede, sin embargo, ampliarse un poco más, con otros datos de la vida privada de Shakespeare que se conocen con bastante seguridad. Shakespeare nació el 23 de abril de 1564 en Stratford-upon-Avon, su padre fue un funcionario importante de la ciudad, llegó a ocupar el cargo de alcalde, y su madre provenía de una familia de raigambre católica, de modo que es fácil presumir que el poeta, en esa Inglaterra que se iba inclinando al protestantismo, fue educado según el credo maternal. En 1582 Shakespeare se casó con Anne Hathaway, con la cual tuvo tres hijos, la mayor llamada Sussane y los mellizos Judith y Hammet, quien murió en 1596 y, se especula, fue el inspirador del triste final de *Hamlet*.

Las fechas de traslado a Londres son imprecisas, 1585, 1587 (en coincidencia con la decapitación de Ana Bolena), o 1588 (año en que la flota inglesa destruyó a la Armada Invencible española). Se cree, esto sin ninguna exactitud histórica, que el viaje a la gran ciudad, situada a casi doscientos kilómetros de Stratford-upon-Avon, fue en realidad una huida, cargando esposa y tres hijos (otros afirman que los abandonó en Stratford), para eludir la condena por el delito de haber desoído la prohibición de la caza de ciervos. También se presume que su relación con la actividad teatral se comenzó a establecer desde muy abajo: cuidando los caballos de los espectadores que concurrían al teatro, para muchos un inicio fantasioso, carente de rigor documental y, al parecer, irresponsabilidad del impreciso y falsario primer biógrafo de Shakespeare, Nicolas Rowe (1673-1718). Pero para Víctor Hugo (1802-1885), otro biógrafo pero del siglo XVIII, esta primera tarea es una verdad, de tal modo que los cuidadores de caballos a las puertas de los teatros, hasta el momento en que todavía se usaban carruajes, se denominaban los *shakespeare's boys*⁶⁵. En la divagante biografía del poeta, escrita por Hugo en 1863, donde se explaya más sobre sus propias ideas sobre el arte que sobre la grandeza de Shakespeare, da, sin embargo, datos inesperados que, por lo general, no han trascendido por falta de conocimiento de los otros biógrafos o porque los mismos carecen de confiabilidad como para ser

difundidos. Se destaca la muy atractiva la descripción del Londres que, a la llegada del poeta a la ciudad, nos ofrece Víctor Hugo.

No circulaba por sus calles sino una carroza: la carroza de Su Majestad [...] Las costumbres eran rígidas y casi feroces. Una alta dama estaba de pie a las seis de la mañana y en cama a las nueve de la noche. Lady Geraldina Kildare, cantada por Lord Surrey, almorzaba una libra de tocino y un pote de cerveza. Las reinas, mujeres de Enrique VIII, tejían sus mitones con buena y gruesa lana roja. En ese Londres, la duquesa de Suffolk cuidaba por sí misma de su gallinero y recogidas las faldas a media pierna, arrojaba granos a los patos en el corral [...] Ana Bolena, destinada al trono, desde el que debía de proyectarse a la historia, se sentía deslumbrada cuando su madre le compraba tres camisas de tela, a razón de seis peniques cada una, y le prometía, para asistir al baile del duque de Norfolk, un par de zapatos nuevos que valían cinco chelines⁶⁶.

Luego de este comienzo londinense, cierto o legendario, Shakespeare pasó a trabajar de traspunte y figurante de la compañía de James Burbage (1531-1597), hasta transformarse en el proveedor de los mejores textos del teatro isabelino. Lo cierto es que hay coincidencia que en 1592 ya era un poeta de renombre, mérito logrado con unas iniciales refundiciones de obras ajenas y, luego, con su propia producción, que lo hizo el autor favorito de la reina Isabel I.

Este período inicial tuvo que ser breve; en 1592, a muy poco de la residencia de Shakespeare en Londres, se desató la peste que obligó al cierre de los teatros, pausa obligada que se prolongó por dos años. Los actores emigraron y actuaron en ciudades del interior de Inglaterra: Bristol, Chester, Shrewsbury, Chelmsford y York. Shakespeare, en cambio, se refugió en su ciudad natal y produjo dos poemas largos, *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*, dedicados a su protector, Henry Wriothesley, conde de Southampton (1573-1624), para algunos el amor homosexual del poeta, para otros “amistad honrada y pura”⁶⁷. Involucrado en 1601 en un complot contra la reina Isabel I, el conde de Southampton recibió como castigo el encierro en la Torre de Londres, prisión que solo pudo dejar en 1605, merced al perdón real otorgado por Jacobo I. Otras fuentes aseguran que el conde se salvó de la cárcel refugiándose en París.

De regreso a la actividad, en 1594, Shakespeare ocupó un lugar en la compañía del lord Chamberlain (*The Lord Chamberlain's Men*), destacada como la mejor de la época y que entre otras virtudes le cabe el de haber sido la que inauguró uno de los primeros teatros públicos cerrados, el *Blackfriars*, en 1608, con 600 localidades; claro que la compañía, en esa fecha, ya tenía otra denominación, *The King's Men*, y como su título lo indica, otro protector, el mismo rey Jacobo I.

Shakespeare nunca interpretó grandes papeles, se deduce que fue un actor mediocre, pero su protagonismo se expresó en el interés que puso en todos los rubros de la actividad escénica, hasta convertirse en un teatrista integral, capaz de dominar casi todos los aspectos de la profesión, entre ellos el de empresario, hecho que se constata cuando pasa a formar parte de la sociedad que administra artística y económicamente el *The Globe*.

El éxito obtenido en el período más fecundo, limitado por el 1603 (año en que muere Isabel I) y 1612, lo hizo de una fortuna que invirtió en tierras de Stratford-upon-Avon, adonde compró o hace construir una casa que llama New Place. En esa casa –nos dice Víctor Hugo– Shakespeare plantó “la primera morera que se cultivó en Stratford”⁶⁸. Allí se retiró en 1612 y clausuró para siempre veinte años de actividad literaria. Vivió cuatro años, hasta su muerte, ¿de cáncer?, como un próspero agricultor. Para su privilegiado entierro en el presbiterio⁶⁹ de la Iglesia, se tuvo en cuenta su condición de hidalgo rural antes que su gloria literaria. Quienes conocen su testamento lo califican de extenso y minucioso; legó buena parte de sus bienes al marido de su hija mayor, Susanne, a su otra hija, Judith, y, rara herencia, dejó para su mujer su “segunda mejor cama” (Víctor Hugo afirma lo contrario: le legó “el menos bueno de sus dos lechos”). En la lápida de su tumba, enteramente lisa, se grabaron los versos que el mismo poeta había compuesto.

Buen amigo, por Jesús, abstente
De cavar el polvo aquí encerrado.
Bendito sea el hombre que respete estas piedras
Y maldito el que remueva mis huesos.

La historia, que a veces se complace en anotar las coincidencias inesperadas con el afán de proveer una luz más atrayente sobre los acontecimientos, quiere que Shakespeare y Cervantes hayan muerto el mismo día del mismo año. Pero esta casualidad sugestiva no fue tal; Shakespeare murió, en realidad, once días antes que Cervantes, porque las fechas de fallecimiento anotadas responden a calendarios distintos. En España, desde 1582, regía el gregoriano, impuesto por el papa Gregorio XIII, mientras que todo el territorio inglés se atenía al calendario juliano, imitación del calendario egipcio que aplicó Julio César desde 46 a.C. Recién en 1752 Inglaterra adoptó el calendario gregoriano.

Más de un lustro después de la muerte de Shakespeare y para contrarrestar el manoseo de su obra, dos actores de su compañía, John Heminge y Henry Condell, se ocuparon de publicar en 1623 la primera edición “in-folio” de treinta y seis de sus piezas. “Sin ellos, apenas existiría Shakespeare”, escribió Astrana Marín.

En las impresiones in-folio las hojas se doblaban solo una vez, dando como resultado dos hojas (dos folios), y cuatro páginas. En los siglos XVI y XVII, también en el XVIII, era el formato elegido para las obras voluminosas y los trabajos importantes. El tamaño de la hoja era parecido a las que actualmente llamamos “oficio”. El material teatral, considerado de menor o ningún valor literario, era publicado “in-quarto”, En las ediciones in-quarto las hojas son dobladas dos veces, dando como resultado cuatro hojas (cuatro folios), y ocho páginas. Las hojas tenían un tamaño algo menor a las actuales “A-4”. Como se dijo, el tamaño in-quarto se usaba en la difusión de material literario débil o de escasas pretensiones intelectuales.

Según la propia confesión de los responsables, la edición se hizo sobre la base de los manuscritos originales y llevó por título *Sr. William Shakespeare Comedias, Históricas & Tragedias*. Astrana Marín corrige el título de esta primera edición —que él tuvo la fortuna de examinar, comprobando la presencia de numerosas erratas— por *Comedias, historias y tragedias de mister William Shakespeare, publicadas con arreglos a los verdaderos originales*, una denominación que sin duda acredita aun más la decisión de fidelidad de los editores. Esta voluntad de respeto por las fuentes es reiterada por los voluntariosos Heminge y Condell en el prólogo que acompaña la edición, donde advierten que la intención de haber compilado y publicado los textos de Shakespeare fue “darlos al público tal cual él los concibió, y no como aparecían en los anteriores ejemplares furtivos y subrepticios, mutilados y deformados por los hurtos y fraudes de injuriosos impostores”⁷⁰.

Se debe anotar que Heminge y Condell se dedicaron solo a la producción dramática del poeta, obviando la obra lírica que se conforma con *La violación de Lucrecia*, *Querellas de un amante*, *El peregrino apasionado*, *Sonetos para diferentes aires de música*, *El fénix y la tórtola* y los *Sonetos*. Del mismo modo omitieron, como advierte Astrana Marín, una pieza teatral, *Pericles, príncipe de Tiro* (publicada recién en 1664), acaso por ignorancia de su existencia o por carencia de un original que les mereciera el respeto que aplicaron a los otros textos.

El catálogo de estos editores incluye, entonces, como se dijo, treinta y seis piezas, diferenciadas en *comedies*, *histories* y *tragedies*, clasificación que hoy cabe poner en cuestión, porque algunas de las piezas se pueden definir a través de otras categorías, como Mucho ruido y pocas nueces o *Troilo y Cressida*, que la crítica contemporánea suele considerarlas como tragicomedias. Entre otras opiniones discordantes con esta clasificación, citamos la del director georgiano Robert Sturua, responsable de una excepcional versión de *Ricardo III*⁷¹, quien consideró, contra lo establecido, que esta obra no es una tragedia sino una “comedia negra”, o, afín con el criterio de un importante historiador ruso que no menciona, una “tragedia alegre”.

Convendría entonces, entendiendo que encajar la obra de Shakespeare en algún género de pureza dramática absoluta sería una cuestión de puja y debate

inacabable, señalar solo, como dice Alexander Pope (1688-1744), que Shakespeare era muy docto para manejar lo cómico y lo trágico, junto o separadamente.

¡Cuán asombroso resulta [...] que maneje con la misma destreza las pasiones directamente opuestas a aquellas, la risa y la tristeza! ¡Que sea tan buen maestro de lo que hay de grande en la naturaleza humana, como de lo que hay en ella de ridículo: nuestras ternuras más nobles y nuestras debilidades más vanas, nuestras sensaciones más fuertes y nuestras sensaciones para nada triviales! [...] Parece haber conocido el mundo por intuición, haber abarcado con una sola mirada la naturaleza humana y ser el único autor que justifica un punto de vista muy nuevo: que se puede nacer filósofo y hasta hombre de mundo, como se nace poeta⁷².

Respecto a las *histories* cabe definir a qué períodos de la vida inglesa Shakespeare quiso referirse en este ciclo que muchos califican como de “epopeya nacional”. Con excepción de *La vida y muerte del rey Juan*, que transcurre entre fines del siglo XII y comienzos del XIII, las restantes nueve obras pertenecen al tumultuoso período que va del ascenso al trono de Ricardo II, 1377, hasta la caída en combate de Ricardo III, en la batalla de Bosworth de 1485. Después de este Ricardo, Shakespeare acuerda implícitamente que sobrevino la paz, el bienestar y la prosperidad para Inglaterra. E. M. W. Tillyard sostiene “que las escenas de guerra civil y desorden que presentan [las obras del teatro isabelino, no solo las de Shakespeare] no tienen ningún significado si no se las ve ante un fondo de orden que está allí para juzgarlas”⁷³. Y mediante este “mensaje”, Shakespeare nos cuenta que con la muerte de Ricardo III se acabó el caos y con los Tudor comenzó la bonanza.

[De las] imperfecciones –producto de la ambición humana, de la insensatez, de las debilidades y excesos, de la codicia y la sed de poder– tratan en definitiva, de una manera o de otra, todas las obras de Shakespeare, en especial sus “tragedies” y sus “histories”. Más allá de que puedan constituir de determinadas alteraciones psicológicas, esos desvíos humanos crean y provocan una subversión de valores, un desorden, un caos cuyas manifestaciones más visibles son las fracasadas guerras externas y las desgarradoras contiendas civiles. Y lo que las piezas de Shakespeare muestran es, precisamente, la manera, por lo general sangrienta, como el orden se restablece [...] Por eso, ni aun en sus más violentas representaciones del caos (*Rey Lear*, *Macbeth*, *Hamlet* o *Ricardo III*) trató Shakespeare, isabelino cabal, de persuadir al lector-espectador de que tal situación era natural. Se preocupó, en cambio, por mostrar cómo, a la corta o a la larga, el orden siempre terminaba prevaleciendo⁷⁴.

Y esta concepción del orden recuperado se daba por sentada, formaba parte de la conciencia colectiva. Tillyard cita que esta noción nunca está del todo ausente en las expresiones isabelinas, incluso aquellas que no cargan con ningún interés didáctico, y cita como ejemplo el discurso de Ulises sobre el “orden” que Shakespeare propone en *Troilo y Cressida*. “Si los isabelinos creían en un orden ideal que animaba al orden terreno, les aterraba la idea de trastornarlo y les horrorizaban las muestras visibles de desorden que pudieran indicar tal trastorno”⁷⁵.

Respecto a la cuestión de los preceptos clásicos, Shakespeare es tal vez el isabelino que menos los entendió o, mejor dicho, se apropió de ellos solo cuando podían obrar en su beneficio. Y si las Reglas Clásicas fueron desatendidas, mucho más lo fueron las Unidades Clásicas. Jan Kott afirma que Shakespeare arremetió hasta contra la unidad de acción, sacrosanta exigencia que muy pocos dramaturgos se atrevieron a desconocer ante el riesgo de perder la naturaleza teatral de sus trabajos.

Los dramas shakesperianos están contruidos sobre el principio de unidad de acción sino según el de las analogías, de una doble, triple, o cuádruple fabulación repitiendo el mismo tema básico: constituyen un sistema de espejos, cóncavos y convexos, que reflejan, aumenta y parodian una misma situación. Un mismo tema vuelve en tono mayor o menor, en todos los registros de la música shakesperiana, repetido lírica y grotescamente, luego patéticamente e irónicamente. En el escenario shakesperiano una situación es representada por los reyes, luego la repiten los amantes y finalmente la miman los bufones”⁷⁶.

Entre los numerosos ordenamientos que se hicieron de las obras de Shakespeare, comenzaremos por el primero, el catálogo de Heminge y Condell que reproducimos a continuación casi con fidelidad facsimilar.

• Comedias

La tempestad
Los dos hidalgos de Verona
Las alegres comadres de Windsor
Medida por medida
La comedia de las equivocaciones
Mucho ruido y pocas nueces
Trabajos de amor perdidos
Sueño de una noche de verano
El mercader de Venecia
Como gustéis

La fierecilla domada (nuevas traducciones españolas proponen como título *La doma de la bravía*)

A buen fin no hay mal principio

Noche de reyes o Noche de epifanía

Cuento de invierno

• Históricas

La vida y muerte del rey Juan

El rey Ricardo II

La primera parte del rey Enrique IV

La segunda parte del rey Enrique IV

La vida del rey Enrique V

La primera parte del rey Enrique VI

La segunda parte del rey Enrique VI

La tercera parte del rey Enrique VI

Ricardo III

La famosa historia de la vida del rey Enrique VIII

• Tragedias

Troilo y Cressida

Coriolano

Tito Andrónico

Romeo y Julieta

Timón de Atenas

Macbeth

Hamlet

Julio César

Rey Lear

Otelo, el moro de Venecia

Antonio y Cleopatra

Cimbelino

La autoridad de semejante documento nos permitiría concluir que, con el agregado de *Pericles, príncipe de Tiro*, que los editores originales no quisieron o no pudieron tener en cuenta, son treinta y siete las obras que produjo Shakespeare, pero Astrana Marín no concuerda con esta cifra, pues, a diferencia de los editores originales, no le atribuye al poeta la autoría de las tres partes de *Enrique VI*, que para este estudioso son trabajos de iniciación, producto de reordenamientos y refundiciones de materiales ya existentes.

Esta práctica de reelaborar trabajos existentes, si bien frecuente e inimputable en el teatro isabelino, casi siempre ejercida bajo la presión del tiempo, desató sin embargo la ira de Robert Greene cuando Shakespeare la llevó a cabo. En su lecho de muerte, Greene alertó a sus compañeros de ruta (Marlowe, Lodge, Peele) sobre la existencia de “un advenedizo, grajo adornado con nuestras plumas”, que medraba peligrosamente sobre sus esfuerzos. Es claro que el individuo, acusado de contar con un “corazón de tigre envuelto en piel de cómico”, era Shakespeare.

En su listado, Astrana Marín agrega *Pericles, príncipe de Tiro*, estimando entonces que la cifra de obras de Shakespeare alcanza a la suma de treinta y cuatro piezas. En el estudio preliminar de la traducción de sus obras completas, Astrana Marín acepta a *Trabajos de amor perdidos* como la primera obra de Shakespeare. Este criterio de que esa pieza es la primera es, hasta donde sabemos, compartido por casi todos los comentaristas, aunque ignoramos si la cronología creativa de Shakespeare que aporta Astrana Marín, y que transcribimos a continuación, goza de los mismos beneficios de credibilidad. En realidad sospechamos que no, que su propuesta es apenas una hipótesis muy débil. Nosotros la transcribimos en afán de que se saque alguna conclusión de su lectura, dejando en claro de que los datos que usa Astrana Marín carecen de confirmación histórica, son suposiciones y conjeturas acerca de fechas de escritura y estreno que parecen estar muy lejos de ser las verdaderas y exactas⁷⁷.

Trabajos de amor perdidos
La comedia de las equivocaciones
Los dos hidalgos de Verona
Ricardo III
Ricardo II
Tito Andrónico
El mercader de Venecia
Romeo y Julieta
El rey Juan
Sueño de una noche de verano
A buen fin no hay mal principio
La fierecilla domada
Enrique IV (primera parte)
Enrique IV (segunda parte)
Las alegres comadres de Windsor
Enrique V
Mucho ruido y pocas nueces
Como gustéis

Noche de reyes o Noche de epifanía

Julio César

Hamlet

Troilo y Cressida

Otelo

Medida por medida

Macbeth

Rey Lear

Timón de Atenas

Pericles, príncipe de Tiro

Antonio y Cleopatra

Coriolano

Cimbelino

Cuento de invierno

La tempestad

La famosa historia de la vida del rey Enrique VIII

Por su parte, Idea Vilaríño (1920-2009) divide los veinte años de actividad de William Shakespeare en tres grandes bloques, diferenciados por marcados cambios en su dramaturgia, provocados por efecto de causas políticas que alteraron la vida normal del reino y que lo tocaron muy de cerca en lo personal, tal como el ajusticiamiento del conde Essex, compinche del protector del poeta, Southampton, o la muerte de la reina Isabel I, también su benefactora.

La perdición de Essex, no solo del favoritismo real sino de su propia cabeza, tiene un prólogo que parece de naturaleza teatral, ya que ocurrieron hechos muy parecidos a los que Shakespeare retrata en *Hamlet*. Los complotados decidieron pagar a los *Chamberlain's Men*, la compañía de Shakespeare, para que repusieran *Ricardo II*, una obra que los actores, prudentes, se privaban de mostrar porque, precisamente, en ella se representaba la deposición de un rey, el acto revolucionario que los conspiradores habían tramado para el día siguiente. La función tuvo lugar el 7 de febrero y fue, acaso, una de las tantas pistas que tuvieron los espías de la reina para descubrir la conjura en su contra, que enterada de la conspiración ordenó ejecutar a Essex pero sorprendentemente perdonó a los *Chamberlain's*.

Vilaríño distingue entonces una extensa primera parte de iniciación, limitada por los años 1592 y 1601.

En esos diez años increíblemente ricos se agrupan obras de asuntos y formas muy diferentes: crónicas históricas –*Enrique VI*, *Ricardo III*–; comedias, como *Los dos hidalgos de Verona* y *Sueño de una noche de verano*; y una de sus obras más famosas: *Romeo y Julieta*⁷⁸.

Según la estudiosa uruguaya, a comienzos del siglo XVII, cuando se produjo la ejecución del conde de Essex (1601) y la muerte de la reina (1603), su producción se ensombrece y comienza el ciclo de las tragedias y las tragicomedias, reconocidas estas últimas en el mundo isabelino con el nombre inglés de *dark comedies*. Entre las primeras nombra a *Otelo*, *Rey Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*; entre las segundas a *Troilo y Cressida*, *Medida por Medida*, *A buen fin no hay mal principio*.

La opinión de Vilaríño se apoya en el criterio similar de Arnold Hauser (1892-1978).

Su visión del mundo experimentó precisamente hacia el fin del siglo, en el momento de su plena madurez y del apogeo de su éxito, una crisis que cambió sustancialmente todo su modo de juzgar la situación social y sus sentimientos respecto de las distintas capas de la sociedad. Su anterior satisfacción ante la situación dada y su optimismo ante el futuro sufrieron una conmoción, y aunque siguió ateniéndose al principio del orden, del aprecio de la estabilidad social y del desvío frente al heroico ideal feudal y caballeresco, parece haber perdido su confianza en el absolutismo maquiavélico y en la economía de lucro sin escrúpulos⁷⁹.

La tercera etapa, de acuerdo con Vilaríño, es el tiempo del retiro, del regreso a Stratford que inició en 1608 y finalizó, con su asentamiento definitivo en la ciudad natal, en 1612. En ese período escribe muy poco: *Pericles, príncipe de Tiro*, *Cimbelino*, *Cuento de invierno* y *La tempestad*.

Ilse de Bruggen apela a otro ordenamiento de las obras de Shakespeare, dividiendo la producción en seis etapas creativas (es notable la diferencia cronológica entre la clasificación de esta estudiosa y la de Astrana Marín).

- **Grupo de aprendizaje (1590-1594)**

Trabajos de amor perdidos

Enrique VI

Ricardo III

La comedia de las equivocaciones

Tito Andrónico

La fierecilla domada

Los dos hidalgos de Verona

- **Grupo lírico (1595-1596)**

Romeo y Julieta

Ricardo II

Sueño de una noche de verano

- **Grupo histórico-cómico (1596-1600)**

El Rey Juan

El mercader de Venecia

Enrique IV

Mucho ruido y pocas nueces

Enrique V

Julio César

Como gustéis

Noche de reyes

Las alegres comadres de Windsor

- **Grupo de los dramas de problemas (1600-1603)**

Hamlet

Troilo y Cressida

A buen fin no hay mal principio

Medida por medida

- **Grupo de las seis tragedias pasionales (1604-1608/9)**

Otelo

Rey Lear

Macbeth

Antonio y Cleopatra

Coriolano

Timón de Atenas

- **Grupo de los romances (1609-1613)**

Pericles, príncipe de Tiro

Cimbelino

Cuento de invierno

La tempestad

Debemos aclarar que si bien de Brugger otorga a Shakespeare la autoría de *Enrique VI*, la incluye como una unidad en cambio de dividirla en tres partes,

también tiene en cuenta como una sola obra a las dos partes de *Enrique IV* y desconoce a *La famosa historia de la vida del rey Enrique VIII*, para Astrana Marín la obra final del poeta. De Brugger la omite por tratarse de una pieza de autoría dudosa, donde Shakespeare actuó de colaborador de John Fletcher (1579-1625). Esta decisión es discutible, porque atañería aplicarse el mismo rigor a otros textos que se sospecha Shakespeare también produjo con otros colaboradores.

Tomando como base esta clasificación por etapas creativas aportada por de Brugger, a la cual tomamos como modelo aunque sin otorgarle condición indiscutible y superior de cualquiera de las otras calificaciones, haremos sintéticos comentarios de algunas de las obras, de aquellas que, a nuestro criterio, se distinguen en cada período.

Del primer grupo sobresale, por cierto, la magnífica semblanza de *Ricardo III*, un monarca de maquiavélica maldad, jorobado y deforme. En Ricardo III el autor desarrolló una de las escenas de transición de conducta más bellas y precisas de la dramaturgia de todos los tiempos: el encuentro del rey, homicida del suegro de Lady Ana, con esta mujer en el preciso momento del funeral del asesinado. “Esta escena es una de las más grandes que haya escrito Shakespeare y una de las más grandes que jamás hayan sido escritas”⁸⁰.

En muy pocas páginas (solo cuatro si tomamos como referencia la edición en papel biblia de la editorial Aguilar), esta señora pasa del obvio repudio por el criminal, quien la aborda en tren de seducción, a la aceptación de sus propuestas amorosas. La situación alcanza mayor perversidad si aceptamos la hipótesis de Auden, quien dice que “Ricardo en realidad no desea a Ana, sino que disfruta al cortejar con éxito a una dama cuyo esposo y cuyo suegro él mismo ha matado”⁸¹. Jan Kott agrega que “Lady Ana no se entrega a Ricardo por miedo. Le sigue para llegar al fondo mismo del abismo. Para demostrarse a sí misma que todas las leyes del mundo han dejado de existir”⁸².

En este mismo tramo asoma *Tito Andrónico*, acaso la obra de autoría más controvertida —ciertos comentaristas le reservan a Shakespeare una modesta intervención, se la adjudican a Marlowe, a Greene o a Peele—. Si se la otorgamos a él, esta será la más senequista de sus obras. La muerte y la sangre son protagonistas absolutos en una pieza que carga con una prehistoria donde ya han muerto veintidós hijos de *Tito Andrónico* y que culmina con una matanza. Semejante carnicería le provoca a Jan Kott una humorada.

Si *Tito Andrónico* tuviera seis actos, Shakespeare la emprendería con los espectadores de las primeras filas de la platea, haciéndoles perecer en crueles tormentos, ya que en el escenario ninguno de los héroes de la tragedia, excepto Lucio, ha quedado con vida⁸³.

Se hace notar que la diseminación de cadáveres, que al final de las obras isabelinas solían permanecer dispersos sobre el escenario, fue un problema práctico que, para salvar a la representación del ridículo de muertos súbitamente resucitados, obligaba a recurrir al boato de los funerales, lo que los permitía retirarlos con la solemnidad del caso, tal como ocurre en el final de *Hamlet*.

En este mismo grupo se encuentran tres comedias: *Los dos hidalgos de Verona*, que se cree que es la primera que escribió Shakespeare, *La comedia de las equivocaciones* (basada en *Menaechmi* de Plauto) y *La fierecilla domada*. Es en las comedias donde, según Kott, el poeta trabaja con la “utopía renacentista”, algo que no ocurre en sus tragedias, donde “contempla el implacable mecanismo de los reinados sin el terror medieval [pero] sin las ilusiones del principio del Renacimiento”⁸⁴. Existe la fuerte posibilidad de que el cuento de *La Princesa fuerte*, relatado por Marco Polo, le sirvió de base a Shakespeare para su *Fierecilla domada*.

El segundo período es de muy escasa producción, debido a que, como se dijo, el teatro había sido afectado por la peste y la actividad casi paralizada. Dentro de esta parquedad, se destaca *Romeo y Julieta*, la hermosa historia de amor que, haya sido leyenda o realidad, ocurrió en Verona en el 1300 y fue la fuente de la cual Shakespeare tomó el argumento de la que se reconoce como su primera obra maestra.

Romeo y Julieta hace rápidamente la reputación del joven dramaturgo. Inglaterra consagra la tragedia amorosa. La reina aprende pasajes de la obra genial. Las mujeres se visten “a lo Julieta” y murmuran a sus amantes palabras tomadas a la heroína del día, mientras los jóvenes a la moda llevan el puñal “a estilo Burbage”⁸⁵.

La tercera época podría ser señalada como aquella en que Shakespeare ahonda en la construcción de los caracteres. Se distingue, sin duda, el Shylock de *El mercader de Venecia*, basado en uno de los episodios de *Il Pecorone*, una serie de relatos de 1378 con intertextos del *Decamerón*, donde se encuentra la situación suscitada alrededor de la libra de carne, el tribunal de justicia y el equívoco del anillo. La pieza que parece contradecir su condición de comedia, tal como se la consideró durante mucho tiempo, para convertirse en tragedia, de la cual cuenta con todos los ingredientes.

El personaje Shylock de Shakespeare puede verse como una confirmación de prejuicios judeofóbicos, o muy por el contrario, como el responsable del comienzo de la humanización del judío en las letras europeas⁸⁶.

La primera opción se sostiene por la forma insultante y demonizante en que los personajes mencionan a Shylock (“perro judío”, “perro maldito y execrable”, de

deseos “lobeznos, sangrientos y voraces”), ante espectadores que nunca habían visto un judío, ya que como dijimos fueron expulsados de Inglaterra en 1290. La segunda, donde el verbo de Shakespeare actúa con toda su grandeza, es la reivindicación que el mismo Shylock hace de su condición de hombre.

Me ha arruinado... se ha reído de mis pérdidas y burlado de mis ganancias, ha afrentado a mi nación, ha desalentado a mis amigos y azuzado a mis enemigos. ¿Y cuál es su motivo? Que soy judío. ¿El judío no tiene ojos? ¿El judío no tiene manos, órganos, dimensiones, sentidos, afectos, pasiones? ¿No es alimentado con la misma comida y herido por las mismas armas, víctima de las mismas enfermedades y curado por los mismos medios, no tiene calor en verano y frío en invierno, como el cristiano? ¿Si lo pican, no sangra? ¿No se ríe si le hacen cosquillas? ¿Si nos envenenáis no morimos? ¿Si nos hacéis daño, no nos vengaremos?⁸⁷.

El regreso de los judíos a Inglaterra atenuó bastante el antisemitismo elemental que podía alentar la representación de *El mercader de Venecia*. La escena se hizo cargo de los cambios; en el siglo xix los actores que interpretaban a Shylock (Edmund Kean, Henry Irving) desecharon la peluca roja que usaban sus antecesores como signo referencial de que el personaje tenía parentesco directo con el diablo y, al decir de Irving, lo interpretaban “casi como el único caballero de la obra”.

Alguien dijo que un rey como Shakespeare necesitaba de un bufón colosal como el Falstaff de *Enrique IV* (para nosotros un personaje cómico, porque Falstaff no es un bufón). En un exceso de arrebató Cané⁸⁸ afirma que el personaje es una creación única en la historia literaria, que no tiene antecedentes y sí muchos herederos: Scapin, Leoporello, Sganarelle. Nos atrevemos a contradecirlo. El arquetipo del militar engreído y cobarde aparece en el *Miles gloriosus* (*El soldado fanfarrón*), de Plauto que, incluso, tiene existencia anterior, ya que el romano lo ha tomado de un original griego que se desconoce. Lo que sí es cierto es que a partir de Shakespeare se produce la repetición de fanfarrones que se reproducen a partir del Barroco, llegando hasta el mismo siglo xx.

La repercusión que obtuvo este “Juan Panza” o “Budín Mantecoso” por su intervención en las dos partes de *Enrique IV*, hizo nacer el deseo, ¿o la orden?, de Isabel I, que lo quiso volver a disfrutar, esta vez metido en amoríos. Con *Las alegres comadres de Windsor*, Shakespeare le dio satisfacción. La premura con que la escribió –entre diez y catorce días–, dan clara muestra de que la comedia se preparó para complacer una exigencia de Su Majestad, seguramente para animar una fiesta que debía realizarse en Windsor, pues es mucha la mención que se hace en la pieza del majestuoso palacio y sus grandiosas cercanías.

En el cuarto período Shakespeare produce un cambio, no en orientación sino en intensidad: “De hablar en serio pasó a hablar terriblemente en serio”, dice Martin Lings⁸⁹. También de Brugger afirma que aquí se produce una transformación brusca en la poética del autor, se advierte que “ha cambiado [...] su posición frente al amor y al sexo”⁹⁰. En adelante parece lograr autonomía artística, no hay sospechas de que a partir de aquí sus obras hubiesen necesitado de colaboradores. En poder de un dominio absoluto del verso blanco, que aplica con mayor ambigüedad, Shakespeare genera zonas que eluden lo explícito, que hoy nos desconciertan y, acaso, también confundían al habitual espectador de *The Globe*.

En *Troilo y Cressida* Shakespeare es irreverente y le quita majestuosidad a la leyenda troyana. La historia se ubica, al decir de Víctor Hugo, en una Troya cómica, en el séptimo año del sitio griego. Astrana Marín no sabe cómo calificarla (¿tragedia, comedia o historia?), aunque la primera impresión sobre la identidad de esta pieza que, como dice Kott, “comienza en tono bufo”, debería hacernos olvidar de esos calificativos y acudir a uno nuevo, el de tragicomedia. Es que *Troilo y Cressida* pareciera negarse a ser tragedia. Aunque esté formulada dentro de un cuadro inevitablemente trágico —nada menos que la guerra de Troya— nunca alcanza esa intensidad porque Shakespeare se ocupa de mujeres hermosas, Helena y Cressida, que son dos cualquiera; de un viejo alcahuete, Pándaro; de Aquiles y Ajax, que antes que héroes parecen bufones; y de un implacable Tersites que parece un bufón pero no lo es, sino una de las variantes de otra especie que inventó el poeta, como lo fue Falstaff. Tersites resulta un exigente narrador —al cual le “aprobamos sus opiniones, sin poder soportar sus maneras”⁹¹—, de esa absurda guerra donde los contendientes conviven como caballeros que hacen visitas en los campamentos y que permite que Kott la mencione con el marbete que ya citamos más arriba: “tragicomedia”. *Troilo y Cressida* resultaría, entonces, la primera *dark comedie* del poeta que no por casualidad la escribe en este momento, cuando comprende que en el mundo pueden convivir las dos cosas juntas, donde “lo grotesco es más cruel que lo trágico [...] donde Troya era España, y los griegos los ingleses”⁹².

Este ciclo tan particular y tan importante para desentrañar la obra de Shakespeare, incluye su indiscutible obra maestra, *Hamlet*. Para Víctor Hugo, es una obra que “espanta y desconcierta. Jamás pudo soñarse nada más terrible. Es el parricidio interrogando”⁹³.

Hamlet es posiblemente la pieza de Shakespeare más difundida y que guarda la duda seminal de la angustia barroca: “ser o no ser” (¿en su estreno, Shakespeare interpretó al fantasma?).

El soliloquio del “ser o no ser”, a partir del cual se han deducido tantas cosas acerca de las opiniones personales de Shakespeare, no solo no expresa

la madurez de Hamlet, sino que lo muestra en su momento más inmaduro, pues en cierto sentido el Príncipe va hacia atrás en su desarrollo, después de iniciarse la obra, antes de empezar ir hacia delante. Cuando tiene lugar este soliloquio su fe se encuentra en el punto más bajo⁹⁴.

Nos tienta concluir el tema de *Hamlet* transcribiendo el consejo que Laurence Oliver (1907-1989) le transmitió a un actor novato y vacilante: “Si yo fuera usted, no escarbaría demasiado en las profundidades psicológicas. Es, sencillamente, la historia de un hombre que no podía decidirse”.

En *Medida por medida* Shakespeare trabaja un comportamiento incomprensible para el público contemporáneo: Isabela prefiere sacrificar la vida de su hermano antes que su propia virginidad. Que esta situación, no obstante su inverosimilitud moderna, mantenga su calidad dramática, es un dato más de que lo que Shakespeare nos muestra y nos resuena es inmune a los anacronismos.

La quinta fase se puede identificar como aquella en que Shakespeare describe a los hombres imperfectos, según de Brugger “el hombre desnudo en toda su pequeñez, he aquí el reverso de la imagen que del “superhombre” se había forjado el Renacimiento”⁹⁵. *Otelo*, una de las obras que brilla en este período, merece un agudo comentario de Auden.

Cualquier consideración de la tragedia de Otelo no debe dedicarse primordialmente a su héroe oficial sino a su villano. No recuerdo ninguna otra obra en la que solo un personaje lleve a cabo acciones personales –Yago es quien hace todo– y los demás, sin excepción, solo exhiban una conducta. Al casarse, Otelo y Desdémona llevan a cabo una acción; pero eso ocurrió antes del principio de la obra. Tampoco se me ocurre otra obra en la que el villano resulte tan completamente triunfante: Yago consigue todo lo que se propone (entre sus propósitos incluyo la autodestrucción). Hasta Cassio, que sobrevive, queda inválido de por vida [...] Yago es un malvado. Por lo que sé, el malvado, el villano teatral, no aparece como tema serio de interés dramático en el teatro de Europa occidental antes de los isabelinos⁹⁶.

Respecto a *Macbeth*, obra que también integra este fragmento, Jorge Luis Borges dio su parecer.

En *Macbeth* encontramos que el apetito de mandar, que la ambición de poder, no existe solo en el hombre, sino que está también en la mujer. El personaje es un sumiso y terrible instrumento de las reinas y de las parcas⁹⁷.

Rey Lear es una tragedia que transcurre en tiempos precristianos —“la más lóbrega, la más desesperanzada de todas las que escribió Shakespeare”⁹⁸—, donde “al principio hubo un rey, una corte, unos ministros; luego solo hay cuatro mendigos vagabundos [*¿Esperando a Godot?*], que no saben dónde cobijarse bajo la tormenta y la lluvia”⁹⁹. Uno de estos errabundos personajes es el Bufón, que aparece en el escenario cuando empieza la decadencia de Lear y se esfuma misteriosamente al final del tercer acto. “Me iré a dormir al mediodía”, esas son sus últimas palabras (ante tan extraña desaparición, en algunas puestas lo hicieron morir en escena).

La crítica histórica señala que en este rol se destacó el cómico estrella de la compañía donde militaba Shakespeare, William Kempe, actor de larga carrera, ya importante cuando el poeta recién llegaba a Londres y se ponía a las órdenes de Burbage padre.

Coriolano es quizás la obra menos representada de Shakespeare. Si tomamos en cuenta las pocas veces que figura en las carteleras del mundo, advertimos que tuvo y tiene escasos admiradores. Es cierto que el héroe no alcanza la complejidad y profundidad de otros héroes shakesperianos, como Hamlet, Ricardo III o Lear, pero entre los devotos figura nada menos que Bertolt Brecht, quien vio en la pieza una perfecta estructura para desarrollar la lucha de clases marxista. “La historia es cruel, los grandes caen, los mediocres permanecen”¹⁰⁰. Es una obra “seca como un hueso”, opinó Jan Kott.

En *Coriolano* no hay ni poesía embriagadora, ni música de las esferas celestiales. No hay grandes amantes ni grandes bufones, ni elementos desencadenados, ni seres concebidos por la imaginación y sin embargo más reales que la experiencia misma. Se trata solamente de una crónica histórica bien exprimida y violentamente dramatizada, y de un héroe de proporciones monumentales que puede inspirar diversos sentimientos menos la simpatía¹⁰¹.

En el final de la trayectoria de Shakespeare encontramos *La tempestad*, el testamento artístico que se prevé el poeta escribió ya instalado en Stratford, retirado de la profesión de actor.

Si se mira con crudeza, *La tempestad* es la historia de un desquite que toma la forma de una lección [Próspero recupera su ducado de Milán luego de haberse vengado de los que se lo habían usurpado]. Pero la trabajosa reparación de una afrenta no explica las contradictorias sensaciones de desazón, levedad y regocijo que deja la obra. Se la ha leído como la despedida de Shakespeare del teatro o como una meditación sobre el

carácter irremediable de la codicia o la imposibilidad de las sociedades, también como fábula lúgubre sobre la diferencia cultural, como tributo a la búsqueda de una religión sin iglesias, como anuncio de una utopía dudosa y, por supuesto, como el paradigma de comedia amarga que acuñó Shakespeare. La obra es efectivamente todo esto¹⁰².

Entre los rasgos llamativos de la pieza se debe indicar que con *La tempestad* Shakespeare concentra en una sola pieza la *summa* de su cultura acumulada a través de los años, pero por sobre todo su experiencia teatral. En la obra cumple, raramente y con excepcional obediencia, con las reglas aristotélicas que él y sus colegas habían desoído o repudiado por años. En este sentido se emparenta con *Otelo*, la más cercana a las reglas clásicas pero donde el tiempo “real” de la historia, treinta y seis horas, excede en mucho al tiempo del discurso dramático. En *La tempestad*, para satisfacción del más ortodoxo de los preceptistas, ambos tiempos coinciden: cerca de tres horas.

La tempestad es ante todo un experimento en el ámbito del espectáculo: explota deliberadamente como ninguna obra precedente, los recursos y los trucos de la escena, tanto del teatro público como del privado –apariciones, uso de los espacios interiores y de la galería, y de la “machina” para el descenso de los seres sobrenaturales– y, daba la importancia cada vez mayor que la música venía asumiendo en los espectáculos privados, hace del elemento musical y de los efectos sonoros una estructura que recorre la obra desde el comienzo hasta el final [...] Los recursos escénicos se utilizan en función de la más rigurosa aplicación de las unidades aristotélicas de lugar, de tiempo y de acción. Se subraya repetidamente, que la duración del espectáculo (menos de tres horas) coincide exactamente con el período que transcurre entre el naufragio y la reconciliación entre los soberanos en la isla, y el lugar de la acción, excepto la breve escena introductoria a bordo de la nave, es siempre la isla misma, un espacio restringido y bien identificado. La puntillosa definición de los límites del evento teatral se convierte en demostración y celebración de la autonomía del teatro, que en un espacio restringido puede hacerse mundo y universo en la ilimitada riqueza de sus contenidos¹⁰³.

En suma, un testamento que hace balance de una trayectoria pero, asimismo, asume la medida de acatar normas que, de haberlas aceptado en el pasado, acaso le habrían malogrado la gran libertad de temas, argumentos y recursos a los que recurrió en sus veinte años de carrera y le habrían impedido este último gesto de extrema modestia, de obediencia a leyes en las que nunca creyó.

Y resta la pregunta final que *La tempestad* plantea a cualquiera en la primera leída: ¿ Próspero es Shakespeare? ¿ Próspero es el director de escena que nos hace ver una obra dentro de otra? ¿ Shakespeare nos quiere dar datos de su personalidad que escondió en toda su producción anterior? “Se admite generalmente que, en *La tempestad*, la magia de Próspero, aparte sus otros significados, quiere representar los propios poderes de Shakespeare como artista”¹⁰⁴.

La respuesta de Lings es un principio ordenador, una primera instancia, solo que deja la puerta abierta a esos “otros significados”, que como en cualquier obra de Shakespeare son variados y plurales.

Por esas mismas fechas redactó *Dos nobles parientes*, pero esta es una obra en colaboración con Fletcher que, acaso por desconocimiento de su existencia, no entra en ningún catálogo.

Deberíamos sumar otra obra, que en fecha reciente se ha descubierto ha sido escrita por Shakespeare. *Doble falsedad o la historia de Cardenio* es el título y lo interesante es que está basada en un episodio del *Quijote*, de Cervantes, lo que demuestra que el poeta inglés leyó la inmortal novela española. Hasta donde sabemos, aún no hay traducción al castellano.

Terminamos esta semblanza del quizás más grande dramaturgo que dio la humanidad, con algunas características generales de su obra que explican su pétrea vigencia. Entre ellas se destaca el fenómeno de la adaptabilidad de sus textos.

Se ha llevado la acción de *Rey Lear* al Japón feudal, la de *Ricardo III* a una hipotética Inglaterra fascista, la de *Hamlet* a Wall Street, la de *Romeo y Julieta* a prácticamente todos los pueblos del orbe; *Timón de Atenas* funciona mejor en ambientes *yuppies* (perteneciente al poco frecuentado género al menos en literatura, de la tragedia menemista) y *Trabajos de amor perdidos*, llevado a los años 30, ha dado una excelente comedia musical a lo Esther Williams [...]. Pero esto, claro, no quiere decir que cualquier obra de Shakespeare pueda adaptarse a cualquier época y lugar. El mismo es a veces muy específico (*Macbeth* es minuciosamente escocesa, *El mercader de Venecia* solo allí podría suceder); otras, para nada: hay que recordarse constantemente que *Sueño de una noche de verano* transcurre en Atenas, y no en la Inglaterra rural; que *Medida por medida* es una comedia vienesa, que *Cuento de invierno* transcurre en Sicilia¹⁰⁵.

Se podría poner coto al entusiasmo y opinar que la popularidad de Shakespeare, el lugar prominente que ocupa en el canon occidental, lugar disputado, creemos que sin éxito, durante las celebraciones del año 2000, en que se confeccionó una escala de valores literarios en donde la intelectualidad de habla

española quiso situar, en primer término, a Cervantes, se debe en realidad a la preeminencia de los países sajones, imperiales y dueños del mundo en los dos últimos siglos de la historia mundial. Al respecto, por respeto a esta hipótesis, cabe el interrogante que se hace Carlos Gamerro en el artículo ya citado: “Si Napoleón hubiera triunfado en Waterloo, o Alemania ganado las dos guerras, por ejemplo, estaría yo en este momento escribiendo una nota sobre las razones de la incomparable vigencia de Moliere o de Goethe”. Nosotros no tenemos respuesta para esta buena pregunta.

Después de Shakespeare

Por supuesto, la fama de Shakespeare fue perjudicial para muchos de los dramaturgos contemporáneos del poeta y lo es mucho más ahora, ya que con su formidable estatura nos oculta una buena cantidad de dramaturgos ingleses provistos de una idoneidad e imaginación que irremediablemente se opacan bajo su sombra. Se debe tener en cuenta que en el lapso de casi cincuenta años —la duración estimada del apogeo isabelino—, se produjeron alrededor de mil obras de teatro, una cifra que si bien por sí misma no confirma la presencia de talento, advierte sobre lo redituable que resultaba la actividad.

Imaginémonos por un momento a la obra shakesperiana como una cordillera a cuyas cúspides se ha llegado en paulatino ascenso y, a través de puntos de descanso que llevan los nombres de Lyly, Greene, Peele, Kyd, Marlowe. Una vez alcanzado el punto más alto, comenzaría lógicamente el descenso, que correspondería a la sucesiva degeneración del teatro isabelino. Pero también sería posible escalar unas montañas de formación diferente. Ambos casos se nos presentan en esta época de oro de las letras inglesas¹⁰⁶.

Debe anotarse que, como ya hemos mencionado varias veces, Shakespeare y sus contemporáneos contrariaban, por decisión o por ignorancia, las Reglas Clásicas formuladas por los preceptistas renacentistas. Nada los obligaba a reparar en ellas, ya que el favor popular que obtenían con sus obras irrespetuosas de las normas era entusiasta y total; al teatro concurría con entusiasmo todo el pueblo y la nobleza y si faltaba la reina, por cuestiones de protocolo, debía servírsela representando las comedias en su propio palacio.

La actividad teatral se desarrolló entonces con naturalidad sin afrontar demasiados conflictos. El mundo culto reaccionó en contra a través de la solitaria repulsa de Sir Philip Sydney, quien a través de su ya citada *Defensa de la poesía*

reclamó para el teatro inglés la obediencia a las Reglas Clásicas. Nadie le hizo demasiado caso, con excepción del sucesor directo de Shakespeare, Ben Jonson.

Ben Jonson

Ben Jonson (1563-1637) fue colega de Shakespeare, con el cual compartió dieciocho años de actividad teatral, aunque a Jonson (en realidad Jonhson; eliminó la h por propia voluntad), debe considerársele un autor más jacobino que isabelino, ya que durante treinta años desempeñó su oficio bajo la monarquía del sucesor de Isabel I.

Jonson había sido cautivado por la lengua y la cultura clásicas, con seguridad como consecuencia de haber asistido desde niño y hasta su adolescencia (algunos dicen que sin completar los siete cursos curriculares) al prestigioso College of Saint Peter, de Westminster. Este antecedente no le sirvió para ingresar a la universidad, ya que su padrastro imaginó para él un destino más económicamente rendidor y menos prestigioso: la profesión de albañil que él ejercía y requería de la ayudantía de su hijastro. De modo que la formación posterior de Jonson, y el gran conocimiento de los autores de la antigüedad clásica (tradujo el *Arte Poética* de Horacio), fue autodidacta, llegando a manejar una erudición que sus colegas dramaturgos, en su gran mayoría con pasado académico en Oxford o Cambridge, no podían siquiera igualar. El mundo universitario le reconoció los méritos y tanto Oxford como Cambridge le otorgaron, en 1619, un título honorario. Como contraprestación, Jonson les había dedicado *Volpone*: “A las más nobles hermanas, idénticas en rango, las dos famosas universidades por el afecto y acogida mostrados hacia esta obra en su representación Ben Jonson con reconocido agradecimiento y devoción os la dedica”.

Acaso el aprecio universitario se debió a la publicación que hizo Jonson en 1616 (el mismo año de la muerte de Shakespeare) de sus obras completas, que él denominó, en términos ampulosos para el momento, *Complete Works*.

Jonson es el primer dramaturgo inglés que comprende el valor permanente de la literatura teatral; a diferencia de sus predecesores –incluido Shakespeare– que desdeñaban la trascendencia autónoma de los “libretos” o “guiones” para la escena y no se preocupaban en publicarlos, este autor causó considerable sorpresa entre sus contemporáneos al editar en 1616 sus propias obras dramáticas, reunidas en un volumen que él mismo revisó y supervisó, hecho que confiere a su texto una importancia relevante pues en su especie es prácticamente el único testimonio de ese período que ha llegado a nosotros con el respaldo pleno de quien lo concibió¹⁰⁷.

La presuntuosidad le fue aun más marcada por sus contemporáneos porque usó la impresión in-folio, una forma que la imprenta solo aplicaba a los textos importantes. De todos modos su iniciativa abrió caminos, cuando los actores Heminge y Condell decidieron publicar las obras completas del ya fallecido Shakespeare, en 1623, aplicaron el mismo criterio, lo hicieron in-folio en vez de in-cuarto, que era el formato habitual para la desmerecida literatura dramática (más arriba, en ocasión de la publicación de las obras de Shakespeare, hemos explicado con más detalle el significado y las diferencias entre las impresiones in-folio e in-cuarto).

En esta formación autodidacta continuaría aplicando los métodos aprendidos en Westminster, que consistían en analizar los textos de manera minuciosa desde el punto de vista lingüístico y estilístico, interiorizando no solo su forma, sino también sus enseñanzas, hasta el punto de ser capaz de recrearlos¹⁰⁸.

Esta contracción al estudio lo hizo dueño de una importante biblioteca, una de las mejores de su tiempo, que se incendió en 1623 y motivó de Jonson un ingenioso poema, *Maldición a Vulcano*, el dios del fuego.

Con las imprecisiones biográficas que cabe a todas estas personalidades de la época, se infiere que Ben Jonson comenzó su formación intelectual en el mencionado colegio de Westminster, su ciudad natal, gracias a la ayuda material del anticuario William o Gerald Candem, a quien, en señal de agradecimiento, Jonson le dedicó su primera obra exitosa: *Every Man is His Humour* (*Cada cual según su humor*)¹⁰⁹.

Jonson pudo superar la decisión paterna de dedicarse a la albañilería, para lo cual recurrió a los recursos de alistarse en el ejército instalado en Flandes y contraer matrimonio, en 1594, con Anne Lewis (a la que él llamaba “una arpía honrada”). Luego, no sabemos cuándo, se dedicó al teatro, primero en condición de actor y enseguida como dramaturgo. Hay rastros de que en 1597 se desempeñaba en la compañía de los *Pembroke's Men* y había escrito textos para la compañía al servicio de *Lord Admiral* y *The Lord Chamberlain's Men*. Ya consagrado, Jonson solía recibir las injurias de sus enemigos –muchos, pues era de un carácter vanidoso y dictatorial, se afirma que “discutió en forma nada serena con la mayoría de los talentos de su tiempo”¹¹⁰–, que lo llamaban el “albañil” (con seguridad Jonson sabía que el mote le concedía el raro mérito de asimilarlo a Eurípides, al que insultaban llamándolo el “verdulero”, debido a la actividad comercial que ejercía su madre). En este marco de arrogancia y agresividad, Jonson mantuvo, a principios del siglo XVII, una querrela con los dramaturgos John Marston y Thomas Dekker, donde el arma empleada fue la sátira; Jonson los atacaba desde algún personaje de

sus obras, *Las diversiones de Cynthia* (1600) y *El poetaastro* (1601) fueron las dos piezas que le sirvieron de armamento.

Jonson mismo hizo desaparecer mucha de esta producción inicial, ya que cuando editó sus obras suprimió estos trabajos, iniciando el volumen con *Every Man is His Humour*. Precisamente esta pieza, consagratoria, había sido rechazada por *The Globe* sin el conocimiento de Shakespeare que, enterado de la objeción, e imponiendo su carácter de accionista de la compañía, ordenó su estreno en 1598, incluyéndose como actor del espectáculo. Jonson quedaría agradecido de por vida por el gesto y a la muerte del poeta escribió unas palabras que fueron publicadas en la primera edición in-folio (1623) de las obras de Shakespeare.

A la memoria de mi querido autor, el señor William Shakespeare, y lo que nos ha dejado.

Confieso que tus escritos son tales, que ni Hombre ni Musa pueden alabarlo suficientemente [...]/

¡Alma del siglo! ¡Aplauso, delicia, asombro de nuestra escena! [...]/

Eres un monumento sin tumba, y vivirás mientras viva tu libro y haya inteligencias para leerlos y elogios que tributar [...]/

¡Triunfa, Bretaña mía, pues tienes uno que ofrecer, a quien todas las escenas de Europa han de rendir homenaje! Que él no es de un siglo, sino de todos los tiempos [...]/

¡Dulce cisne de Avon!¹¹¹.

Se cuenta que por tres veces padeció prisión, dos por burlarse de los poderes constituidos mediante dos obras consideradas impúdicas y subversivas (el nombre de una de ellas era *La isla de los perros*), una tercera por haber matado en duelo a Gabriel Spenser, un actor de su compañía. Hay datos de que el crimen no fue castigado con la horca por el “derecho de clerecía”, beneficio otorgado a quienes sabían leer y escribir. Marcel Schwob le dedica un capítulo a Gabriel Spenser en sus *Vidas imaginarias*, y ahí asegura que fue muerto por Ben Jonson que, condenado a la horca, “recitó sus salmos en latín, hizo ver que era clérigo y solo le marcaron una mano con un hierro al rojo”¹¹². También se menciona que, no obstante protestante, durante su encarcelamiento adhirió a un papismo que fue transitorio, pues renegó de él apenas estuvo libre. Otros afirman que continuó siendo católico, aunque por obvias razones de seguridad, necesarias en una Inglaterra tan protestante, se cuidaba de expresarlo con demasiadas evidencias.

Al final de su vida, fue halagado por Jacobo I con el título de Poeta Laureado, título que lo beneficiaba con una paga anual de cien libras (para los conocedores del tema, una cifra irrisoria). Una embolia lo derrumbó y lo confinó en un lecho (como a Volpone, aunque en realidad enfermo), hasta morir en 1637.

Otras versiones difieren respecto a este final de su vida y a los honores recibidos. Aseguran todo lo contrario, que Jonson cayó en el descrédito y tuvo que soportar su enfermedad en medio de penosos apuros económicos, que nadie le ayudó a superar. Tal vez el abandono final sea cierto si le damos crédito a la anécdota de que fue el sepulturero quien escribió su lápida, cansado de esperar que alguien le diera instrucciones al respecto. “O rare Ben Jonson” grabó sobre la placa de su tumba en la Abadía de Westminster, equívoco homenaje por la ausencia de signos de admiración y porque, en inglés, el vocablo “rare” tiene varios significados: “exquisito”, “peregrino”, “extraño”, “raro” o “singular”. ¿Cuál es el que le habrá querido dar el voluntarioso enterrador?

Se estima que a lo largo de su vida Jonson escribió cerca de setenta obras, estrenadas en los ámbitos públicos y en los ámbitos privados, aunque hay que partir esta producción en dos y adjudicar una mitad a las mascaradas que tuvo que realizar para satisfacer las necesidades festivas de la corte de Jacobo I.

Jonson aplicó en sus piezas estructuras afines con los modelos clásicos y apeló a una progresión aristotélica de principio, medio y fin. “Jonson [a diferencia de Shakespeare] es el escritor reflexivo, con plena conciencia de su actividad, que ajusta su práctica a una doctrina explícitamente enunciada”¹¹³.

No obstante, Jonson evitaba los culteranismos que podrían ser incomprensibles para el auditorio popular. Lo suyo era “una escritura menos lujosa, sin duda, que la de Shakespeare”¹¹⁴ pero, a pesar del perfil académico, sencilla y accesible. De Horacio había tomado la máxima de “instruir y entretener”.

Sus teorías sobre el arte dramático fueron explicadas en los largos prólogos, epístolas y prefacios de sus ediciones (nosotros contamos para consulta con la epístola que escribió para *Volpone*), recurso que jamás necesitó Shakespeare, quien nunca sintió la necesidad de comentar sus obras. Jonson respetó las unidades de lugar y tiempo, tal como lo confiesa en la epístola con que encabeza su edición de *Volpone* —la obra transcurre durante un día en ámbitos de la ciudad de Venecia¹¹⁵—, sin hacer ninguna mención de la unidad de acción, atento quizás a los reparos de los puristas, que podían acusarlo que haberla vulnerado por la utilización de una segunda fábula. La defensa que puede hacerse en contra de este reproche preceptista es que los argumentos están claramente supeditados uno respecto al otro y, por lo tanto, la unidad de acción no sufre ninguna lesión. No obstante, en las representaciones posteriores de *Volpone*, cuando el teatro isabelino era manoseado para adaptarlo a dudosos gustos del momento, este segundo argumento fue eliminado por cuestiones de purismo dramático o, también, de reducción de la duración del espectáculo.

El mencionado éxito de *Every Man is His Humour*, además de indicar la aparición de un nuevo dramaturgo en la escena isabelina, el único, después de la muerte de Marlowe, en condiciones de competir con Shakespeare, inició el camino de las llamadas *Comedy of Humours* (los tiempos se habían dulcificado, ya había poco lugar para la tragedia), “en que el protagonista hace reír por sus extravagancias”¹¹⁶. En realidad esta definición aforística es insuficiente, porque la palabra *humour* tuvo para Jonson otra connotación, más precisa, que trataremos de ofrecer a continuación.

La noción de *humour* (o humor en castellano) como sustancias fluidas que determinan las características de determinados temperamentos tenía gran difusión en la psico-fisiología renacentista. En realidad, era una teoría que se sostenía, invulnerable, desde la época grecorromana. Teofrasto (372-287 a.C.), un discípulo de Aristóteles, la impuso en un texto llamado *Los caracteres*, donde indica que el cuerpo humano contiene cuatro humores líquidos: bilis negra, bilis, flema y sangre. El perfecto equilibrio entre los cuatro indicaría el excelente estado de salud de la persona; la carencia o abundancia de alguno de estos cuatro humores, además de indicar estados de debilidad de los individuos, afectaban a su carácter: aquellos con mucha sangre se volvían muy sociables, los excedidos de flema eran calmos, los que superaban los niveles de bilis eran coléricos y los de bilis negra melancólicos. La medicina del siglo XVIII, por ejemplo, comenzó a aplicar los famosos sangrados o los excesos de calor para combatir estas causas entendidas como enfermedades.

Jonson adoptó el concepto en sus comedias. El humor del personaje, entendido en este sentido casi medieval, sostiene la acción dramática, constituye la columna vertebral desde donde se sostiene la conducta de los mismos y la justificación de las acciones que llevan a cabo.

En realidad, el “humor” entraña una forma de presentar en escena el modo de ser distintivo de un individuo; comparado con un “carácter”, supone una tendencia simplificadora, resulta más típico y restringido en sus posibilidades, es menos flexible; por consiguiente, en principio acaso parezca un tanto estrecho; sin embargo, no resulta así cuando la emplea un autor que sabe utilizar tales limitaciones y que aprovecha al máximo los recursos circunscriptos en su territorio¹¹⁷.

En las comedias de Jonson, algunas escritas en prosa como muy pronto lo haría Moliere, los personajes actúan marcados por esta psicología primaria que los hace responder ante las cosas de la vida según los dictados de un único temperamento, “la tiranía de una sola razón”¹¹⁸. Y esta conducta de una sola pieza, exenta de matices, se comienza a reconocer incluso a partir de los nombres de los personajes: Volpone (zorro), Mosca, Corbaccio y Corvino (cuervos), Voltore (buitre), Binario (un buen

muchacho ingenuo). Como dijo en una nota de 1919 el poeta y premio Nobel norteamericano T.S.Eliot (1888-1965), los personajes de Jonson no son como los de Shakespeare, no tienen tercera dimensión, pero “si no llegó a la tercera dimensión, afirma Eliot, fue porque no trataba de llegar a ella”.

Acicateado por el éxito de *Every Man is His Humour*, y luego del lance caballeresco en que mató a su adversario, Jonson escribe en 1599 la obra más larga del teatro inglés, *Cada cual sin humor*, que resultó un fracaso estrepitoso.

Su producción continuó con otras dos comedias –*Las diversiones de Cynthia* (1600) y *El poetaastro* (1601)–, como se dijo, vehículos de pelea contra los dramaturgos Marston y Dekker, y con una crónica histórica –*Sejanus* (1603)–, para culminar con su período más fecundo, durante el cual estrenó cinco comedias brillantes, que fueron las que lo han hecho inmortal y consolidaron finalmente su reputación.

Volpone o el zorro (Volpone or the Fox, 1606)

La mujer silenciosa (Epicoene or the Silent Woman, 1609)

El alquimista (The Alchemist, 1610)

La feria de San Bartolomé (Bartholome Fair, 1614)

El demonio es un asno (1616)

No cabe ninguna duda que *Volpone* es la obra más conocida de Ben Jonson, aunque su reconocimiento estuvo en suspenso, como todo el teatro isabelino, acusado por los neoclasicistas franceses de irregular e irrespetuoso de las “buenas” normas dramáticas. Dejaron de lado, por prejuicio, el hecho de que Jonson era, precisamente, uno de los suyos, porque aun en medio del apogeo del irreverente teatro inglés del siglo XVI, ajeno a las doctrinas clásicas, Jonson intentó defenderlas y aplicarlas.

[*Volpone* fue] su primer intento fructífero de fundir y conciliar el arte poética de sus idolatrados clásicos con la libertad expresiva de los isabelinos, los severos preceptos aristotélicos con la vitalidad exultante de un Shakespeare y un Marlowe¹¹⁹.

La codicia, la rapacidad desmesurada, la obtención sin escrúpulo alguno de bienes materiales y carnales, es el tema de la pieza y *Volpone* es un aristócrata veneciano, de quien no se conoce oficio pero que, fiel al *humour* que proviene de su mismo nombre (zorro en italiano), arma una estafa, en complicidad con su criado Mosca, no tanto para hacerse más rico de lo que es, sino para disfrutar, con cinismo, del triste espectáculo de la codicia de los demás. Al final, el par de embaucadores, y los ambiciosos estafados, son escarmentados por la Justicia con

mayúscula. ¿Por qué Venecia como lugar de la acción? Acaso por el atractivo que Italia tenía para cualquier europeo de ciudades brumosas o, quizás con mayor razón, por tratarse de una ciudad que era, en esos tiempos, un punto de tráfico internacional de honestos comerciantes y de una variada fauna de embaucadores y tramposos que podrían ser espejo exacto de los personajes de la pieza.

La pericia en manejar la intriga hace que Jonson caiga en excesos de extensión e inutilidad de escenas y personajes, circunstancia que delata su inclusión en el contexto teatral isabelino, por lo general exuberante y poco económico, y que ha favorecido las adaptaciones que se han hecho de la pieza, siempre en afán de aligerarla para menor fastidio de los públicos modernos.

Aunque se trate de un dato anecdótico, conviene informar que *Volpone* conoció una inesperada popularidad a comienzos del siglo XX, como consecuencia de la acusación que se le hizo a Jacinto Benavente —nada menos que premio Nobel de Literatura en 1922—, de haber plagiado a Jonson con *Los intereses creados*, pieza que el dramaturgo español escribió en 1907. Hay coincidencias también con *El avaro* de Moliere, de estreno posterior, pero el francés, que quizás no conoció la pieza de Jonson, jamás ocultó el origen de la suya, que proviene en forma indiscutible de Plauto y de los comediógrafos griegos.

El alquimista —para María Martínez Sierra “la mejor de las farsas satíricas escritas por Ben Jonson”¹²⁰—, escrita en 1610, participa de muchas curiosidades. Además de ser la pieza donde Jonson cuida aún con mayor esmero las unidades de tiempo y lugar, usa un intachable verso blanco y cuenta con un diseño argumental que si bien tiene a tres personajes actuando de protagonistas, hace que los otros nueve de ningún modo lo hagan de comparsas, sino que forman parte de un conjunto convocado alrededor de un falso alquímico que, aunque actividad digna y aceptada en el siglo XVII (la reina Isabel era una devota y un tal John Dee su alquimista de consulta), fue terreno propicio de superficiales vulgarizadores y descarados ladrones, que prometían la transformación de cualquier cosa en plata u oro.

La historia ocurre en Londres —esta vez Jonson no fue muy lejos en busca de la truhanería—, en medio de una peste que hacía recordar la que en realidad había afectado a la ciudad unos meses antes.

El texto, publicado en su célebre volumen de 1616, es precedido por un prólogo y una síntesis del argumento que el autor redactó a la manera latina, en doce versos cuyas primeras letras forman en acróstico el título de la obra.

En medio de la peste, un propietario abandona
La ciudad, dejando su casa en manos del mayordomo.
Al criado tanto ocio lo corrompe, y a conocer

Lo lleva a un rufián y a su dama, a la sazón en horas bajas.
 Quienes abandonando su magro negocio, deciden emprender
 Una actividad a gran escala. Y, puesto que solo necesitan
 Instalarse en una casa, sellan un contrato con aquél
 Mas, eso sí, dividiendo las ganancias. Y así actúan.
 Ingente clientela atraen, y a todas embaucan, echando
 Suertes, descifrando símbolos, moscas¹²¹, y perpetrando
 Tales estafas en virtud del uso de la piedra¹²², que
 Al fin sus artes, a una con ellos, en humo se resuelven¹²³.

Ya instalado como un dramaturgo de prestigio, Jonson dejó de escribir por más de diez años. Hay dos hipótesis sobre este largo silencio. La primera conjetura es que Jonson, hombre de mal genio, consideró que su última comedia, *El demonio es un asno*, había recibido una acogida tibia, inmerecida, y entonces se negó a volver a exponerse ante un público londinense que en realidad despreciaba. La otra, más plausible, es que su condición de Poeta Laureado lo obligaba a complacer al monarca y hacerse cargo de la composición de las “mascaradas” (*masque* en inglés)¹²⁴, un género teatral que si bien se practicaba desde la entronización de los Tudor, se puso muy de moda en los tiempos jacobeos y luego en los carlistas. Los historiadores anotan que el propio rey Jacobo y la reina participaron de algunas, generando la crítica indignada de los puritanos. A diferencia del austero teatro isabelino, la mascarada se representaba con gran despliegue escénico y visual y escaso cuidado por el texto.

Fue Íñigo Jones (1573-1652), un arquitecto muy considerado en Londres, quien le dio ese aliento. A su cargo estuvo la construcción de la Casa de la Reina, todavía en pie, la Casa del Banquete, con techos pintados por Rubens, y la iglesia del Covent Garden, cuyos restos aún se conservan en la parte oriental de la plaza. Deslumbrado por la fantástica tramoya teatral que descubrió en un par de viajes que hizo a Italia, donde conoció el famoso teatro de Vicenza que construyó Palladio, innovó dentro del género y lo transformó en un espectáculo que pasó a ser muy apreciado por el público inglés. Cabe decir que lo suyo fue teatro de corte, presentado en espacios “a la italiana”, que respondían con mayor docilidad a sus propuestas de extravagancia escénica. Por otra parte no quedaba otra alternativa para Íñigo Jones que el uso de estos ámbitos cerrados; los entrañables teatros al aire libre, levantados en las orillas del Támesis, habían sido destruidos poco antes y en su totalidad por orden del puritano Oliver Cromwell, quien de este modo asestó el golpe de gracia a una actividad que aborrecía.

El reingreso de Jonson a la escena, en 1625, con *El mercado de noticias*, donde anunciaba la idea en que se sustenta hoy sobre la prensa moderna, no

fue feliz. Tampoco obtuvo éxito con las obras siguientes: *La posada nueva*; *La lady magnética* y *Cuento de una tina*, que según Martínez Sierra eran cuadros de costumbres muy cercanos al sainete y muy lejos de la aguda sátira jonsoneana.

No obstante, por su insistencia en mantener en su literatura los postulados dramáticos que había propuesto Aristóteles, se lo ubicó como el modelo preferido del teatro de la Restauración, tan influido por el neoclasicismo francés, en desmedro de una tradición donde figuraban nada menos que Marlowe y Shakespeare. *Volpone* sigue siendo su mejor carta de presentación y la única pieza clásica de Jonson que se sigue representando con continuidad, en Gran Bretaña y el resto del mundo, compitiendo en pie de igualdad con las más célebres obras de su protector, amigo y competidor William Shakespeare.

Al aporte de Ben Jonson habría que sumar el de John Webster (1580-1625), un gran poeta que aproximadamente en 1614 compuso con gran fuerza dramática *La tragedia de la princesa de Malfi*. Imitando a Shakespeare, Webster teatralizó hechos que al parecer fueron verídicos aunque con anterioridad habían alimentado las fantasías de un par de novelistas, que trataron la misma cuestión en textos en donde, se presume, encontró inspiración el dramaturgo.

En 1633 John Ford (1586-1640) trata en *Lástima que sea una puta* un tema que también ya había sido abordado con anterioridad, pero acaso no con la misma crudeza: el incesto. Las comparaciones que se han pretendido hacer con *Romeo y Julieta* de Shakespeare parecen desatinadas, ya que si bien los adolescentes amantes de Verona padecen la imposibilidad de unirse, las razones de la separación no están dadas por la comisión de pecado alguno, asunto espinoso que sí actúa en el drama de Ford.

Ambas obras son posibles de leer en castellano y de la última el realizador italiano Giuseppe Patroni Griffi tomó en 1972 el argumento para su film, *Adiós hermano cruel*, con la participación de Charlotte Rampling y Fabio Testi. También la obra de Ford fue la fuente de una reciente versión (2008) para ballet de Julio Bocca y su compañía Ballet Argentino.

Usos, costumbres, convenciones y poéticas del teatro isabelino

Como ya se refirió más arriba, en tiempos barrocos las piezas dramáticas no eran apreciadas como obras de arte. En una conferencia dictada en 1949, Jorge Luis Borges nos da un exacto estado de situación.

Shakespeare es un caso curioso ya que se trata de un autor que, por razones de época, no podía verse a sí mismo como literato. El teatro, entonces, estaba al margen de la literatura; era una actividad análoga a la actual composición de libretos para el cinematógrafo; los contemporáneos de Ben Jonson se mofaron de este porque publicó sus piezas y las tituló Obras (la palabra les parecía presuntuosa para un género tan humilde). Tal vez esa libertad, surgida del desdén que Shakespeare sentía por su trabajo, le permitía volcarse enteramente en él y lograr sus brascas y prodigiosas iluminaciones¹²⁵.

Se debe agregar a este asunto que los dramaturgos isabelinos, que desconocían el concepto de propiedad intelectual actual, “robaban” sus argumentos de los materiales que tuvieran a su alcance, desde las novelas italianas y francesas, muy difundidas por el desarrollo de la imprenta, hasta las crónicas históricas que resucitaban hechos de la antigua Inglaterra. Con su fantástica ironía, Bernard Shaw (1856-1950) decía que Shakespeare sabía contar un cuento muy bien, a condición de que alguien lo hubiera contado previamente.

Astrana Marín (1869-1959), hoy discutible y al menos sospechado traductor al español de toda la obra de Shakespeare en 1929, ofrece abundantes datos sobre las fuentes, algunas presuntas, que alimentaron las obras del poeta. En algunos casos el origen parece incontrovertible, en otros se trata de especulaciones que el mismo crítico aporta como tales, pero el abrumador y minucioso despliegue de títulos y leyendas que nos ofrece el comentarista nos permite advertir que la producción intelectual era de rapiña sencilla para los dramaturgos de la época, y vasta fuente de inspiración para sus historias.

Para darle un marco a la situación señalamos algunos ejemplos que ofrece Astrana Marín. *El mercader de Venecia* se nutre de tres fuentes, dos italianas y una pieza inglesa que Anthony Murray escribió en 1580, además, por supuesto, del antecedente marlowiano de *El judío de Malta*. *Como gustéis* es una adaptación del romance *Rosalynde*, de Lodge; *Ricardo II* toma como referente el *Eduardo II* de Marlowe; *Hamlet* prácticamente se apodera del argumento de un texto perdido de Thomas Kyd y, para finalizar una lista que más larga sería fastidiosa, en *Rey Lear* se reconocen también tres orígenes, los tres ingleses, mientras que el tema de *Otelo* ha sido extraído de un cuento italiano, *Gli Ecatommiti*, publicado en una colección que en 1565 firma Gambattista Cinczio Giraldis.

Lo extraordinario del asunto, es que la transformación de fuentes narrativas en material dramático siempre ha sido un desafío riesgoso para los dramaturgos de cualquier época, no siempre superado con felicidad. Enfrentados a este reto, la pericia de los isabelinos, en especial de Shakespeare, es asombrosa. Con el resultado

dramático conseguían borrar las huellas de los originales literarios, otorgándole al nuevo producto una autonomía de alto valor poético y, lo más elogiable, de amplia funcionalidad teatral.

Los comienzos de este teatro regularizado sobre leyes propias y muy particulares, tuvieron como protagonistas a dramaturgos que solían trabajar en equipo y que salteaban la formalidad de firmar sus obras. Estos autores vendían sus manuscritos a los empresarios, que, propietarios de los textos, les daban la utilización que se les ocurría, quitando o agregando personajes y situaciones según les fuera conveniente. Luego estos cambios fueron innecesarios, pues con la formación de las compañías estables estos dramaturgos —empleados de las mismas, al igual que el sastre y el carpintero— pasaron a escribir en función del elenco tal como estaba constituido, de modo que no sobraba ni faltaba nada; la cantidad de personajes, por ejemplo, respondía a las posibilidades de ser cubiertos por todos los actores de los que disponía el conjunto. Desde ya que estos doblaban personajes; con excepción de los protagonistas, los actores tenían a su cargo varios roles en la misma obra. Recuérdese también que el teatro isabelino no admitía actrices (recién en 1660 se les permitió la actuación, aunque siempre tuvieron que tolerar el rechazo de los puritanos, que las tildaban de meretrices). Hasta que ellas aparecieron hubo actores que se destacaron en los papeles femeninos; Astrana Marín menciona como lo mejores para estos roles a Alexander Cooke, Nataliel Field y John Underssood, que debieron ser suplantados por otros mozalbetes cuando por obra de la naturaleza estos alcanzaron la madurez varonil.

Como se remarcó, en este clima de liberalidad, donde el dramaturgo no era ni se consideraba un “artista”, ocurría con frecuencia y sin escándalo para nadie lo que hoy entendemos por plagio. Entre los pocos recaudos que se tomaban para evitarlo, se tenía la precaución de suministrar a los actores un libreto con solo los parlamentos del personaje que interpretaban, verdaderas copias de trabajo que los dejaban ignorantes de toda la peripecia, al menos hasta que la obra se estrenaba y entonces podían oírla entera en el escenario. Es cierto que al margen de la prevención contra el robo intelectual, operaba un aspecto económico importante: ¿cuánto le hubiera costado a la compañía la copia de los textos completos para todos los actores, habida cuenta que, para colmo, el teatro isabelino contaba con una gran cantidad de personajes?

Víctor Hugo disculpa la precariedad intelectual con que se trabajaba, afirmando que, debido al apresuramiento y a las urgencias, las compañías ensayaban con frecuencia solo con la ayuda del manuscrito del poeta, el cual era maltratado por el ajetreo, provocándole alteraciones e impurezas que en el mayor de los casos hoy se han incorporado a los textos originales. La agenda de los *Chamberlain's Men* —que no

podía diferir en demasía de la de las otras compañías—, indica que a veces debieron representar diez piezas en un período de dos semanas. En semejantes condiciones es imposible pensar en representaciones donde el texto del autor conservara su pureza virginal, por más fantástica que fuera la memoria del actor isabelino. “Es absurdo suponer que el texto escrito por los dramaturgos jamás sufriera cambios”¹²⁶.

Asimismo, y con el mismo carácter preventivo contra el hurto, se evitaba la edición de la obra en una fecha anterior a su representación. Esto explica que a la muerte de Shakespeare —muy escrupuloso en la edición de sus sonetos—, solo se habían publicado in-quarto dieciséis obras del poeta (la primera, *Tito Andónico*, en 1594), “en ediciones casuales y aun clandestinas”¹²⁷. Esta clandestinidad no garantizaba la fidelidad de las publicaciones respecto a los originales de los creadores, por lo general eran textos corruptos que solían enviarse a la imprenta con el solo aporte de las copias de trabajo mencionadas, las que en el caso de que presentaran dudas, podían, a veces, acudir al auxilio de la memoria de los actores que alguna vez habían tenido a cargo los roles.

Por lo general el título marcaba la diferencia entre la obra editada y la obra representada; los libros solían titularse de distinto modo que la representación. La edición de la primera parte de *Enrique IV* se la reconocía, impresa, como *La primera parte de la guerra entre York y Lancaster*, mientras que a la segunda se la denominó *La verdadera tragedia de Ricardo, duque de York*.

Es incierta la permanencia en cartel de las obras representadas, no encontramos datos fieles e indiscutibles. Las fuentes se inclinan en aceptar que se trataba de pocas funciones, aunque la compañía retenía el repertorio con el fin de volver a ofrecer las piezas en el momento más oportuno. Se estima que por causa de esta programación, los actores se veían obligados a memorizar una enorme cantidad de textos, que pasaban a formar parte de su patrimonio profesional.

Aunque sabemos que estamos reiterando, debemos señalar que en el rango estricto de las poéticas dramáticas, el teatro isabelino hizo caso omiso o usó de forma selectiva y funcional a sus intereses las Reglas Clásicas que los tratadistas renacentistas, Agnolo Segni, Maggi, Castelvetro, Julio Cesare, elaboraban en coincidencia temporal aunque al margen del desarrollo escénico inglés, y que nosotros hemos descrito en el capítulo anterior, referido al Barroco.

En realidad los dramaturgos isabelinos sabían muy poco del teatro clásico, y le debían muy poco. Las tragedias de Séneca, destinadas más a la lectura que a la representación, pueden haber ejercido cierta influencia sobre su estilo retórico, las comedias de Plauto y Terencio pueden haberles proporcionado unos pocos recursos y situaciones cómicas, pero el teatro isabelino sería muy parecido a lo que es si esos autores hubieran sido

totalmente desconocidos. Hasta Ben Jonson, el único “erudito” de los dramaturgos de la época, sobre quien las teorías estéticas de los humanistas ejercieron una profunda influencia, tiene más deudas con las obras morales [las religiosas del medioevo] que con la comedia latina¹²⁸.

La unidad de lugar, cuando se quería dar cuenta de ella a través de otra forma que no fuera la escenografía verbal (el libreto marcaba que los actores dijeran dónde estaban y si era de día o de noche), era proporcionada por objetos de múltiple función referencial. Si los personajes vestían camión de dormir o portaban antorchas el espectador tomaba nota de que la escena que se estaba representando de día ocurría durante la noche; unos simples arbustos en macetas actuaban por efecto de sinécdoque (tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes), y simulaban un bosque; un trono situaba la acción en palacio. A veces el dato de dónde y cuándo ocurría la acción se ofrecía mediante carteles o anuncios portados por un actor.

La iluminación estaba impedida de actuar de auxilio de estas unidades porque no la había; las representaciones en los teatros isabelinos de la ribera del Támesis se hacían por la tarde de los meses cálidos, a la luz del día.

“Ir al teatro” hoy [...] significa sentarse en un auditorio a oscuras para contemplar a los actores interpretando su papel en un espacio iluminado. En impactante contraste, Shakespeare y sus colegas dramaturgos escribieron obras para un auditorio en el que (presumiblemente) los espectadores podían verse entre sí tan claramente como podían ver los eventos sobre el escenario. Los actores isabelinos entonces, representaban sus obras a plena luz (ya sea natural, como en *The Globe*, ya sea artificial, como en el *Blackfriars*), la cual, esencialmente permanecía constante durante el curso de una representación cambiando solo cuando el sol se ocultaba detrás de una nube o cuando eran transportadas antorchas sobre el escenario¹²⁹.

Con estos modos la representación adquiría una bienvenida agilidad, el traslado de un sitio a otro solo requería de un par de palabras, tantas como las que se necesitaban para desbaratar la unidad de tiempo, que todavía se tenía menos en cuenta que la unidad de lugar, pues el tiempo, para Shakespeare y los isabelinos, no era un tirano sino un servidor. La acción de *Otelo* dura exactamente treinta y seis horas. Comienza a las cuatro de la tarde del sábado, en Venecia, y termina el lunes al amanecer, cuando Otelo estrangula a Desdémona. ¿Pero qué lector o espectador advertirá que los sucesos se producen en un lapso tan breve? La amenaza turca que ha sido la causa de la convocatoria de Otelo y los preparativos para

contrarrestarla traen consigo la sensación de que la duración no es tan efímera, sino mucho más extensa. Lo mismo sucede en *Macbeth*: los nueve días representados en escena, con dos intervalos entre ellos, corresponden a diecisiete semanas para toda la acción. “Shakespeare transforma años enteros en meses –dice Jan Kott–, meses en días, en una gran escena, en tres o cuatro réplicas, las que hace caber toda la quintaesencia de la historia”¹³⁰.

Gracias a esta “rabiosa condensación” (Jan Kott) se sostenía sin mella ni aburrimiento la continuidad de, por ejemplo, los cuarenta y tres cambios que exige *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare, o permitía que este mismo autor “pueda presentar su retrato de Verona en veinticuatro escenas con un elenco de treinta roles parlantes y una multitud de extras”¹³¹.

Pero sin duda la pauta dogmática que más ha esquivado el teatro del Barroco inglés (se incluye también el español), es la prohibición absoluta de mezclar los géneros o los subgéneros dramáticos, tragedia y comedia. Para los isabelinos tanto la tragedia como la comedia tenían que marchar juntas, porque ambas conformaban la verdadera cara de la existencia: la risa convivía con el llanto. En este punto la escena isabelina no solo contradijo a los humanistas renacentistas sino al mismo Aristóteles, quien asignó el protagonismo de las tragedias a los grandes hombres y de las comedias a los hombres vulgares. Si bien Shakespeare adoptó en algunas de sus piezas el género sin ninguna mácula –escribió comedias y tragedias sin mezcla alguna–, también alteró la pureza dramática de algunas obras con notas de colores distintos, tal como la convivencia de un ser vulgar, un bufón, con un rey en *Rey Lear*.

De todos modos habría que atenuar esta irreverencia y señalar que se extendió hasta los términos que no rozaran lo político ni mellaran la cristalización de un orden social donde había gente noble, privilegiada, y gente rústica que tenía que aceptar y contentarse con su destino. El teatro isabelino contribuyó a la construcción del poder y, a su vez, le sirvió de modo de expresión. Ni Shakespeare ni ningún otro autor buscó cuestionar este statu quo (¿qué dramaturgo isabelino se hubiera atrevido a reclamar un mundo más “democrático”!). Todo lo contrario, se buscó proteger el universo monárquico. Y es así que, como un bufón divaga con un rey en igualdad de condiciones en *Rey Lear*, en *Coriolano*, como en otras obras de Shakespeare, se marcaron claramente las diferencias y se lo hizo con la mejor herramienta del teatro, el lenguaje. El patricio Nemenio Agripa habla con un magnífico verso blanco mientras que la plebe enardecida le contesta en prosa. En *Noche de reyes*, Shakespeare evitó que se concretara sobre el escenario la situación del casamiento entre un caballero y una criada, porque en la época el espectador hubiera resignificado ese matrimonio, e imaginado una posibilidad de cambio inadmisibles dentro del orden social vigente.

Como contrapartida a tanta trasgresión preceptista debemos señalar la obediencia más o menos general del teatro isabelino a la estructura formal aristotélica compuesta por cuatro movimientos.

Protasis, presentación de la situación y de la relación entre los personajes. Epitasis, donde los argumentos se desarrollan y se entrecruzan.

Catastasis, donde el nudo se articula de manera inextricable, sin atisbos de solución de los conflictos.

Catastrophe, o desenlace del nudo dramático, que en la comedia lleva a un final feliz y en la tragedia a un final desgraciado (aunque no siempre es así, ya hemos cuestionado esta resolución en un capítulo anterior).

Damos como ejemplo de la adopción de este esquema el inicio de *Coroliano*, donde Shakespeare plantea en muy pocos términos el estado de la cuestión y las causas de conflicto.

CIUDADANO PRIMERO: ¡Escuchadme! Antes de proseguir, he de hablaros.

TODOS: ¡Hablad, sí! ¡Hablad!

CIUDADANO PRIMERO: ¿Estáis todos dispuestos a morir antes que a pasar hambre?

TODOS: Sí, lo estamos.

CIUDADANO PRIMERO: Sabed primero que Cayo Marcio [Coroliano] es el mayor enemigo del pueblo.

TODOS: Sí, lo sabemos.

CIUDADANO PRIMERO: Matémosle y así tendremos trigo al precio que queremos. ¿Todos de acuerdo?

TODOS: Basta de palabras ¡Vamos! Hagámoslo ¡Vamos!¹³².

Es cierto que el teatro isabelino fue el alojamiento más confortable que encontró el verso blanco, aunque también la prosa fue de uso acostumbrado. Se dieron, más arriba, algunos ejemplos de las operaciones que se hacían con el lenguaje donde ambos recursos, la prosa y el verso blanco, fueron utilizados en forma funcional. Pero estos cambios de registro en los originales son difíciles de apreciar por nosotros, lectores en castellano, porque los traductores que se atrevieron a la aventura –sin la desazón de Leandro Fernández de Moratín, quien marcó que la mayor dificultad para la tarea era que la totalidad de la obra de Shakespeare “no parece producción de una misma pluma”–, han tratado de salvar los escollos traduciendo los textos en prosa. Esto fue un criterio general muy aceptado, aunque en uno de los primeros intentos, el de Guillermo Macpherson en 1873, no se haya respetado, porque este traductor asumió el compromiso de

traducir la prosa en prosa y el verso en verso, directamente de la fuente inglesa. El resultado, según los especialistas, fue insatisfactorio, porque los versos en castellano, acaso atractivos para la lectura, eran de una rigidez insoslayable apenas se trataba de decirlos en el escenario.

Porque este es el otro problema, cómo traducir el teatro isabelino de modo que la lectura sea placentera pero también los textos sean de utilidad para los actores y actrices que pretenden representarlo. El camino más aceptado, reiteramos, fue acudir a la prosa. Las muy difundidas traducciones de Astrana Marín, según propia confesión, son en prosa.

Solamente hemos traducido en verso aquellas canciones y pasajes que podían perder intensidad en prosa, como la escena de las brujas en el acto cuarto de *Macbeth*, y aun en esas ocasiones damos el traslado literal al pie de la página [...] Es preferible un traductor literal a un traductor infiel¹³³.

Citamos a Astrana Marín porque creemos que su trabajo fue el de mayor circulación en nuestro país, al menos hasta hace muy poco tiempo, que a través de él muchos de nuestros teatristas han tenido al menos el primer acceso a la dramaturgia de Shakespeare, aunque el director argentino Alberto Ure derroche desprecio y considere sus traducciones “célebres por lo miserables”¹³⁴.

En los últimos tiempos, y ante las dificultades apuntadas, está primando el criterio de hacer “versiones” de cualquier texto isabelino, recurso que permite, sobre todo, cuidar su reproducción escénica. La iniciativa se aplica, con frecuencia, ante un proyecto de representación en particular, revisado y “versionado” en función de los intereses artísticos que se ponen en juego en un momento determinado. En este rubro ubicamos aquellos emprendimientos que, no obstante la libertad que se obtiene acudiendo a la versión, tratan de mantener un respeto bastante alto hacia la fuente original. Excluimos, sin desmerecer de modo alguno, los proyectos que se permiten dar pasos más amplios, adaptando y haciendo cambios mucho más atrevidos (agregando o eliminando personajes y situaciones, cambiando la temporalidad y hasta la estructura dramática), con el resultado feliz o infeliz que depende, claro, del talento de los responsables de la empresa.

Entre las iniciativas desvinculadas de un inmediato correlato teatral debemos mencionar la traducción de Pablo Neruda de *Romeo y Julieta*¹³⁵ –un poeta traducido por otro poeta–, y las del Instituto Shakespeare, de España, un colectivo que desde 1978, con la conducción de Manuel Ángel Conejero, se ha propuesto la “traducción teatral” de las obras de Shakespeare, que van siendo publicadas por Cátedra Letras Universales en volúmenes de cuidada elaboración, que es posible conseguir en la Argentina.

Debemos aclarar, por último, que cualquiera de estas operaciones –traducción, versión, adaptación–, requieren, como primer paso, de una previa modernización de la ortografía inglesa, aclarando el significado de algunas palabras ahora de valor arcaico, porque, como resulta obvio, el inglés, idioma vivo, ha sufrido grandes cambios de significantes y de significados. “Aun cuando casi todas las palabras son corrientes en inglés –nos dice Peter Brook–, la forma de expresarse es indudablemente propia del siglo XVI”¹³⁶.

Aun a riesgo de reiterar conceptos que ya hemos tratado, damos a continuación la lista de un número de convenciones y datos sobre costumbres que el teatro inglés del Barroco aplicó tanto en los textos como en los espectáculos. Inevitablemente debemos sumar las influencias recibidas, el acopio o desapego de poéticas existentes y las cuestiones prácticas, dado que “cualquier grupo de convenciones de representación está en función con lo que el medio puede y no puede proporcionar”¹³⁷.

- Como ya se hizo mención, el teatro isabelino fue muy permeable a la influencia de Séneca, una noción que pasó a ser entendida como “senequismo”.
- En el mismo sentido, aunque más mitigado, se debe tomar nota del ascendiente de los comediógrafos latinos, sobre todo de Terencio. En 1530, Nichols Udall tomó a su cargo la primera traducción de una obra de Terencio, cuyo título desconocemos pero, sabemos, se representó en el Colegio de Westminster.
- Los isabelinos abusaban del empleo de una segunda y hasta de una tercera acción dentro de la misma obra, un arbitrio que irritó a los tratadistas del Renacimiento, cuidadosos de la unidad de acción que, preveían, se desbarataba con este recurso.
- “El oficio de actor se aprendía haciéndolo. Existían dos instancias de ingreso a la profesión: ser aprendiz de un actor y servirlo durante un tiempo hasta adquirir el conocimiento o ser socio –comprando la participación en la compañía– y recibir la instrucción recorriendo distintos roles en la representación”¹³⁸.
- Asimismo utilizaban muchos personajes, tantos como los que podrían cubrir los actores que formaban las también numerosas compañías. *Coriolano*, por ejemplo, plantea la actuación de diecisiete personajes, más una suma imprecisa de ciudadanos y senadores romanos, soldados, mensajeros, sirvientes, etc.

- Es típico el procedimiento de Shakespeare, y de John Ford en *Lástima* que sea una puta, de usar la presentación de situaciones *in medias res*, dando la sensación de que la acción ha comenzado antes de que el espectador tuviese oportunidad de contemplarla. Ben Jonson también recurre a este mecanismo: así comienza *El alquimista* y muchas de las escenas de la obra. Para lograr este efecto el teatro isabelino acudía a las escasas acotaciones, pidiendo a los actores que entraran en escena “como viniendo de cenar”, “como viniendo de recibir tormentos”, “como viniendo de cazar”, un modo, por otra parte, de indicar que el mundo continuaba fuera del teatro.

- Es más o menos aceptada la ausencia de didascalias en la dramaturgia isabelina, aunque su carencia absoluta no es tal. Si bien los editores exageraron en este sentido e inventaron algunas inexistentes para facilitar la lectura que de otro modo podía hacerse incomprensible, es cierto que los autores se ocuparon, algunas veces, en aclarar puntos de su historia acudiendo a este instrumento. Resulta cierto que por lo general marcaban las entradas y las salidas de los personajes usando el latín *–enter* para entrar y *exit* para salir– y de incluir otro tipo de acotaciones con final inconcluso, marcado con un “etc.”, que significaba que el actor contaba con la libertad de añadir los agregados que la situación le proponía.

- Insistimos en que el teatro isabelino carecía de decorados, dotado el escenario solo por cortinados a foro, para las entradas y salidas de personajes, y algunos trastos que alcanzaban condición de signo. El árbol donde se ocultan los conspiradores contra Malvolio, en *Noche de reyes*, con seguridad era una planta en una maceta.

Es por esto que los textos se ocuparon de hacer el reemplazo de lo inexistente a través de lo que llamamos “escenografía verbal”. Los datos de lugar y de tiempo los obtenían los espectadores a partir de lo que decían los personajes. “¡Al fin! ¡Este es el bosque de Arden!”, dice Rosalinda en *Como gustéis*, mientras reconocía un escenario vacío de trastos.

Hay que tener en cuenta que el teatro isabelino fue “deíctico”. Deíctico es el carácter del teatro que, como Pavis define el término, señala claramente que se trata de un artificio, una ficción, que el actor “está haciendo de”.

- “El vestuario [...] era tan rico como la compañía pudiera permitirse, puesto que era esta una época que otorgaba gran valor a la indumentaria –un lote de vestidos podía sustituir, como recompensa por méritos, a una hacienda o tierras–. Todas las obras de Shakespeare insisten en el vestuario [lo que] refuerza la creencia de que el público de la época se sentía más que dispuesto a aceptar el espectáculo exterior, la apariencia, como si de realidad se tratara”¹³⁹.

El vestuario no daba ninguna referencia de la época evocada en la pieza teatral (“era más importante lucir bien que lucir correctamente”¹⁴⁰), sino de la situación social del personaje según los cánones de la sociedad isabelina; Julio César vestía con la misma magnificencia de un noble inglés del siglo XVI. Por otra parte una misma indumentaria servía para varias obras, un procedimiento inimaginable en el teatro actual.

El inventario del vestuario del famoso actor Edgard Alleyn consistía en catorce capas, diecisiete túnicas, diecisiete vestidos antiguos, diecisiete chaquetones y jubones, once calzas francesas y ocho calzas venecianas.

- Era frecuente el uso del disfraz, mucho más en la comedia aunque también en la tragedia. El disfraz era usado para ocultar la identidad, provocar equívocos y, sobre todo, esconder el verdadero sexo del personaje. Por lo general las circunstancias de la trama llevaban a las mujeres a disfrazarse de hombres; Rosalinda en *Como gustéis* o Jessica y Portia en *El mercader de Venecia*, aunque en *Las alegres comadres de Windsor* el procedimiento, utilizándolo hasta el máximo como divertimento escénico, involucra a la mayoría de los personajes varones, hasta el mismísimo Sir John Falstaff, en su última aparición para el público isabelino.

- La “verticalidad” es un atributo de la escena isabelina, certificada de manera reconocida a través de la célebre escena del balcón de *Romeo y Julieta*, donde los amantes se comunican desde diferentes niveles: Romeo oculto en el espeso jardín y Julieta demasiado expuesta en la ventana. La particular arquitectura del teatro isabelino (de la cual nos ocuparemos al final) daba lugar a este procedimiento que los autores supieron aprovechar. Fausto le planta cuernos a un Benvolio que se guarece en la altura para observar desde ahí, sin involucrarse, la ceremonia con la que el doctor alquimista recibe al Emperador.

- La música en escena era muy afín con las necesidades del espectáculo, de la cual tenemos noticias históricas pero escasos registros que, no obstante las dificultades, han sido recogidos, clasificados y atesorados por los musicólogos. Téngase en cuenta que muchas obras isabelinas, en especial las comedias, registran la presencia de canciones que requirieron ser acompañadas por música durante las representaciones. Por otra parte Auden nos informa que “en la época isabelina la música era considerada un hecho social importante. Una persona educada debía tener conocimiento musical, al menos la habilidad de leer una parte de un madrigal¹⁴¹, y la extraordinaria producción de melodías y madrigales durante el período que va de 1588 a 1620 es una prueba irrefutable de la frecuencia y la calidad con que se hacía música”¹⁴².

Shakespeare, por ejemplo, usa la música con dos fines. Al primero de ellos lo podemos llamar “naturalista” y es utilizado para representar el regocijo, mediante una danza o un canto, o el dolor, a través de una marcha fúnebre. El segundo ya remite a un mundo sobrenatural o mágico, que se expresa por medio de imágenes auditivas. “Las canciones solicitadas en *Mucho ruido y pocas nueces*, *Como gustéis* y *Noche de reyes* ilustran la habilidad de Shakespeare para lograr que lo que podrían haber sido bellas irrelevancias contribuyan a la estructura dramática”¹⁴³.

Esto significa, por otra parte, que las compañías isabelinas debían sumar al elenco personas con habilidades para estos menesteres musicales.

- “Antes del final del período de actividad literaria de Shakespeare [...], estaba prohibido mencionar el nombre de Dios en el escenario”¹⁴⁴. Esta norma se estableció en 1606 y es por eso que a partir de esa fecha, los personajes que hacen reclamos a la máxima divinidad se expresan en plural, los “dioses”, dando el equívoco dato de que actúan independientes de la época en que transcurre la historia, pareciendo paganos que adhieren a una religión politeísta.
- El idioma inglés, aún en formación, permitía la acuñación de nuevas palabras. Shakespeare es, quizás, el dramaturgo isabelino que más se apropió del recurso.
- El aparte o soliloquio (incomprensibles para un público habituado al realismo finisecular) era de uso frecuente en las obras isabelinas. Esta convención de cuño estrictamente teatral –nadie hace apartes en la vida cotidiana– es la que sostiene toda la trama de *Otelo*, donde Yago, con sus soliloquios, hace cómplice al público de la terrible trampa que se le está tendiendo al moro de Venecia.
- En el teatro inglés no actuaban mujeres. La convención exigía entonces que los juveniles y bellos personajes femeninos –Julietta, Rosalinda, Jessica, entre otros– sean interpretados por mozalbetes a las puertas de la edad adulta.
- Al menos en los teatros isabelinos al aire libre el actor actuaba sobre un tablado rodeado por una audiencia que ocupaba tres de sus lados, una disposición que incidía en su manera de representar y en los desplazamientos que debía hacer el actor para ser contemplado desde tres ángulos distintos.
- Una clave importante de este teatro es el rol activo que, desde el escenario, se le pedía al público. “Así, en el prólogo de *Enrique V*, el interlocutor de Shakespeare se disculpa por los límites de “este indigno patíbulo”, en que “un objeto tan grande” como la batalla de Agincourt solo se dé a entender; pero aun así, los actores pueden “obrar en vuestras fuerzas de la

imaginación” si los espectadores están dispuestos a “suponer”, a “hacer pujanza imaginativa” dividiendo a un solo hombre en mil partes, en “creer que, cuando hablamos de caballos, que los estáis viendo imprimir sus cascos orgullosos en la receptiva tierra”; en breve, dispuestos a “completar nuestras imperfecciones con vuestros pensamientos [...] Este principio, por el cual un dramaturgo se apoya en la imaginación del espectador para transformar una parte en un todo, es básico para el teatro de todas las épocas, pero es particularmente importante para muchas escenas isabelinas”¹⁴⁵.

- De todos modos el heterogéneo público isabelino no necesitaba incitación alguna, era muy activo, desordenado y desenvuelto para desechar con imprecaciones o con su retiro del teatro el fastidio que sentía por lo que veía en el escenario y no le gustaba. Por otra parte, no existía la respetuosa costumbre actual de permanecer en la sala durante toda la representación. El espectador isabelino se retiraba y volvía a entrar casi a antojo, lo que obligó a que los textos reiteraran acontecimientos dramáticos que ya habían sido mostrados, para satisfacción de aquel que se fue y luego volvía a entrar y necesitaba saber de qué modo había progresado la historia.
- Otro aspecto del mismo tema es el registrado por los historiadores del teatro isabelino, que informan que ante una escena fascinante para los espectadores, se recurría al aplauso y al pedido de un “bis”, reclamo que los actores concedían de buen modo y volvían a repetirla.

El edificio teatral isabelino

Hay testimonios que las primeras representaciones teatrales isabelinas tuvieron lugar en alguna amplia sala de un edificio administrativo de la ciudad —la alcaldía, por ejemplo—, pero, sobre todo, en los espacios circulares de los patios de las posadas. El interés y el poder de convocatoria logrado dieron cauce a la idea de James Burbage, quien, como ya se informó, en 1576 construyó sobre la ribera norte del Támesis el primer teatro público al aire libre, *The Theatre*. También se dijo que su iniciativa fue imitada muy rápidamente.

Ciertos datos, comparativos de lo que ocurría en otras ciudades europeas, ilustran mejor este fenómeno de efervescencia: en 1605, a dos años de la muerte de Isabel I, Londres contaba con diecisiete teatros, mientras que París tenía uno solo.

El primer teatro isabelino no fue obra de un arquitecto sino que se trató, claramente, de un trabajo colectivo, resultado de una práctica, de las experiencias y las reflexiones de Burbage y su compañía. Un arquitecto

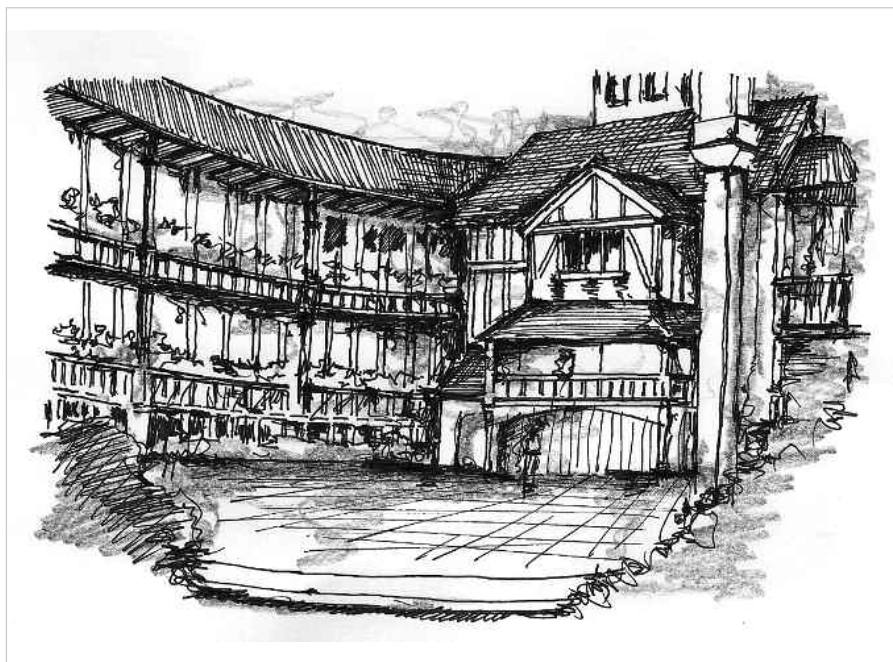
único hubiera dejado, seguramente, rastro escrito de su trabajo –croquis, bosquejos, esbozos...– como lo hicieran los arquitectos italianos. Este tipo de documentación no existía sin duda tampoco en los tiempos en que el teatro isabelino se iba construyendo, de ahí que subsistan aún hoy numerosas vacilaciones y dudas en cuanto a ciertos aspectos de ese teatro. Los historiadores se ven obligados a formular meras hipótesis que, en muchos casos, no podrán ser demostradas jamás¹⁴⁶.

A falta de precisiones rigurosas –no hay plano alguno de estos teatros–, el patrón más confiable que nos sirve a nosotros y sirvió a todos los estudiosos que trataron el tema, para describir la estructura de los teatros isabelinos, es el dibujo a mano que, para ser más expresivo y explicativo, el holandés Johannes de Witt, que visitaba Londres en 1890, envió por correspondencia a su familia de los Países Bajos, para enterarlos de las características de estos edificios.

- Un edificio cilíndrico, de madera, barro, cal y ladrillo (predominaba la madera, lamentablemente de alta combustión en una ciudad proclive a los incendios), vaciado en su centro.
- Alrededor del centro, tres coronas en tres niveles, todas con techo, para los espectadores sentados.
- En el centro, la parte vacía a cielo abierto, se montaba el tablado que se introducía dentro del círculo y era el espacio de la representación. El resto, lo que el escenario dejaba libre, era de uso de los espectadores de pie, que de ese modo veían a los actores de frente y de costado.
- Hay que anotar que el público tenía el acceso restringido solo por su poder de compra. Los menos pudientes ocupaban el círculo central, de pie, alrededor del escenario; quienes acreditaban mayor fortuna accedían a las galerías, pero en esta zona también hay que establecer diferencias, ya que la primera galería contaba con tres sitios privilegiados: el llamado “palco del Señor” (*my Lord's room*), instalado en el eje de simetría del escenario, donde se situaba la reina o los nobles benefactores de las compañías, y dos “palcos para gentilhombres” (*gentlemen's room*), situados a cada lado del tablado.
- Hay versiones, la de Víctor Hugo entre ellas, que testimonian que, con la misma insolencia que los gentilhombres franceses, los señoritos también se sentaban en el escenario, fastidiando a los actores y dificultando las representaciones. No obstante esta opinión, esta situación es poco probable y no fue comprobada en forma indiscutible.

- El teatro isabelino rompió con la frontalidad a la que hoy nos tiene acostumbrado el “teatro a la italiana”, y el actor isabelino debía entonces cuidar toda la expresividad de su cuerpo, incluso como anota Georges Banu, la “elocuencia de la espalda”¹⁴⁷. El escenario donde se actuaba, rectangular, de un metro y medio de altura, se introducía en el círculo central unos ocho ó diez metros, mientras que el ancho oscilaba entre doce y quince metros. Hemos insistido en la carencia de iluminación, una afirmación que Surgers contraría cuando afirma, sin dar demasiadas precisiones, que “las técnicas de iluminación del siglo XVI permitían variaciones de intensidad, de colores –mediante filtros–, de fuente y de dirección gracias a distintos mecanismos de ocultamiento”¹⁴⁸. Suponemos que la estudiosa se refiere a los teatros cerrados, no a los abiertos de la escena isabelina.

Croquis del teatro isabelino



- El tablado al aire libre solía cubrirse con un techo, siquiera parcialmente, que a su vez sostenía un cielorraso de estuco decorado con esmero. En *The Globe* este cielorraso mostraba una alegoría del cielo y del mundo y la divisa latina de la institución: *Aetus mundum agit histriones*.
- Unas cortinas detrás ocultaban la “casa de los actores”, un hueco en la primera galería donde se maquillaban y vestían. Esta casa podía elevarse aun más, ocupar parte de las dos galerías superiores, y ser usada como depósito

de materiales o lugar de la acción: el famoso balcón de Julieta, la aparición fantasmal y mágica de Próspero en las alturas, o los soldados apostados en *Macbeth*. Se especula que también fue el habitáculo de los músicos que tocaban en escena.

- Siempre en el terreno de las hipótesis, y a partir de los datos que nos pueden aportar las didascalias de los textos (dudosas, como se dijo, porque por lo general fueron producidas por los editores, no por los autores), se cree que en el tablado había trampas que permitían la aparición y desaparición de personajes. En *Ricardo III* aparecen y desaparecen once fantasmas.
- Se supone, por elemental raciocinio, que estos teatros disponían de sistemas de desagües, de modo que el agua de las lluvias volcara sobre el Támesis.

La Restauración

El año 1660 es un año de profundos cambios en la vida de Inglaterra. Con el retorno del poder monárquico, se produce la llamada Restauración. El otrora perseguido Carlos II es convocado a ocupar el manoseado trono de la nación usurpado por Cromwell y, con eso, cesaron entonces los dieciocho años de prohibición de la actividad escénica.

Por justicia, debemos hacer siquiera mención de los esfuerzos que durante los tiempos puritanos hizo William Davenant (1606-1668) para obtener el permiso de representación de obras que, por supuesto, debían cumplir con las rígidas exigencias que le imponía la teocracia instalada en el poder. Para atenuar los efectos que los puritanos consideraban perjudiciales, Davenant puso en marcha proyectos escénicos que requerían de un soporte musical y cantado, procedimientos que manifestados por primera vez en 1657 en una pieza titulada *The Siege of Rhodes*, es para algunos historiadores el nacimiento de la ópera inglesa.

Por su parte, cuando regresó la monarquía, el teatro recuperó su lugar pero no en las mismas condiciones en que lo había perdido. Como producto de la influencia francesa que trajo el nuevo rey, tanto la tragedia como la comedia se fueron aburguesando. Víctor Hugo denuncia que con la llegada de Carlos II el gusto por lo afrancesado había invadido Inglaterra.

Carlos II permanecía más tiempo en Versailles que en Londres [...] Clifford, su favorito, que jamás penetraba en la sala del Parlamento sin escupir, decía: “Es mejor que mi amo sea vicerrey bajo un monarca como Luis XIV que esclavo de quinientos sujetos ingleses insolentes¹⁴⁹.”

Atado a los gustos imperantes en la Francia de Luis XIV, el teatro inglés perdió el favor popular que gozaba en tiempos isabelinos y jacobinos. La moda se extendió cuarenta años, hasta el 1700, durante los cuales la escena reflejó los aspectos costumbristas y particulares de la vida londinense, a la cual luego se le sumó otra corriente de muchos títulos y gran repercusión que pintaba la existencia provinciana en las mansiones campestres, ocupadas por nobles arruinados pero galantes, burgueses usureros y/o advenedizos y señoritas intrigantes escondidas tras el bordado de los canevas.

Este realismo también trajo consigo el enfoque de un mundo más humilde y a todas luces más modesto aun en el planteamiento de su problemática. Cambio tan radical favoreció el surgimiento de una serie de obras de típico carácter burgués. Esto no es tan sorprendente en las comedias, que según la vieja definición [aristotélica] se ocupaban de gente humilde¹⁵⁰.

Resulta indiscutible que estas formas teatrales, no obstante el desinterés del público masivo, arraigaron con rapidez en la Inglaterra de la Restauración. En el diálogo festivo, ingenioso, pleno de agudeza, se asienta su principal atractivo; se trata de “piezas de conversación” que con pujanza alcanzarán una alta supervivencia, hasta llegar a ser de interés y uso de autores casi contemporáneos, como Oscar Wilde (1854-1900), Bernard Shaw (1856-1950) o Noël Coward (1899-1977).

La cabal articulación de este esquema se presta para que comediantes habilidosos –diestros tanto en la exacta modulación del desenfado cuanto en el discreto manejo del sobreentendido– logren imprimir en tales obras un eficaz ritmo cómico y un animado clima de causticidad mundana¹⁵¹.

Fueron George Etherege (1634-1691), Tom Shadwell (1640-1692), Charles Sedley (1639-1728), Aphra Ben (una mujer, 1640-1689), William Wycherley (1640-1715) y William Congreve (1670-1729), quienes se adaptaron a los nuevos tiempos carlistas. El último, Wycherley, es quien acaso más le debe a Francia, ya que su comedia *El tratante sincero* es una desfachatada copia de *El misántropo* de Moliere.

Con algo de oportunismo, John Dryden (1631-1700) recogió la humillada bandera de Sir Philip Sydney (que defendía las Reglas Clásicas mientras el teatro, ajeno al llamado, convocaba multitudes), y publicó un pomposo estudio *Sobre la poesía dramática*, desde donde, al igual que Sydney (muerto en 1586), propiciaba la adopción de las Reglas Clásicas o aristotélicas. Los autores Nataniel Lee (1637-1692) y Tomas Otway (1652-1685) le fueron fieles pero no lograron algún trato

de la posteridad con sus tragedias que eran “una transacción entre los principios clasicistas del teatro y los del drama renacentista [inglés]”¹⁵². Ignoramos la circulación editorial de algunas de estas piezas traducidas al castellano. En tren de opinar, descreemos que, de haber títulos traducidos, hoy se los encuentre en el mercado, de modo que sus rasgos, su calidad, sus enfoques, solo pueden ser captados por reflejo, a través de las lecturas de los citados Wilde, Shaw y Coward, cuyas obras sí están al alcance del lector en nuestro idioma.

Las “Comedias de la Restauración” impusieron cambios no solo en el universo literario. Los edificios teatrales, que se construyeron en función de las nuevas propuestas, se inclinaron en favor del teatro a la italiana. Uno de ellos, el *Duke's Theatre*, fue propiedad del empeñoso Davenant.

La mujer, desde siempre relegada de la escena, es ahora aceptada como actriz, rompiendo con la costumbre isabelina de asignarle el rol femenino a un mozalbete aún sin barba. El dato histórico indica que el 8 de diciembre de 1660 se representó por primera vez un *Otelo* con la participación de actrices. La innovación hizo mucho furor, hasta el punto de que se modificaban los textos isabelinos con el fin de introducir mayor cantidad de personajes femeninos.

La tiranía de las poéticas teatrales francesas dieron espacio y credibilidad a la opinión de un rígido Voltaire (1694-1778), quien con arrogante delectación despreció el teatro isabelino en su totalidad y disminuyó la calidad de su principal representante, William Shakespeare, a quien llamó “salvaje”. Como consecuencia de estas opiniones, a la de Voltaire se sumaron las de otros que no tenían la misma estatura intelectual, se procedió a llevar a escena las obras de Shakespeare previamente “adaptadas”, violentándolas para hacerlas encajar con los gustos parisinos. “*Macbeth* se adornaba de bailes y cantos; *La tempestad* se transformaba en una “mascarada”. Cordelia y Edgardo se amaban, y la tragedia más terrible obtenía un final complaciente”¹⁵³.

El patetismo de la escena última de *Rey Lear* –un Lear aturdido cargando en brazos a su hija muerta–, fue suprimido por Nahum Tate, un “especialista” en finales felices, quien en una representación de 1681 hizo sobrevivir al rey y suprimió al bufón, inadmisibles personajes de comedia que ya la época no toleraba entrometido en la alta tragedia.

Los ejemplos de mutilación que recibieron las obras de Shakespeare son muchos y nombrar aquí todos los que conocemos resultará excesivo. Añadimos que Guillermo Macpherson –uno de los primeros traductores al castellano de los originales ingleses–, aporta datos sobre las maniobras de un tal John Dennon para estrenar en 1702 una comedia titulada *Comical Gallart* (*El galán grotesco*), que es una “reproducción de *Las alegres comadres de Windsor*, con algunas variantes

introducidas por el corrector audaz, con el fin, según se colige de sus afirmaciones, de mejorar y embellecer la obra de su predecesor”¹⁵⁴. Asimismo Giorgio Melchiori informa que a partir de 1667 se presentó con éxito un texto (¿otra ópera?) del citado William Davenant, en colaboración con John Dryden, titulado *La tempestad en la isla encantada*, que se apropiaba de al menos un tercio de los versos escritos por Shakespeare para *La tempestad*. Nada de esto debería asombrarnos; ¡cuadros de Leonardo fueron retocados para que se vieran más modernos!

Marlowe, Jonson y Shakespeare en Buenos Aires

Parece cierto que las obras de Marlowe nunca se representaron en Buenos Aires. Esta afirmación tiene, por supuesto, carácter condicional, porque para llegar a la certeza habría que hacer un rastreo muy profundo en un terreno remiso a guardar información. Nosotros solo registramos la representación de *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*, que el Centro Dramático de España trajo a Buenos Aires en 1984 y ofreció en el Teatro Nacional Cervantes bajo la dirección de Lluís Pasqual y el protagonismo del actor argentino Alfredo Alcón. La traducción en versos irregulares fue de Jaime Gil de Biedma y de Carlos Bar, quienes en realidad se basaron en la adaptación del texto que en 1923 hizo Bertolt Brecht.

Por su abundancia abrumadora, el caso de Shakespeare difiere del de Marlowe. Ante la imposibilidad de cubrir el número de representaciones que Buenos Aires conoció del poeta isabelino más transitado, tocamos el tema desde un punto de vista aproximativo. Llegar a cifras y datos precisos exigiría una investigación más intensa y escrupulosa, con seguridad muy necesaria. El aporte que hacemos a continuación es, entonces, apenas un acercamiento muy somero sobre la circulación de las obras de Shakespeare en la ciudad.

La existencia de un teatro de jerarquía, de un “teatro mayor”, fue siempre de interés de los habitantes de Buenos Aires de buena formación intelectual que, informados por sus lecturas de las grandes obras de la literatura dramática universal, se quejaban de la escasa calidad artística que podían encontrar en los escenarios de la ciudad y, por ende, del bajo nivel de los espectadores que se divertían pese a lo pobre de la oferta. En 1817, a poco de haberse declarado la emancipación del país, se creó la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, desde donde un grupo de notables de la ciudad, con el horizonte abierto por la prohibición implícita o explícita del repertorio español, ahora malquerida expresión del enemigo, requirieron la representación de esas obras extranjeras de deleitosa lectura. Entre la apretada lista de títulos franceses e italianos se colaba alguno de un dramaturgo inglés reconocido como Shakespear (sic, sin la “e” al final).

Esta iniciativa porteña tuvo poca vida y poco eco. Europa, por su parte, había hecho lo suyo con su propio teatro. Como dijimos un poco más arriba, dominaba en el continente el clasicismo francés y la actividad escénica se ocupaba de adaptar el teatro a ese aceptado gusto. Shakespeare no podía ser la excepción, su poesía dramática era esquiva a las nuevas convenciones y rechinaba cuando se la forzaba a la obediencia. Como dijimos, Voltaire, pope de la escena francesa, lo trató de *sauvage*, bárbaro e irrecuperable y se opuso con fiera a los intentos de traducción a su idioma. Pero hubo quienes, sordos a las órdenes del maestro, se aventuraron a meter mano en la obra del isabelino mediante “la parodia versificada y solemne”¹⁵⁵. El más atrevido de ellos fue, sin duda, Jean-Francois Ducis (1733-1816), quien entre 1760 y 1792 se apropió de algo más que los títulos shakesperianos –*Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *El rey Lear*, *Macbeth*, *Otelo*–, sino que también “cambiaba el nombre de los personajes, modificaba su carácter y su destino, ajustaba el cuadro anárquico a su molde”¹⁵⁶. Por ejemplo en *Otelo*, “el buen Ducis había trocado el pañuelo acusador de Desdémona en una diadema de diamantes”¹⁵⁷.

Sin duda Buenos Aires conoció el Shakespeare de Ducis. En 1821 el actor Luis Ambrosio Morante tradujo y estrenó en Buenos Aires un *Hamlet* que por obra de Ducis se alejaba bastante del modelo original: no hay espectro, ni cómicos ambulantes ni combates de esgrima, pero sí “una reina que confiesa su complicidad criminal y su arrepentimiento, y un hijo vengador que es modelo de ternura filial”¹⁵⁸.

En 1822 o 1824 el actor español Juan Mariano Velarde protagonizó *Otelo*, acompañado por la actriz argentina Trinidad Guevara en el papel de Desdémona (Edelmira según Ducis). Las fechas se contradicen y también los intérpretes; hay historiadores que aseguran que este *Otelo* fue una nueva aventura de Morante.

El inocente público [porteño] se halló ante un africano nada negro (jaune et cuivré)¹⁵⁹, que solo conservaba el nombre del moro, así como del diabólico Yago no quedaba sino un desteñido Pezzaro, al tiempo que Cassio se convertía en Lorédan, hijo del dux, y la almohada del uxoricidio trocábase en clásico puñal¹⁶⁰.

El regreso de Echeverría en 1830 y el entusiasmo romántico que descargó en Buenos Aires se centró en un cenáculo elitista, reunido en el Salón Literario que Marcos Sastre había instalado en su librería, Librería Argentina. La exaltación de los conjurados apenas rozó a Shakespeare, más interesados en los héroes literarios franceses, con Víctor Hugo a la cabeza, quien en el todavía muy reciente prefacio de su obra *Cromwell* había herido ¿de muerte? al clasicismo francés.

Pero en 1854, Bartolomé Mitre le escribe a Sarmiento una carta donde se descubre que a su generación, todos brillantes estadistas, Shakespeare no les había pasado desapercibido.

¿Quién ha penetrado más hondamente que él en los arcanos del corazón humano? ¿Quién con más sabiduría y profundidad que él ha sabido crear esos tipos inmortales que personifican las pasiones de tal modo que, a no haber surgido de su mente, el hombre no se conocería a sí mismo. Puede decirse que [a Shakespeare] no solo nada de lo que tenía relación con el hombre le era indiferente, sino que sabía todo cuanto al hombre concernía¹⁶¹.

Con una precisión discutible podemos decir que fue el año 1871 el año en que Shakespeare brilló de otra manera. Los grandes actores italianos Tomás Salvini y Ernesto Rossi visitaron Buenos Aires y encarnaron los personajes más popularizados del poeta: Oteló, Hamlet, Romeo y Macbeth. En 1879 Rossi inauguró oficialmente el Nuevo Teatro Politeama Argentino, con una representación de *Oteló*¹⁶².

Recogemos también la información de que en 1882, a la manera de Sarah Bernhardt, que se apropiaba de los personajes masculinos, la actriz italiana Jacinta Pezzana representa *Hamlet* en el Nacional, y en 1904 lo hace, en su idioma, el también italiano Ermette Zacconi. Quedan muy pocos otros ejemplos para dar. En la lista de obras que suministra el GETEA¹⁶³ en el volumen II de su *Historia del Teatro Argentino*, que incluye los estrenos producidos entre los años 1884 —el de creación de nuestro teatro nacional—, hasta 1930, solo advertimos la representación de una sola pieza de Shakespeare: *La fierecilla domada*, por la Compañía Dramática Española Francisco Moreno.

Sin duda esto fue un destello y el clima era de desesperanza para quienes, a caballo entre los dos siglos, admiraban al gran poeta inglés: el citado Bartolomé Mitre, Santiago Estrada, Aristóbulo del Valle, Lucio V. López, Paul Groussac, Miguel Cané, entre otros. El remedio era la lectura y el sucedáneo la traducción, tarea en que se empeñó Miguel Cané, quien tradujo por primera vez al castellano las dos partes de *Enrique IV*. En este trabajo, editado en 1900, Cané ofrece un retórico prólogo, oscurecido por la alabanza pero valioso por las llamadas al pie, donde con una sorprendente erudición ofrece preciosos datos sobre la epopeya shakesperiana. Con una minuciosidad sorprendente Cané nos informa sobre el origen del retrato de Shakespeare que adorna el frontispicio de la impresión in-folio de 1623; su correspondencia con la veracidad fisonómica del autor; la lista de traducciones al español que, a la fecha, él conoce de la obra del poeta y, entre otras cuestiones, la más susceptible para los traductores: qué camino seguir con la traducción de lo que se entienden como las “palabras duras” que usa Shakespeare. Habida cuenta que *Enrique IV* abunda en lo que, por no encontrar otra palabra, llamaríamos vocablos indecentes,

y teniendo en cuenta que su personaje más atractivo, Falstaff, es “muy mal hablado, excesivamente mal hablado”, Cané se planteó la pregunta y decidió qué hacer.

¿Cubrir la prosa de Falstaff y sus compañeros con un pudoroso velo y atenuando aquí, perifrasedo allá, llegar a un estilo compungido y mojigato? ¿O traducir brava y secamente vocablo por vocablo, tratar de conservar el carácter, el sabor propio del diálogo, la índole de cada personaje?¹⁶⁴.

Cané confiesa que tomó partido por lo último, descreído “que las obras completas de Shakespeare se den sin reparo a las miss inglesas, ni veo la necesidad de que esta traducción sea libro de solaz de niños y doncellas”¹⁶⁵. De todos modos las palabras duras no abundan en su traducción. Si las tomamos como tal, encontramos improprios como “bribón”, “bastardo”, “imbécil”, y unos cuantos “hijos de puta”, que el recato del traductor (o del editor) muestran a medias, escondiendo la palabra puta bajo la letra pe seguida por tres puntos suspensivos. El mismo reparo encontramos en la licenciosa conducta de Falstaff: asiduo visitante de burdeles y amante de una posadera, actividades que quedan implícitas más que explícitas en el texto.

Admitimos, como al principio, que el panorama es incompleto. Las circunstancias fueron cambiando y Shakespeare se transformó —¿luego de los sesenta?— en presa apetecible de elencos independientes y profesionales argentinos. Los organismos oficiales, con capacidad presupuestaria para encarar proyectos que requieren de muchos actores, han frecuentado la mayoría de los títulos. En sus cincuenta años de existencia el oficial Teatro San Martín ha producido casi veinte versiones de las obras de Shakespeare.

Los emprendimientos independientes, con menos recursos, han recurrido a la imaginación y a una saludable irrespetuosidad para salvar los escollos económicos e “intervenir” esa espléndida dramaturgia sin que pierda su magnífica belleza.

La investigadora Julia Elena Sagaseta¹⁶⁶ nos proporciona con minuciosidad la información sobre los estrenos de Ben Jonson en Buenos Aires. A través de sus datos deducimos que el conocimiento que la ciudad tiene de la producción de este isabelino tardío es muy parco: en casi ochenta años es posible sumar solo seis representaciones de *Volpone* y dos de *El alquimista*. La particularidad es que la mitad de estos emprendimientos fueron afrontados por grupos de teatro independiente; el resto formó parte de las programaciones de los teatros oficiales con excepción de la primera, la puesta en escena de *Volpone*, que en 1930 llevó adelante la compañía de Enrique de Rosas, con la actuación de Ricardo Passano y Mario Soficci en los roles principales.

Precisamente Ricardo Passano, según Sagasetta muy disconforme con los resultados de ese primer intento, es quien asumió en 1940 la dirección de una segunda puesta en escena de la pieza, tarea que llevó a cabo al frente de su grupo independiente, La Máscara.

Volpone vuelve a representarse cuatro veces más, pero en todos los casos se trata de versiones de la obra original, que de ese modo es afectada por modificaciones, en algunos casos de gran importancia.

En 1966 el Nuevo Teatro Bonorino (otro grupo independiente que ejercía en el barrio de Flores) prepara una versión para el aire libre, firmada por Humberto Riva en base a la traducción en prosa de Luis Arasquitain, que en 1966 y con dirección de Néstor Ameijeiras y Osvaldo Calatayud ofreció en un escenario bifrontal montado en el Parque Chacabuco. “Riva suprimió partes del texto con la intención de agilizarlo, y agregó un prólogo que introducía al público en los acontecimientos a través de tres bufones”¹⁶⁷.

En 1972, Raúl Baroni y Germán Aquis, por ese entonces encargados de la programación del Theatron (ubicado en las avenidas Santa Fe y Pueyrredón), encararon otra reposición de *Volpone*. El primero se hizo cargo de la dirección y el segundo de la versión, basada también en la mencionada traducción de Araquitain.

La escena oficial, más precisamente el teatro Alvear que dirigía Luis Diego Pedreira, decidió en 1977 presentar otra versión al aire libre, esta vez en los patios de La Manzana de las Luces. La dirigió Jorge Petraglia y fue Leal Rey quien versionó el texto, pero tomando como directo referente el original isabelino. En el espectáculo se incorporó una mascarada (acaso Buenos Aires veía por primera vez esta expresión tan de moda en el siglo XVII inglés), y un coro de vecinos venecianos que, en apoyo de *Volpone* y Mosca, lograban la libertad de estos al final de la pieza, un logro celebrado con la música de los Rolling Stones.

Resta la última versión de *Volpone*, dirigida en 1995 por David Amitín en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín. También fue una versión, esta vez con la firma de Mauricio Kartun.

Hubo menor interés en montar *El alquimista*. La primera iniciativa la tomaron en 1950 los independientes de Nuevo Teatro, con la dirección de Alejandra Boero y Pedro Asquini. La directora tuvo a su cargo el mismo rol cuando *El alquimista* formó parte de la programación oficial del Teatro Municipal General San Martín, ocupando la sala Martín Coronado en 1981.

Notas

1. Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. 2000. *Apuntes de filosofía*. La Plata, Argentina. Grupo Editor Tercer Milenio.
2. Venerado como santo por las iglesias católica, ortodoxa y anglicana.
3. Principio, introducción, preámbulo de una obra literaria, especialmente primera parte del discurso oratorio, la cual tiene por objeto excitar la atención y preparar el ánimo de los oyentes (RAE).
4. Brotton, Jerry. 2004. *El bazar del Renacimiento. Sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental* (traducción Carme Castells) Argentina. Paidós.
5. Las acusaciones, consideradas hoy falsas, se extendieron hasta culparla de haber cometido incesto con su hermano mayor.
6. Graham. Yooll, Andrew. "Intriga, conflicto y conspiración: la era de Ben Jonson", en la revista *Teatro*, Teatro Municipal General San Martín. Buenos Aires. Tercera Época. N° 1. Abril 1995.
7. Tillyard, E. M. W. 1984. *La cosmovisión isabelina* (traducción de Juan José Utrilla). México. Fondo de Cultura Económica.
8. Regimiento de infantería española de los siglos XVI y XVII.
9. Praz, Mario. 2005. "Sir Walter Raleigh: un maquiavélico inglés", en <http://www.cronica.com.mx>. Se recomienda la lectura de todo el artículo por el grado de información que contiene respecto a la Inglaterra isabelina.
10. En muchos textos históricos, y por razones que ignoramos, a este rey Jacobo se lo reconoce como Jaime.
11. Levin, Harry. "Aproximaciones críticas a Shakespeare desde 1660 a 1904" (traducción de Elina Montes) en *Literatura Inglesa*, apuntes de la Universidad de Buenos Aires.
12. Castagnino, Raúl. 1981. *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.
13. Rest, Jaime. 1968. *El teatro inglés*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
14. Fondebrider, Jorge. "Biografía de un erudito insoportable", en revista *Ñ* del sábado 6 de setiembre de 2008.
15. Rey, Pedro B. "Oscuro, genial e inagotable", en revista *Teatro*. Complejo Teatral de Buenos Aires. Año XXVI. N° 85. Julio 2006.
16. Ingberg, Pablo. "Cría cuervos", en revista *Teatro*. Complejo Teatral de Buenos Aires. Año XXVI. N° 85. Julio 2006.
17. M. de Brugger, Ilse. 1959. *Breve historia del teatro inglés*. Buenos Aires. Editorial Nova. Se debe tener en cuenta cuando citamos a de Brugger, que esta historiadora no hace distinciones entre Renacimiento y Barroco; los acontecimientos de los siglos XVI y XVII ocurren, para ella, bajo el signo del mismo acontecimiento.
18. Brook, Peter. 1964. *Shakespeare*. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora.
19. Dessen, Alan C. *Shakespeare y las convenciones teatrales de la época* (traducción de Ezequiel Ferriol) en *Literatura Inglesa*, apuntes de la Universidad de Buenos Aires.
20. Nosotros tenemos entendido, y así lo hemos afirmado, que Séneca escribió solo nueve tragedias.
21. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
22. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
23. Santoyo, J.C. 1993. Introducción a Christopher Marlowe, La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto (traducción y notas de J.M. Santamaría). España. Cátedra.
24. Rest, Jaime. Obra citada.
25. Dicho de una vocal, de una sílaba o de una palabra, que se pronuncia sin acento prosódico (RAE).
26. Dicho de una vocal o de una sílaba acentuada con acento prosódico (RAE).
27. Juan Boscán (1493-1542) fue otro humanista, amigo y aliado de Garcilaso en la tarea de transformación de la poesía española, no solo por la introducción del verso blanco sino también por el uso de métricas distintas a las de la poesía trovadoresca que, en España, regía a comienzos del Renacimiento.

28. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
29. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
30. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
31. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
32. Mansilla, Camila. 2008. "El actor isabelino: la construcción de un oficio y un lenguaje," en *Historia del actor*, volumen de autores varios coordinado por Jorge Dubatti. Buenos Aires. Editorial Colihue.
33. Thomson, Peter. *Los teatros en la época de Shakespeare* (traducción de de Ezequiel Ferriol) en Literatura Inglesa, apuntes de la Universidad de Buenos Aires.
34. Astrana Marín, Luis. 1994. Estudio preliminar, traducción y notas a *William Shakespeare. Obras completas, tomo I y II*. México. Aguilar.
35. Surgers, Anne. 2004. *Escenografías del teatro occidental* (traducción de Magdalena Arnoux). Buenos Aires. Ediciones artes del sur.
36. Mansilla, Camila. 2008. Obra citada.
37. Mansilla, Camila. Obra citada.
38. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
39. Thomson, Peter. Obra citada.
40. Rest, Jaime. Obra citada.
41. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
42. Santoyo, J.C. Obra citada.
43. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
44. Marlowe, Christopher. 1952. *Teatro* (traducción de Juan G. de Luaces). Barcelona. José Janés Editor.
45. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
46. Santoyo, J.C. Obra citada.
47. Marlowe, Christopher. 1985. *La trágica historia del doctor Fausto* (traducción de F. Víctor Hugo). Buenos Aires. Ediciones Renglón.
48. Marlowe, Christopher. 1952. Obra citada.
49. Marlowe, Christopher. 1952. Obra citada.
50. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
51. Shakespeare, William. 1993. *Como gustéis* (acto III, escena V), traducción de Manuel Ángel Conejero, Juan Vicente Martínez Luciano y Jenaro Talens). España. Cátedra.
52. Kott, Jan. 1969. *Apuntes sobre Shakespeare* (traducción de Jadwija Maurizio). Barcelona. Editorial Seix-Barral SA.
53. Pareciera referirse a Sidney Lee, autor en 1898 de una biografía de Shakespeare que fue considerada, siquiera en su tiempo, como el modelo más respetable. En esa biografía se introduce la conjetura de la autoría de Bacon de las obras de Shakespeare, aunque ignoramos si esta suposición también circuló antes de la aparición del texto de Lee.
54. Cané, Miguel, prólogo a la traducción de las dos partes de *Enrique IV*, editadas por primera vez en Buenos Aires, en el año 1900, por Arnoldo Moen, Editor, y reeditada en 1943, también en Buenos Aires (texto que consultamos) por Ángel Estrada y Cia. S.A.
55. Auden, Wystan Hugh. 1999. *El mundo de Shakespeare* (traducción Mirta Rosemberg). Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.
56. Se trata de Francis Meres, quien en 1598, al leer los Sonetos de Shakespeare, que circulaban en copias manuscritas, hace el elogio de esta poesía y los llama "sonetos de azúcar" o "sonetos de miel". Los sonetos completos se editaron en 1609.
57. Borges, José Luis. "Diálogos sobre Shakespeare," en revista *Ñ* del sábado 9 de junio de 2007.
58. Dryden, John. *Of Dramatic poesie, An Essay*, publicado en 1668 y recuperado en castellano por la *Revista Sur*, Nos. 289-290, Julio, Agosto, Setiembre, Octubre de 1964. Traducción de Alicia Jurado.
59. Kott, Jan. Obra citada.

60. Caza con la ayuda de aves; en especial, halcones.
61. Todos los entrecomillados de este párrafo refieren a la obra de Jaime Rest, ya citada.
62. Cané, Miguel. Obra citada.
63. Gruss, Luis. "Shakespeare vive aquí", en revista *Teatro*. Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Año 1. N° 1.
64. Gruss, Luis. Obra citada.
65. Hugo, Víctor. 1941. *Vida de Shakespeare* (versión castellana de Edmundo E. Barthelemy). Buenos Aires. Editorial Claridad SA.
66. Hugo, Víctor. Obra citada.
67. Astrana Marín, Luis. Obra citada.
68. Hugo, Víctor. Obra citada.
69. Espacio que rodea el altar mayor de las iglesias.
70. Texto citado y traducido por Luis Astrana Marín.
71. Robert Sturua, al frente del Teatro Rustavelli de Georgia, presentó esta obra de Shakespeare, entre los meses de julio y agosto de 1987, en la sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín.
72. Pope, Alexander. Prefacio a su edición de *Las obras de Shakespeare*, de 1725, reproducido en castellano por la *Revista Sur*, Nos. 289-290, Julio, Agosto, Setiembre, Octubre de 1964. Traducción de Alicia Jurado.
73. Tillyard, E. M. W. Obra citada.
74. Fernández, Gerardo. "La fascinación y el espanto", en revista *Teatro*, Teatro General San Martín. Tercera Época. Año 3. N° 3. Setiembre de 1997.
75. Tillyard, E. M. W. Obra citada.
76. Kott, Jan. Obra citada.
77. Los títulos que usamos para identificar las obras de Shakespeare en las tres listas que ofrecemos a continuación –la de Astrana Marín, la de Idea Vilariño y la de Ilse de Bruggers–, son los de uso más frecuente en el ámbito teatral argentino.
78. Vilariño, Idea. 1974. Traducción, prólogo y notas a *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Uruguay. Ediciones de la Banda Oriental.
79. Hauser, Arnold. 1962. *Historia social de la literatura y el arte* (traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes). España. Ediciones Guadarrama.
80. Kott, Jan. Obra citada.
81. Auden, Wystan Hugh. Obra citada.
82. Kott, Jan. Obra citada. Aconsejamos la lectura de la exacta vivisección que Kott hace de esta escena entre las páginas 57 y 65 de su libro.
83. Kott, Jan. Obra citada.
84. Kott, Jan. Obra citada.
85. Astrana Marín, Luis. Obra citada.
86. Perednik, Gustavo. "Shakespeare y el Judío", en revista virtual *El Catoblepas*, número 24 de febrero de 2004. <http://www.nodulo.org>
87. Pasaje de *El mercader de Venecia* traducido por Gustavo Perednik.
88. Cané, Miguel. Obra citada.
89. Lings, Martin. 1988. *El secreto de Shakespeare* (traducción de Esteve Serra). España. Ediciones de la Tradición Unánime.
90. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
91. Knight, Wilson G. 1979. *Shakespeare y sus tragedias. La rueda de fuego* (traducción de Juan José Utrilla) México. FCE.
92. Kott, Jan. Obra citada.
93. Hugo, Víctor. Obra citada.

94. Lings, Martin. Obra citada.
95. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
96. Auden, Wystan Hugh. Obra citada.
97. Borges, José Luis. Obra citada.
98. Rey, Pedro B. Obra citada.
99. Kott, Jan. Obra citada.
100. Ezpeleta Piomo, Pilar; Torres Chalk, Gabriel; Sanchos Caparrós, Vicente, introducción, notas y apéndices en *Coriolano* (edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero) 2003. España. Cátedra Letras Universales.
101. Kott, Jan. Obra citada.
102. Cohen, Marcelo y Speranza, Graciela. 1999. Prólogo de *La tempestad*, Shakespeare. Grupo Editorial Norma.
103. Melchiori, Giorgio. 2000. Introducción a *La tempestad*, de William Shakespeare (versión definitiva de Manuel Ángel Conejero Dionis-Bayer y Jenaro Talens, notas y apéndices de Miguel Teruel y Jesús Tronch). España. Cátedra.
104. Lings, Martin. Obra citada.
105. Gamarro, Carlos. "Astillas de una conciencia impar," en revista *Ñ* del sábado 19 de setiembre de 2009.
106. M. de Brugger, Ilse, obra citada.
107. Rest, Jaime. Obra citada.
108. Ribes, Purificación. 2002. Introducción a *Volpone* (edición bilingüe). España. Ediciones Cátedra.
109. Muchos, María Martínez Sierra entre ellos, la traducen como *Cada loco con su tema*.
110. Cohen, Marcelo. 1983. Ben Jonson. *El alquimista*. España. Icaria Literaria.
111. Traducción de Astrana Marín. El poema es muchísimo más extenso, solo publicamos una síntesis que guarda el tono de la totalidad. Suponemos que la calificación de "Cisne de Avon," hoy tan difundida y habitual para nombrar a Shakespeare, se dice aquí por primera vez.
112. Schwob, Marcel. 2005. *Vidas imaginarias* (traducción de Marcos Mayer). Buenos Aires. Longseller.
113. Rest, Jaime. Obra citada.
114. Schoo, Ernesto. "Un formidable panfleto moralista," en revista *Teatro*. Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. N° 1. Abril 1995.
115. Para esta ambientación Jonson se documentó como nunca lo hubiera hecho Shakespeare, no solo de los lugares de la ciudad que no conocía porque nunca la había visitado, sino de la legislación jurídica vigente y que él aplica en *Volpone*.
116. Martínez Sierra, María, prólogo a *Ben Jonson. Teatro*. 1958. Buenos Aires. Librería Hachette SA.
117. Rest, Jaime. Obra citada.
118. Cohen, Marcelo. 1983. Obra citada.
119. Fernández, Gerardo. 1980. Estudio preliminar a Ben Jonson, *Volpone o el zorro*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
120. Martínez Sierra, María. Obra citada.
121. Las moscas se consideraban encarnaciones de los espíritus familiares; es decir, duendes o demonios.
122. Se trata de la piedra filosofal, una sustancia que según los creyentes en la alquimia tendría propiedades extraordinarias, tal como la capacidad de transmutar los metales vulgares en oro.
123. Cohen, Marcelo. 1983. Obra citada.
124. Shakespeare las usa en *Romeo y Julieta*, *Enrique VIII*, *Timón de Atenas* y en el acto IV de *La tempestad*, donde copia la fórmula de Ben Jonson. En El mercader de Venecia se evita llevar a cabo una mascarada. "Nada de mascaradas esta noche –dice Antonio– Se ha levantado viento".
125. Borges, Jorge Luis. Obra citada.
126. Thomson, Peter. Obra citada.
127. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.

128. Auden, Wystan Hugh. Obra citada.
129. Dessen, Alan C. Obra citada.
130. Kott, Jan. Obra citada.
131. Auden, Wystan Hugh. Obra citada.
132. Shakespeare, William. 2003. *Coriolano* (edición bilingüe de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Pilar Ezpeleta Piomo). España. Cátedra Letras Universales.
133. Astrana Marín, Luis. Obra citada.
134. Ure, Alberto. "Noche de reyes," en revista *Teatro*. Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Año 1. N° 1.
135. Shakespeare, William. 1984. *Romeo y Julieta* (traducción de Pablo Neruda). Santiago de Chile. Pehuén Editorial Andina.
136. Brook, Peter. 1964. Obra citada.
137. Dessen, Alan C. Obra citada.
138. Mansilla, Camila. Obra citada.
139. Melchiori, Bárbara. 1991. Introducción de *Noche de reyes o como queráis*. España. Cátedra.
140. Thomson, Peter. Obra citada.
141. Composición poética de tema amoroso y extensión breve, en versos endecasílabos (once sílabas) y heptasílabos (siete sílabas) sin disposición ni rimas fijas.
142. Auden, Wystan Hugh. Obra citada.
143. Auden, Wystan Hugh. Obra citada.
144. Ligs, Martín. Obra citada.
145. Dessen, Alan C. Obra citada.
146. Surgers, Anne. Obra citada.
147. Cita tomada del libro de Anne Surgers.
148. Surgers, Anne. Obra citada.
149. Hugo, Víctor. Obra citada.
150. M. de Brugger, Ilse. Obra citada.
151. Rest, Jaime. Obra citada.
152. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.
153. Arrieta, Rafael Alberto. Prólogo a la edición de *Enrique IV*, traducida y anotada por Miguel Cané en 1891 y publicada por Ángel Estrada y Cia S.A. Editores en 1943.
154. Macpherson, Guillermo. 1945. Prólogo y traducción de *Las alegres comadres de Windsor*. Buenos Aires. Editorial Sopena Argentina S.R.L.
155. Arrieta, Rafael Alberto. Obra citada.
156. Arrieta, Rafael Alberto. Obra citada.
157. Arrieta, Rafael Alberto. Obra citada.
158. Arrieta, Rafael Alberto. Obra citada.
159. Amarillento y cobrizo.
160. Arrieta, Rafael Alberto. Obra citada.
161. Mitre, Bartolomé. 1876. *Rimas*. Buenos Aires. Carlos Casavalle.
162. Seibel, Beatriz. 2002. *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires. Corregidor.
163. Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, organismo dependiente de la Universidad de Buenos Aires y dirigido, desde su fundación, por Osvaldo Pellettieri.
164. Cané, Miguel. Obra citada.

165. Cané, Miguel. Obra citada.

166. Sagaseta, Julia Elena. "Ben Jonson en Buenos Aires," en revista *Teatro*. Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. N° 1. Abril 1995.

167. Sagaseta, Julia Elena. Artículo citado.

el teatro español del Siglo de Oro

capítulo VIII

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla

FERNANDO DE ROJAS (1465-1541)
Prólogo de La Celestina

Introducción

El “espíritu de pueblo” en España presenta algunos rasgos parecidos al de Inglaterra. Largos siglos de luchas semibárbaras contra el árabe invasor fortifican un alma nacional preexistente a la nación misma; alertan un sentido realista e inmediato de las cosas, dan a los paladines cristianos ciertas inquietudes de no ajeno sabor oriental, liberan pasiones y atavismos. El espejo del teatro refleja ese “espíritu”. Y así como en Inglaterra se descubre consonancia entre público y teatro, entre patio y escenario, que explica la aceptación de las formas dramáticas diferentes, otro tanto ocurre en España¹.

El exacto comentario de Raúl Castagnino resulta pertinente para comenzar a dibujar la situación donde se desarrollará uno de los fenómenos teatrales más importantes del occidente cristiano. Hay acuerdo casi general de que la entrada de España al Renacimiento se produce en una fecha precisa, 1492, de resonancia mítica para nosotros, los americanos, y que en la península reúne una serie de acontecimientos políticos que fueron los que la constituyeron como nación soberana. Entre ellos, el más importante, el episodio final de la Reconquista, la caída del último bastión árabe, Granada, y la consecuente recuperación de la totalidad del territorio que durante más de siete siglos estuvo en poder de los musulmanes. Este hecho debe ser tomado como el punto de partida de una España única, con todos los reinos, protagonistas con anterioridad de infinitas querellas, reunidos bajo el sabio y severo reinado de los Reyes Católicos. La continuidad de esta monarquía estuvo a cargo de los Austrias, en especial la enorme figura de Carlos V, que en el siglo XVI obtuvo la corona de un imperio veinte veces más extenso de lo que fuera el romano. Después, Felipe II, su heredero, denominado el Príncipe del Renacimiento o el Rey Prudente, encolumnó a toda la nación en una causa religiosa, la Contrarreforma, cristiana y española que declaró su abierta oposición a la Reforma protestante, de impetuosa aparición religiosa en el norte del mundo europeo.

En este marco renacentista y barroco se encuadra el llamado Siglo de Oro de las artes españolas, con una fecha de nacimiento indiscutible, 1580, año en que comenzó a producir el insaciable Lope, y un final, que también cuenta con el consenso de la mayoría de los historiadores, 1581, año de la muerte de Calderón de la Barca. El Siglo de Oro ofreció el regalo de expresiones mayores en todos los rubros del arte; y en la escena, de una teatralidad arrebatada, vivaz y convocante, tanto desde el tablado como desde los textos, de cantidad inimaginable, que, aunque los datos para confirmarlo escaseen, podemos contar por millares.

Prehistoria de España, hasta el comienzo de la Reconquista. Los visigodos

Los primeros que dieron noticias sobre los habitantes de la península ibérica fueron los griegos, que en el siglo VI a.C., los reconocieron como íberos, aunque en realidad se trataba de una mezcla de individuos de distinta procedencia y cultura, aunque todas de origen indoeuropeo. A los citados íberos se les debe sumar los celtas, que residían en el norte de la península, y los tartesios, que se instalaron en el sur, cerca de las desembocaduras de los ríos Guadalquivir y Huelva.

Hay testimonios más o menos fehacientes de que en el siglo X a.C., los fenicios establecieron relaciones comerciales con los habitantes de la región, además de fundar la ciudad de Gadir (la actual Cádiz, cuya fundación se asigna, mitología mediante, a Hércules durante su tarea de cumplir con los doce trabajos), en torno al 1100 a.C. En este punto hacían el acopio de metales ibéricos (plata y estaño, necesario este último para fabricar el metal más preciado de la época: el bronce), que intercambiaban por productos propios, en especial sus reconocidos y valorados tejidos de color.

También los fenicios fundaron la ciudad de Cartago. Según los arqueólogos el acto se acredita en el último cuarto del siglo IX a.C. Los cartagineses, que crearon su propia civilización, fueron poderosos comerciantes antes del comienzo de nuestra era, y por fuerza de las circunstancias históricas debieron enfrentarse con los romanos, que se encontraban en plena expansión. Ya nos referimos en un capítulo anterior a este conflicto, reconocido con el nombre de Guerras Púnicas, que en rigor fueron tres, iniciadas en el 264 a.C., y finalizadas, con la total victoria de Roma, en el 146 a.C., Cartago fue devastada, pero por su alto valor estratégico fue reconstruida por los romanos, que la transformaron en la colonia más preciada de África y la segunda ciudad en importancia del Imperio.

Cartago cuenta, además, con un relato mítico acerca de su fundación, que se le concede a la reina Dido (Elisa en tirio), protagonista de la “novela de amor” que

Virgilio incluyó en *La Eneida*. Según la leyenda, Dido, heredera del trono tirio al igual que su hermano Pigmalión, sufrió el acecho de este para quitarle el poder. Por esa causa asesinó a su marido, Sicarbas, crimen que obligó a Dido a huir para salvar su vida. Escapó hacia el occidente mediterráneo, llevándose consigo el tesoro de la ciudad y a un grupo de hombres fieles que, en camino, raptaron en Chipre a ochenta doncellas consagradas a Afrodita para que fueran sus esposas. La expedición desembarcó en África, en territorio de la actual Túnez, donde fue bien recibida por los indígenas. Decidida a establecerse, Dido pidió a los naturales una extensión de tierra “que pudiese abarcar una piel de buey”. Aceptada la propuesta, Dido cortó en tiras muy finas la piel del animal “y obtuvo de ese modo un largo cordón, con el que rodeó un territorio bastante extenso”². No obstante el ardid, los habitantes de la zona mantuvieron la promesa y Dido fundó Birsá en el territorio obtenido, que será la futura Cartago. Apenas instalada Dido recibió el pedido de mano de un rey vecino, el gétulo Yarbás, quien la amenazó con atacar y destruir el nuevo y todavía precario emplazamiento si ella rehusaba el matrimonio. Horrorizada ante la perspectiva (aún le pesaba la memoria de su infortunado marido), Dido pidió un plazo de tres meses para decidirse. Cuando este se cumplió, no le quedó otra alternativa que el suicidio, que consumó inmolándose en una pira. Tómese nota que es el mismo fin trágico y poético que le marcó Virgilio en *La Eneida*, cuando Eneas, el gran amor de la reina cartaginesa, la abandona para continuar con su misión, que lo llevará hasta la fundación de Roma.

La tarea fundadora de ciudades por parte de los fenicios respondió a sus intereses comerciales y fue posible por la pericia y el atrevimiento de estos navegantes, que en plan de obtener nuevos mercados se lanzaron al mar y se animaron a cruzar las famosas columnas de Hércules (el estrecho de Gibraltar), hazaña que asustó a generaciones anteriores y posteriores, hasta que recién en el Renacimiento los portugueses, también habilísimos marinos, tuvieron el mismo arresto muchísimos siglos después.

La decadencia y extinción de los fenicios, que apenas han dejado vestigios de su presencia en el planeta, iniciada por la rivalidad con los griegos que les disputaban el comercio del Mediterráneo, se completó en el 332 a.C., momento en que Alejandro Magno tomó y saqueó a Tiro, la ciudad fenicia que aunque de envergadura similar a la de sus hermanas Biblos y Sidón, era la que más resistencia ofrecía a las agresiones foráneas.

En el año 209 a.C., los romanos, al mando de Escipión el Africano (236 a.C.-183 a.C.), iniciaron la conquista de la península ibérica, que ellos llamaban Hispania. La invasión tomó como punto de partida un enclave cartaginés, Qart Habasht, situado al sur de la península, de donde había partido el gran estratega cartaginés Aníbal, quien durante la segunda Guerra Púnica, al frente de sus

elefantes de guerra, concretó el célebre cruce de los Pirineos y de los Alpes para atacar Italia (ver capítulo II).

Esta incursión romana por territorios ibéricos recibió algunos rechazos por parte de la población local, destacándose la heroica resistencia de Numancia, que mantuvo a raya a los invasores hasta el año 133 a.C., fecha en que el general Escipión Emiliano (185 a.C.-129 a.C.), consiguió doblegar a sus habitantes y destruir la ciudad.

Esta acción, tomada como gesta nacional, fue motivo de la acaso más celebrada obra dramática de Miguel de Cervantes, *Numancia*, escrita alrededor de 1580.

Hubo otros episodios, similares a los de Numancia, aunque no de la misma magnitud, que se sucedieron hasta que a comienzos de nuestra era la región fue completamente romanizada. Ahí nacieron, después, futuros emperadores romanos, Adriano y Teodosio, y el poeta y dramaturgo Séneca, oriundo de la actual Córdoba española.

La colonización de Hispania se produjo con el mismo patrón elástico que aplicaban los romanos en sus otras posesiones. Fueron respetuosos de las tradiciones y costumbres locales hasta el punto de que el País Vasco pudo mantener el uso de la lengua vascuence y Galicia la celta. Los romanos construyeron obras civiles en todo el territorio, calzadas, acueductos, fortificaciones, puentes, presas, algunas de cuyos restos aún subsisten con carácter de monumento histórico.

Cuando el Imperio entró en su declinación definitiva en el siglo V d.C., fueron los bárbaros suevos, alanos y vándalos los que invadieron la península, ingresando a sangre y fuego a través de los Pirineos. Posteriormente, se produjo la intervención de los visigodos, la rama occidental de los godos, una tribu teutónica posiblemente desplazada de Rusia y de ambigua alianza con los decadentes romanos, que al mando de Ataulfo (?-415) intentaron el desalojo de esas tribus bárbaras y la constitución de un reino en Hispania. Si bien Ataulfo no alcanzó ese propósito, murió asesinado, se lo reconoce como el primer rey visigodo de la península. Los objetivos de conquista y ocupación se consiguieron más tarde; en el año 467 d.C., los visigodos dominaban casi todo el territorio de Hispania y parte de la Galia, de tal modo que, bajo el reinado de Eurico (420-484), erigieron su capital en Toulouse, de jurisdicción gala. La adhesión de su sucesor, Alarico II (?-507), a la causa arriana lo enfrentó a Clodoveo, rey de los francos y fanático cristiano, quien lo derrotó y le quitó las posesiones visigodas de la región.

Como ya hemos descripto en un capítulo anterior, el arrianismo fue una creación del sacerdote alejandrino Arrio (256-336), quien en el 320 propuso una doctrina, profana para el cristianismo, que negaba a Jesús la condición de hijo de

Dios. Aunque admirado como profeta, los arrianos no aceptaban a Jesús como el Mesías. La Iglesia le dio al arrianismo condición de herejía y lo condenó como tal en el 325 o en el 381 (las fuentes difieren). Desde ese dictamen el arrianismo, sostenido principalmente por algunas tribus bárbaras germánicas, soportó la persecución de la Iglesia, capitulando definitivamente en el siglo VI.

Los visigodos de Alarico II corrieron esa misma suerte, ya que luego de ser vencidos por Clodoveo y ser expulsados de la Galia, para quedar circunscriptos en tierra ibérica, compartiendo el área con otras etnias, renunciaron al arrianismo. Recaredo (?-601) convocó a un concilio en Toledo, durante el cual los visigodos abjuraron del arrianismo y se aferraron a la fe cristiana más ortodoxa.

En el plano militar, los visigodos consiguieron deshacerse de los bárbaros coetáneos, en especial de los suevos (mayoritarios en la región), para conformar en su favor la unidad territorial de la península.

Se produjo entonces un período de paz que contenía, sin embargo, la fragilidad de la época, violentado casi siempre por disputas de poder. Y esta situación se presentó en el reino visigodo a finales del siglo VII y comienzos del VIII, momento en que se produjo el enfrentamiento de los hijos del rey Witiza, muerto en el 710, con don Rodrigo (?-711), presunto asesino de Witiza y elegido rey por una parte de la nobleza y del clero (la monarquía visigoda respetaba la tradición bárbara, era electiva).

La guerra civil visigoda fue el ámbito propicio para la invasión musulmana que tuvo lugar en el 711. Uno de los generales del moro Muza, Tarij-ben-Ziyad, abandonó su base en Marruecos, cruzó el estrecho de Gibraltar y se instaló en zona ibérica. Don Rodrigo, más atento a los enemigos internos que a esta amenaza, desatendió el desembarco musulmán, considerado solo una razzia temporaria, y condujo a sus tropas para combatir en las provincias de Cataluña, donde reinaba uno de los hijos de Witiza, Agila II (681-716). Gracias a estas facilidades los musulmanes fueron ganando terreno, y, cuando debieron enfrentar la tardía reacción de don Rodrigo, lo derrotaron en la batalla de Medina Sidonia, haciéndolo desaparecer del escenario del combate y del mundo, ya que nunca más se supo de él, sobreviviendo solo como personaje de uno de los ciclos del romancero español, los relatos que, transmitidos oralmente, narraban la derrota de Don Rodrigo y la pérdida de España en poder de los sarracenos.

Los moros ocuparon Córdoba, Sevilla, Zaragoza, ayudados por un antiguo aliado de los visigodos, el conde don Julián, también inmortalizado por el romancero (se transcribe un fragmento), quien aparentemente humillado por una mala acción de don Rodrigo, el ultraje de su hija, cometió traición y le abrió mejores condiciones a la invasión de los hombres de Muza.

Los vientos eran contrarios,
la luna estaba crecida,
los peces daban gemidos
por el mal tiempo que hacía,
cuando el buen rey don Rodrigo
junto a la Cava dormía,
dentro de una rica tienda
de oro bien guarnecida.
Trecientas cuerdas de plata
que la tienda sostenían;
dentro había cien doncellas
vestidas a maravilla:
las cincuenta están cantando
con muy dulce melodía.
Allí habló una doncella
que Fortuna se decía:
—Si duermes, rey don Rodrigo,
despierta por cortesía,
y verás tus malos hados,
tu peor postrimería,
y verás tus gentes muertas,
y tu batalla rompida,
y tus villas y ciudades
destruidas en un día;
tus castillos fortalezas
otro señor los regía.
Si me pides quien lo ha hecho,
yo muy bien te lo diría:
ese conde don Julián
por amores de su hija,
porque se la deshonoraste
y más de ella no tenía;
juramento viene echando
que te ha de costar la vida

El conde Julián les entregó a los moros Ceuta y los nutrió de armamentos y naves. Sin embargo existe otra versión que dice que no hubo tal traición, sino que el conde buscó la ayuda musulmana, que no le podían proporcionar ni los francos ni los bizantinos, sumidos en sus propios conflictos, porque era partidario de Agila II y operaba para defender su reinado. Lo cierto es que don Julián se convirtió al Islam y

fue recompensado por los musulmanes con bienes y tierras, mientras que Agila II, su supuesto aliado, pudo usufructuar con tranquilidad sus posesiones hispánicas bajo la condición, impuesta por los árabes, de cesar en sus reclamos de poder político.

Hay quienes ofrecen datos sobre otra colaboración importante que recibieron los moros: la del pueblo llano, que por acción u omisión contribuyó a que se produzcan los cambios, hartos de los abusos de los señores visigodos y de los prelados representantes de la Iglesia romana.

La comodidad de la invasión árabe a la península ibérica, transformada en un emirato dependiente de la dinastía Omeya de Damasco, cuenta con la excepción de las zonas del norte, que no solo resistieron sino que se transformaron en punto de larga incubación de la reacción ibérica, lo que la historia reconoce como la Reconquista española.

La ocupación de Hispania dio aliento a los invasores sarracenos, que ganados por el entusiasmo treparon hacia el norte con el propósito de conquistar Europa, donde fueron interceptados y derrotados por Carlos Martel, en el 732, en la batalla de Poitiers (hechos relatados con más detalles en el capítulo III, dedicados a los mil años de la Edad Media). Con este acto bélico cesó el peligro de que Europa entera cayera bajo el poder de los musulmanes, quienes, aunque derrotados, mantendrán sin embargo la ocupación del sur de la península ibérica, reconocida como al-Andalús, durante siete siglos.

La ocupación islámica

El al-Andaluz se constituyó en una rara y única experiencia de vida en occidente, más proclive a crear las bases de convivencia respetuosa entre personas de pensamiento distinto que a establecer diferencias y enfrentamientos, desde los discursivos hasta los armados. Con los matices provocados por los conflictos propios —como se comentará más adelante, los moros también padecieron inestabilidad política y guerras civiles—, en el al-Andaluz se estableció un ámbito de coexistencia fructífera entre cristianos, judíos y árabes, que libres de control ideológico estudiaron las expresiones del pasado grecorromano en arte, ciencia y filosofía, profundizando asimismo en el análisis de la cultura hindú y la china. Este fenomenal conocimiento compartido por las tres razas, se convirtió en un legado significativo, un tesoro incalculable de conocimiento y sabiduría para la civilización occidental. Escapa a nuestra modesta capacidad el cálculo de cuánto del pasado de nuestra cultura se habría perdido para siempre si no hubiera caído bajo la protección de los sabios andalusí.

A partir del siglo XIII, ya muy cerca de la Reconquista española, el gran esfuerzo de la inteligencia árabe, que con frecuencia provocó el recelo de las mismas autoridades islámicas, iba llegando a su agonía. Sin embargo había durado el tiempo suficiente para que los países europeos disfrutaran de semejante aporte; la tarea de transferencia de conocimiento de los sabios árabes, acompañados por los eruditos judíos y cristianos, fue uno de los hechos históricos más sobresalientes de la Edad Media europea y, más que decir, de la actual España, que aún muestra en el sur signos de la presencia benefactora de esa civilización refinada, a distancia considerable de los rudimentarios godos.

Los primeros invasores árabes pertenecían al clan omeya, originario de la ciudad de Damasco, capital de la Siria asiática. Los españoles le dieron un nombre genérico independiente de su procedencia, “moros”, aunque también usaban el de sarracenos, otomanos, bereberes o berberiscos. A poco de instalada, esta dinastía sufrió una serie de contratiempos políticos que terminó con su derrocamiento, siendo reemplazada por la estirpe Abassi, también asiática, con sede en Bagdad (la capital de la actual Irak), que tuvo a su cargo la creación del califato de Córdoba, “la ciudad de los sesenta mil palacios”, capital islámica de aquel occidente, que tuvo una vida corta pero muy intensa en el campo cultural y científico. Como dato ilustrativo se indica que el máximo jefe político, el califa Al-Hakam, poseía una biblioteca de cuatrocientos mil volúmenes.

Tras la muerte de este, en el 1002, se produjo la disgregación del califato abassida y su fragmentación en pequeños reinos independientes, llamados “taifas”, instalados en Sevilla, Badajoz, Toledo, Zaragoza y Valencia. La dispersión de los árabes en pequeñas soberanías, estimuló el avance hispano, que debía enfrentar ahora a un reino disminuido y fraccionado. Para fortuna de los moros bajo amenaza, llegó a tiempo el auxilio de los almorávides, grupo de religiosidad musulmana rigurosa e intransigente que, al mando de Yusuf ben Tasfin, viajó desde el África sahariana y desembarcó tropas en Sevilla y en Granada. La derrota española en 1086, en la batalla de Zalaca, frenó el ímpetu hispano e inauguró la leyenda de Rodrigo Díaz de Vivar, el mítico Cid Campeador, inmortalizado en el poema épico de amplia difusión. “El *Poema del Mío Cid* es el mayor exponente de la poesía épica medieval española y uno de los poemas de mayor calidad artística de todo el género épico medieval europeo”³.

El poema está basado en la parte final de la vida de este personaje histórico (su monumento, obra de la escultora norteamericana Anna Huntington, fue emplazado en 1935 en un transitado cruce de avenidas de Buenos Aires), que vivió entre los años 1043 y 1099. Como todo poema épico, trata la historia de un héroe, relatada en verso narrativo, realista, cronológico y sujeto a una rígida unidad de acción. Responde, a su vez, a una estructura bipartita: pérdida y recuperación del

honor. El Cid sufre destierro por parte del rey de Castilla y León y, transformado en un guerrero sin patria, se lanza con ejército propio contra los moros de la península. Su máxima hazaña, la conquista de Valencia, le trae beneficiosas consecuencias individuales –en la práctica es el rey de la región y consigue el perdón real–, y generales, ya que su triunfo contundente contiene el avance de los árabes, considerados siempre como intrusos en tierra hispánica.

El o los poetas anónimos que compusieron el romance (se conjetura que pudo haber sido obra de un juglar analfabeto y un clérigo instruido), no relatan con fidelidad de cronista la gran empresa militar del Cid, seleccionan, condensan e inventan circunstancias que le dan la envergadura legendaria de la que hoy goza esta figura mítica pero que tuvo existencia carnal, transformándolo en el necesario campeón de la gesta cristiana en una península que requería retemplar los ánimos para expulsar al sarraceno invasor. Se entiende la intervención del juglar porque el poema tuvo una primera circulación oral, ya que su fijación en forma escrita fue posterior, recogiendo, sin duda, las alteraciones que fue sufriendo el poema a través de su derrotero.

Con la aparición de la imprenta, la historia del Cid seguirá circulando mediante reelaboraciones cronísticas y romanticísticas que lentamente van perdiendo contacto con los textos medievales y van tendiendo hacia un gusto popular por lo novelesco⁴.

Los almorávides, que habían reemplazado a los abassidas, resolvieron el difícil tema de la disgregación y obtuvieron la unificación de la iberia musulmana. Para esto, el resolutivo Yusuf ben Tasfin sometió o expulsó a los gobernantes pusilánimes de algunas taifas.

En el campo cristiano se daba, contemporáneamente, el proceso inverso, entraron en una guerra de rivalidad monárquica entre dos pretendientes, Sancho III de Castilla (1134-1158) y Fernando II de León (1137-1188).

Ante el riesgo de que este conflicto hiciera perder el terreno ganado, la comunidad cristiana apeló a recursos extraordinarios, creando órdenes militares que, puestas al margen de esas disputas dinásticas, estaban destinadas a pelear por la reconquista del territorio. Las órdenes militares fueron cuatro: la de Calatrava (1158), la de Santiago (1170), la de Alcántara (1177), y la de Montesa (1317)⁵. Los integrantes de la primera, la de Calatrava, enaltecidos por la dignidad y jerarquía que se les había otorgado, son los denunciados de soberbia en *Fuenteovejuna*, la comedia de Lope de Vega.

Todas estas órdenes nacieron en la Edad Media y adoptaron las normas de alguna de las grandes organizaciones monásticas existentes, de modo que se

conformaron con un componente religioso y otro guerrero. Los monjes cumplían con las obligaciones confesionales, mientras que los caballeros, aunque también sujetos a ayunos y plegarias, permanecían largo tiempo fuera de sus bases combatiendo a los infieles. Estos soldados recibían el apoyo de un cierto número de sirvientes, siempre dispuestos a cubrir las necesidades primarias de su señor, llamados escuderos, y también de la población civil y adinerada que contribuía con dinero al sostenimiento de los costosos gastos militares. Un Gran Maestre estaba al frente de la orden, y de continuo al frente de las mismas tropas, por lo cual muchos murieron en batalla. Con el poder de sus triunfos se hicieron dueños de tierras, villas y fortalezas, y de una autoridad que a veces desafiaba a la del mismo rey que, atemorizado, les otorgaba aun más prebendas.

No obstante la agresividad y la disposición guerrera de los almorávides de Yusuf, estos fueron vencidos por los ibéricos en una sucesión de batallas. Así los cristianos recuperaron Mallorca (1229), Valencia, el gran bastión del Cid (1238), y Sevilla (1248), quedando en manos musulmanas solo el reino de Granada, fundado en el 1013 y dominio de los almorávides hasta que, desunidos por luchas internas, para nada ajenas a las derrotas sufridas, son sustituidos por los almohades en el año 1146. Más allá de algunos éxitos parciales y el sostenimiento de la posesión de Granada, los almohades se mostraron incapaces de contener la continua presión de los cristianos. En esos momentos de crisis aparece el liderazgo de Nasr, de la familia de los Nasrí, originarios de Arjona, pueblo de la actual región de Jaén, que en 1232 fundó una nueva dinastía, la nazarí, que traerá momentos de mayor estabilidad y confianza. No obstante será esta la última stirpe árabe que gobernó en Andalucía, pues los nazaríes serán quienes entreguen la ciudad de Granada a los triunfantes Reyes Católicos.

Granada, con sus cincuenta mil habitantes, llegó a ser una de las ciudades más importantes de su tiempo, con una población que aumentaba con la llegada de los sarracenos que escapaban de las tierras recuperadas por los cristianos. En esta capital del reino nazarí se alcanzó la plenitud de la arquitectura y el urbanismo andalucí. Se reconstruyó la Alhambra, originada en el siglo XI, que a partir del siglo XIII, bajo el gobierno de Mohamed I (1238-1273), fue sembrada de palacios (aún en pie), creando una fortaleza que tomó la forma de una ciudad dentro de otra ciudad. Los palacios que allí dentro se levantaron estaban ocultos por pudorosas murallas rojas, porque por respeto a sus congéneres que no se encontraban en tan afortunada condición, estos señores se ocupaban de elevar fachadas que ocultaran su feliz pasar. El solaz y la belleza se escondían, el placentero y bello patio (el *riad*, que los árabes consideraban una imitación del paraíso) era para la contemplación secreta de su propietario, quien se cuidaba de no herir con su prosperidad el orgullo de su vecino. “La casa del rey moro, de descolchones⁶ por fuera y por dentro tesoros”, dice un refrán andaluz. Algunas opiniones menos románticas aseguran

que el ocultamiento respondía a otras razones, la necesidad de evitar la envidia de los postergados por la fortuna y por eso capaces de operar con el “mal de ojo” en contra de los beneficiados por la prosperidad.

Especial atención debe prestarse al uso del agua como líquido refrigerante del interior de estos palacios (en verano el sur de España alcanza temperaturas superiores a los cuarenta grados). Fue tanta la capacidad de manejo de este tan escurridizo elemento (los árabes deploraban, y deploran, el agua estancada), que consiguieron que en su tránsito por cañerías y alcantarillados, el agua, además de cumplir con la función citada, emitiera música.

Un grupo de médicos murcianos, convocados especialmente a Granada, fueron los creadores de una Escuela de Médicos.

La medicina en el período nazarí será, entre todas las ciencias existentes, la más cultivada. Los reyes nazaríes, además de promover su estudio, darán acogida y protección en su corte a médicos procedentes de otras regiones de España⁷.

La medicina se enseñaba en la Madraza, o centro de enseñanza superior de Granada, creado a mediados del siglo XIV, juntamente con el derecho, la teología y las disciplinas vinculadas con la filología.

El canon que circulaba entre los estudiantes de medicina era el texto en verso del iraní Avicena (980-1037), que contemplaba acciones de prevención contra las epidemias, que los médicos nazaríes aplicaron para combatir la peste negra que asoló a Europa en 1348. Las medidas suenan hoy muy obvias, pero en esa época eran completamente desatendidas. La medicina de Avicena insistía en que la peste era contagiosa, por lo cual había que aislar al enfermo y adoptar severos hábitos de higiene personal, tal como el esmerado lavado de prendas y enseres domésticos, la fumigación de casas y, sobre todo, de los lugares públicos. Avicena también se ocupó de las borracheras (solo posible entre los fieles de otros credos, pues los musulmanes no consumían ni consumen bebidas alcohólicas), a la cual consideraba como un importante aporte para la terapia del cuerpo; aseguraba que los vómitos, el sudor y la transpiración limpian el organismo hasta depurarlo completamente.

Otros dos médicos oriundos de al-Andalús (los dos nacieron en Córdoba), el árabe Averroes (1126-1198) y el judío Maimónides, ofrecieron manuales teórico-prácticos sobre dietética y hábitos de vida ordenada, porque el objetivo de la medicina árabe era, antes que la curación, la prevención de enfermedades, una noción que la medicina europea adoptaría muchos siglos después. Estos médicos granadinos también practicaron la cirugía a través de la extracción de tumores y la curación de las heridas producidas por las flechas (la única arma de

largo alcance del Medioevo), ocupándose asimismo del arte de curar fracturas o dislocaciones de huesos.

En otros terrenos se destaca la tarea de Alhazen (965-1039), considerado el padre de la óptica por sus experimentos con lentes, espejos, y los efectos de reflexión y refracción; y el del matemático Al Khwarizmi, que trabajó con los algoritmos y el álgebra. Los matemáticos andalusí captaron la noción del número cero, de origen hindú, y produjeron el sistema decimal que ahora nos es familiar, pero que en ese entonces reemplazó con ventaja al engorroso numeral romano.

Los árabes desarrollaron también estudios astronómicos en la península y en su zona de influencia asiática y africana. El Cairo y Bagdad contaban con grandes observatorios. Nutridos por los viejos conocimientos de los caldeos⁸, rechazaron la concepción astral de Ptolomeo mucho antes que el Renacimiento europeo la pusiera en duda.

Ibn Al Awan es considerado el primer agrónomo que trabajó en tierras occidentales, trayendo de oriente las técnicas de cultivo del arroz, del melocotón, la granada, el albaricoque y la naranja.

La literatura andalusí, más en verso que en prosa, brilló en el postrer período de la Granada islámica. Se atuvo a los patrones árabes tradicionales, con los rasgos diferenciales de época y de geografía, manejando un léxico coloquial de influencia marroquí. La poesía se declamaba en los actos oficiales y en las fiestas populares; era usada, por ejemplo, como festejo al concluir el obligatorio ayuno del Ramadán. Muy atada a la contingencia, esta poesía describió, a través de la crónica y el panegírico, las condiciones de vida de los moros en España, relatando desde las luchas interiores por el poder, las relaciones de tregua o agresión con el adversario cristiano y, ya en el campo de la subjetividad, la exaltación del amor y el vino. La lírica árabe lucía enriquecida por el hábil tañido del laúd, un instrumento desconocido en la península y por lo tanto en occidente.

Recientes estudios, más ecuanímes debido a la distancia con los acontecimientos, han descubierto en estos trabajos de los poetas árabes los presagios, a veces muy ocultos, del amargo final que le esperaba al imperio nazarí. A veces, en vez del lamento, surgía el grito de rebeldía, el llamado de resistencia a los embates de los infieles cristianos que buscaban vencerlos.

¡Despertad, despertad! ¡Dejad el sueño!
¡Verídico relato es el que os hago y cuento:
Quien hasta ahora lágrimas solo haya derramado,
bermeja sangre deberá llorar desde ahora!⁹

En estos versos asoma la sospecha de que la derrota fue más hija de la disolución nazarí, de las pujas sembradas de traiciones y de los malos gobiernos adictos a los placeres, que del empeño hispánico.

La condición de crónica que, por encima de otros temas, tuvo la poesía nazarí, ha sido muy valiosa para los historiadores, que, como dijimos, pudieron reconstruir la situación de los últimos siglos de la ocupación mora desde la mirada de los ocupantes y no desde la de los cristianos triunfadores. Mucha de ella se ha recuperado en fechas muy próximas en los textos encontrados en bibliotecas desmanteladas de Marruecos o, mediante el paciente trabajo de los eruditos arabistas, que hicieron la traducción de la enorme cantidad de poemas grabados en las paredes y en las fuentes de la Alhambra, que hoy están al alcance de la mirada del turista, aunque escondiendo mucha de su rica elocuencia.

La Reconquista

Los hispanogodos que habían eludido la sumisión a los árabes cuando estos invadieron la península en el siglo VIII, se refugiaron en las montañas de Asturias y en los valles altos de los Pirineos. Asturias se conformó como reino y eligió rey al noble don Pelayo (?-737), quien durante la guerra civil entre Witiza y don Rodrigo apoyó a este último y fue quien, supuestamente, llevó y ocultó en Asturias el tesoro de los visigodos.

Fue don Pelayo quien tuvo a su cargo el mando de las fuerzas hispanas en la reconocida como primera batalla de la llamada Reconquista, la de Covadonga, que tuvo lugar en el 722 y en la cual las tropas islámicas fueron totalmente derrotadas. La acción posterior del sucesor de don Pelayo, Alfonso I el Católico, que reinó entre el 739 y el 757, consolidó la posición ganada por su suegro don Pelayo, con la anexión de las norteñas León y Galicia, y la convocatoria a la lucha a los cristianos que residían en las regiones ocupadas. Pero fue el rey de Navarra, Sancho el Mayor (992-1005), quien dos siglos después consiguió imponerse como autoridad única en toda la Hispania cristiana. Posteriormente, Cataluña, que ya mostraba las ansias de autonomía que aún la alientan, designó conde Barcelona a Ramón Berenguer (1113-1162), quien con una política agresiva hasta exigió y consiguió tributos de las taifas vecinas, desprendidas del control de Córdoba por causa de la declinación abassida.

Este fortalecimiento cristiano había sido estimulado, en una fecha muy anterior, en el 814, por un hecho del azar. Un ermitaño dio muestras indubitables de haber descubierto en Compostela “la tumba del sol”, el sepulcro de Santiago, el

primer apóstol martirizado y decapitado, en el año 41 d.C., por orden del romano Herodes Agripa.

Santiago era uno de los doce apóstoles de Jesús; él y su hermano Juan fueron convocados por Jesús mientras estaban arreglando sus redes de pescar en el lago Genesaret. Dispersados por el mundo luego de la crucifixión del maestro, Santiago se internó en España; primero predicó en Galicia, donde estableció una comunidad cristiana, luego en la ciudad romana de César Augusto, hoy conocida como Zaragoza.

Alfonso II el Casto (760-842) celebró el hallazgo milagroso alzando una modesta iglesia que se transformó en sitio de peregrinación de creyentes. El camino de Santiago fue, así, alcanzando niveles míticos; todo cristiano se sentía obligado a hacerlo siquiera una vez en la vida (a la manera de los musulmanes que deben visitar la Meca), y el punto se transformó en un foco importante de irradiación de fe cristiana. Los reyes facilitaron el tránsito de los peregrinos ataviados con requisitos especiales, grandes sombreros, bastón (así no lo necesitaran), y con una bolsa de cuero a la espalda, protegiendo el camino, construyendo puentes y hospitales a su vera y alzando sitios de merienda a todo lo largo del trayecto, dándole a la zona una situación de prosperidad inusitada apenas unos años antes.

En el año 899 Alfonso III el Magno (848-910) hizo erigir una catedral sobre los restos de la modesta iglesia del comienzo; y en el 1073 se inició la construcción del tercer templo, encima del primero y del segundo, que es la magnífica catedral románica que aún se encuentra en pie y es punto de llegada de quienes todavía hacen la peregrinación, acaso con mayor interés turístico que religioso.

El peso simbólico del camino de Santiago, que consolidó la certidumbre de los creyentes medievales, quedó demostrado por los ataques que recibió tiempo después de su descubrimiento por parte del cismático Lutero, quien con desdén puso en duda el hallazgo de la tumba del santo, que quizás, dijo, era la de un perro o la de un caballo muerto.

Alfonso X, el Sabio o el Culto (1221-1284) alcanzó el trono de Castilla y de León en circunstancias triunfales para los hispanos; las tropas de este rey habían vencido a los sarracenos en Jerez y en Cádiz (1253 y 1262). Muy relacionado por parentescos y matrimonios con las familias reales de Europa que lo distinguían como uno de los príncipes más importantes de occidente, para muchos una consideración exagerada, Alfonso X tuvo fuerza para reclamar para sí la corona del Sacro Imperio Romano Germánico, vacante desde 1250 por la muerte de Federico II. Los historiadores señalan que el propósito era quimérico, Alfonso X no hubiera tenido ni energía ni alcance para mandar sobre semejante territorio, pero el cargo le habría dado totales derechos sobre la península ibérica que, se presume, era la

verdadera intención del monarca. Hay otros que opinan lo contrario, que nunca haya conseguido el objetivo de ser designado emperador, renunciando por fin a sus propósitos ante el papa Gregorio X (un Visconti milanés que nació en 1210 y murió en 1276), representó la gran frustración de un monarca que en campos más estrechos cumplió con creces con sus obligaciones de gobernante.

En el terreno económico Alfonso X incentivó el comercio en el territorio cristiano, que pasó a ser regido por un sistema fiscal y aduanero de una eficacia inusual para la época. Por esas causas, el reino de Granada fue perdiendo protagonismo comercial, en beneficio de las potencias cristianas, cuyos mercaderes llegaron a operar en el mismo reino granadino, controlando exportaciones e importaciones, estableciendo monopolios, intensificando monocultivos como el de la seda, e incluso compitiendo con los artículos donde los moros eran especialistas, en especial la cerámica de lujo y los tejidos, producidos con técnicas árabes copiadas por artesanos cristianos.

En el campo legislativo Alfonso X dictó las Siete Partidas, normas judiciales que constaban de dos mil quinientas leyes de perfil coincidente con el Derecho Romano, y en el terreno cultural, donde realizó la obra más destacada, estimuló la traducción de textos a la lengua vulgar, aún una mezcla de portugués y gallego, que fue germen del castellano. A él pertenece la creación de la Escuela de Traductores de Toledo. El propio rey realizaba una tarea intelectual estimable, destacada por la producción de sus cantigas o cántigas de Santa María, composiciones poéticas medievales escritas para ser cantadas en honor de la Virgen y que, compiladas en forma de libro, formaron parte de la Biblia estética del siglo XIII, donde todos los elementos del arte medieval aparecen condensados en forma enciclopédica.

Las Cantigas de Santa María son una colección de 429 poemas escritos en gallego en los que se alaba a la Virgen María y se difunden sus milagros. Aparte, evidencian el afán enciclopédico del monarca, puesto que a la belleza poética se une la armonía musical y plástica, esta última representada por las innumerables miniaturas que ilustran los códices¹⁰.

Alfonso X escribió también una *Estoria de Espanna* en forma de crónica, que presenta a la nación como favorecida por Dios y a él como figura de innegable continuidad de los emperadores romanos. Pero su gran labor, la que le dio el título de sabio o culto, es la creación en 1254 de la Universidad de Salamanca. Si bien la institución se fue afirmando durante el mandato de sus sucesores, Alfonso X le dio la forma inicial, tomando como modelo la primera universidad europea, la de Bologna, que daba preferencia al estudio del Derecho Civil y del Canónico. Sustrajo a Salamanca del dominio de los clérigos y del obispado local, obteniendo para ella el título de pontificia, vale decir solo dependiente de Roma. Alfonso X se

ocupó de todos los detalles, desde los edificios, que han “de ser de buen aire y de hermosas salidas”, de su ubicación lejos de las villas y de la creación de una importante biblioteca de consulta. Hasta los salarios profesoriales fueron de su incumbencia, que los estableció de tal manera que los maestros no tuvieran la obligación de cobrar cantidad alguna a los estudiantes.

Los últimos años de Alfonso X fueron sombríos. Además del citado renunciamiento al Sacro Imperio, como se dijo, para algunos historiadores su sueño máspreciado y su más grande frustración, el monarca advertía con preocupación que, por falta de herederos (su posible sucesor, su hijo, el infante don Fernando de la Cerda, murió a los veinte años), se desataría la lucha por el poder apenas se produjera su defunción. Y en efecto, estos hechos ocurrieron tal cual los imaginó y detuvieron la marcha triunfante de los cristianos sobre la Granada mora. El ímpetu contó con otro motivo de demora, la epidemia de peste negra desatada en 1348, que afectó a toda Europa y, naturalmente, también a la península (sobre los efectos de la peste negra, consultar el capítulo III).

Esta crisis de poder afectó la normalidad en los reinos hispanos desde las postrimerías del siglo XIV y hasta finales del siglo XV. Se sucedieron los reyes legitimados por un bando y cuestionados por el otro. Algunos de esos conflictos hasta involucraron a franceses e ingleses (enfrentados en la ya muy mencionada Guerra de los Cien Años). El Cisma de Occidente (también desarrollado en el capítulo III) colaboró provocando zozobra entre los cristianos, a mucha distancia de los acontecimientos de Roma y Aviñón y, por lo tanto, confundidos y desinformados. Marcar con detalle tantas vicisitudes y tantos personajes involucrados llevaría una buena cantidad de páginas que nos parecen innecesarias para nuestros fines. Nos es necesario llegar al acontecimiento determinante de este largo conflicto de siglos entre cristianos y árabes, la beneficiosa alianza entre Aragón y Castilla, en 1479, lo que dio lugar a que Isabel y Fernando, unidos en matrimonio, gobiernen en forma conjunta y den los pasos finales de la Reconquista. No obstante es justicia resaltar los avances hispanos que preanunciaban el triunfo, como el de Enrique IV, el Impotente (1425-1474), que en 1462 recuperó Gibraltar, y la ocupación de plazas aun más importantes, algunas muy caras para el orgullo árabe, como Córdoba y Sevilla. Restaba Granada, pero los nazaríes, que de algún modo habían refundado al-Andalús, hicieron de esta ciudad una plaza de difícil vulnerabilidad.

Esta dificultad se expresó de modo práctico, el rey granadino Abul Hasán Ali (?-1485), ignoró la condición vasalla de Granada, que por fuerza de muchas circunstancias favorables a los cristianos, tributaba a Castilla, y expulsó al recaudador real, diciéndole “que en Granada no se fabrican ya, para los cristianos, más que hierros de lanzas y hojas de cimitarras”. Hasán Ali acompañó su gesto

rebelde con el ataque, en 1481, a la fortificación castellana de Zahara, que tomó, ocupando la zona.

Semejante incursión significaba una clara declaración de guerra, que los Reyes Católicos, ya unidos en matrimonio y en reinado, asumieron iniciando una larga contienda, penosa en esfuerzos y bajas porque Granada estaba resguardada, como se citó, por una sólida cadena de fortificaciones. La estrategia española preveía, además del asedio a Granada, el ataque de baluartes menores, en especial los puertos, con el fin de evitar la llegada de refuerzos desde el Magreb¹¹, una acechanza hipotética porque el Magreb tan solo se limitaba a recibir a los árabes expulsados de la península, sin prestar ninguna otra asistencia a sus paisanos andalusí.

Para desdicha de los árabes, en el interior de Granada se desató una de las tantas disputas de poder entre los miembros de la dinastía nazarí, que mermaron en demasía la capacidad de defensa de la ciudad ante la ya señalada indiferencia de los aliados del Magreb y del mismo Egipto, a los cuales los sarracenos amenazados recurrieron también, sin eco. Con el derrocamiento de Hasán Ali en 1482, el mando musulmán quedó en poder de Boabdil (1452-1528), quien entabló en 1491 conversaciones con Gonzalo Fernández de Córdoba (1453-1515), el Gran Capitán, para establecer las condiciones de rendición de la capital mora. Los resultados diplomáticos le reconocían a los nazaríes la independencia del señorío de las Alpujarras, al pie de la Sierra Nevada, en zonas que hoy corresponden a Granada y Almería, donde se les respetaría el idioma y la religión. Como contraprestación, los árabes debían pagar al reino español un cuantioso tributo y la entrega de sesenta cautivos cristianos al año durante cinco años. Los árabes hispanos que no aceptaran las nuevas condiciones quedaban en libertad de emigrar a África.

El 2 de enero de 1492 Isabel y Fernando, los Reyes Católicos, acompañados de un nutrido séquito, entraron en la Alhambra, el palacio-fortaleza plantado sobre una colina y a la vera del río Darro, donde Boabdil les entregó las llaves de la ciudad, acto que señalaba de un modo explícito la Reconquista española de su territorio o, en otros términos, la desaparición del dominio árabe de siete siglos en el al-Andalús. Ahí, en la Alhambra, asentaron su sede los reyes católicos, que ordenaron restaurar todas las instalaciones respetando el estilo de la arquitectura musulmana. La tarea no parece haber sido muy prolija, un cronista de la época, el embajador veneciano Andrea Navarego aseguró, en 1526, que Granada era “más bella cuando estaba en poder de los moros que ahora”.

El pacto firmado con Boabdil tuvo corta vida, solo nueve años. La intolerancia religiosa de los cristianos conspiró para que se cumpliera en todos sus

alcances. El cardenal Francisco de Cisneros (1436-1517), tal útil para reorganizar la desquiciada iglesia española (un tema que tomaremos al final de este capítulo), impuso conversiones o exilios forzosos a los árabes que, por supuesto, ofrecieron resistencia. Los árabes, denominados “mozárabes”, porque no obstante vivir en tierra cristiana, mantenían la práctica de su religión, debían convertirse en “moriscos”, vale decir la forzada conversión al cristianismo mediante la ceremonia del bautismo. Este acto, que les fue exigido a todos los mozárabes que residían en las Alpujarras, provocó la reacción contraria de los afectados. Hay versiones más conciliatorias que informan que los mozárabes pedían tiempo para acomodarse a las nuevas condiciones, solicitud que no les fue concedida, porque el rey Fernando interpretó la reacción, en cualquiera de sus matices, como un acto de rebeldía. El monarca desconoció el acuerdo firmado en momentos de la toma de Granada, donde cedió las Alpujarras, y dio pie a una prolongada persecución de la etnia árabe, que por fin terminó expulsada de la península.

Este sectarismo reproducía un antecedente tanto o mucho más grave, que se produjo en el mismo año 1492, que consistió en el decreto real de los mismos Reyes Católicos que obligaba a los judíos hispánicos, que durante siete siglos habían convivido en armonía con cristianos y musulmanes, a elegir entre la conversión al catolicismo o el destierro. Las dos terceras partes de los doscientos mil judíos que habitaban la península escogieron la segunda opción. Resulta interesante investigar con otras fuentes (las hay, muy valiosas) los resultados de esta diáspora, los lugares elegidos para emigrar y la participación de los judíos en los sitios en que decidieron vivir.

Estos acontecimientos se explican mejor si agregamos la existencia de la Inquisición española, creada en 1478, bajo la autoridad directa de los soberanos y bula mediante del papa Sixto IV, y que no hay que confundir con la Inquisición romana y el Santo Oficio, que fueron instituciones anteriores para vigilar la doctrina o generar acciones destinadas a combatir la herejía de Lutero. La inquisición romana fue creada en 1231, por decisión del papa Gregorio IX (1143-1241), quien la pone en vigencia mediante la publicación de la bula *Excommunicamus*, que estableció formalmente el tribunal de la Inquisición, haciéndolo depender directamente del pontífice, nombrando a los dominicos como inquisidores.

La institución creada por los Reyes Católicos, estaba comandada por el rígido Tomás de Torquemada (1420-1498), confesor de Isabel I y principal instigador de estas medidas represivas que afectaron no solo a moros y a judíos (denominados “cristianos nuevos” o, peyorativamente, “marranos”, porque se aseguraba que simulaban haber renunciado a su religión aunque la seguían practicando), sino también a heréticos, bígamos, culpables de brujería y otros delitos.

Marrano [era una] calificación injuriosa aplicada por el populacho a judíos y musulmanes convertidos al cristianismo y que en secreto mantenían lazos con su antigua fe. Marrano es el puerco joven que recién deja de mamar. Evoca la inmundicia y la sordidez. A partir del siglo XIII el vituperio se dirigió hacia los judíos convertidos por la fuerza y sospechosos de mantener una cierta lealtad a sus raíces. Después se extendió la injuria a cualquier judío y, en particular, a los cristianos nuevos. La palabra sonaba horrible en los oídos españoles y un decreto real de 1380 salió al cruce para condenar con multa o cárcel a quien calificase de marrano a un converso sincero. Pero no alcanzó para detener el fanatismo creciente. Limpio era el que no tenía sangre judía ni mora aunque fuese un delincuente vil y lleno de pecados. Sucio, perro, y –sobre todo– marrano, quien tenía en sus venas la sangre abyecta. Corría una grotesca racionalización. “no come chanco porque chanco es”. La palabra se impuso en toda la extensión del imperio español e ingresó en el lusitano¹².

Torquemada había establecido en forma categórica que los condenados no debían sangrar ni sufrir lesiones que resultaran evidentes. Se ideó entonces un sistema de tortura que buscaba el dolor sin dejar mayores heridas. Tal fue el caso del “potro”, tablero en el que se ataba a la víctima para que sufriese estiramiento de brazos y piernas; el castigo del agua (el procedimiento desgraciadamente conocido por nosotros como el “submarino”), que la obligaba a tragar agua en demasía y le impedía respirar; y la “garrucha”, cordel atado a una polea que alzaba al prisionero desde los brazos, atados a su espalda, llevando un fuerte peso en los pies.

Pero la leyenda negra pesa en exceso sobre Torquemada, porque la denostada Inquisición fue un instrumento útil a los monarcas posteriores, sobre todo a Carlos I y Felipe II (quien en 1570, mediante cédula real, la instaló en América), que la utilizaron para doblegar voluntades, cuando era imposible, ineficaz o comprometido conseguir este objetivo mediante la intervención de la justicia ordinaria.

La Inquisición española desarrolló su actividad en los territorios españoles de América a través de tres tribunales; los de Lima y México (Inquisición en la Nueva España), fundados en 1569, y el de Cartagena de Indias, fundado en 1610. Durante las primeras décadas del tribunal limeño (1569-1600), fueron condenados a muerte y ejecutados trece reos; luego (1601-1640) fueron ajusticiados diecisiete, y a partir de entonces solo hubo un caso en 1664 y otro en 1736. De estas treinta y dos víctimas, veintitrés fueron procesados por judaizantes, seis por protestantes, dos por explícita herejía y un caso de “alumbrado” o falsa santidad. Los ajusticiados por ser luteranos, salvo el caso de Mateo Salado (quemado vivo en la Plaza de Armas de la Lima virreinal en 1573), fueron en su

mayoría piratas capturados en actos de guerra, como John Butler y John Drake (sobrino del célebre corsario Francis Drake). Francisco de la Cruz, ajusticiado en 1578, fue el único caso de sentencia por “alumbrado”, y se destaca porque el condenado era teólogo, con estudios en Valladolid y la rectoría de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima. Con sus postulados heréticos, de la Cruz cuestionaba hasta el mismo y aceptado sistema monárquico.

Los tribunales de la Inquisición imponían los Autos de Fe, una infamante manifestación pública, donde el convicto vestía la túnica de oprobio, el sambenito¹³, de lana amarilla adornada de diablos y llamas del infierno. Estas procesiones públicas eran convocadas luego de que el acusado confesara su culpabilidad bajo tortura, y representaba el regreso del mismo al seno de la Iglesia o, lo peor, la ratificación del castigo que le había correspondido luego de la sentencia, desde azotes hasta la hoguera o el garrote vil. La Inquisición tuvo la fortaleza de sobrevivir hasta 1813, cuando fue disuelta por las Cortes de Cádiz en momentos en que España luchaba para liberarse del yugo napoleónico. Vencido Napoleón y restituido el rey Fernando VII, volvió a conformarse el organismo, hasta que en 1834 se lo disolvió de un modo definitivo.

El movimiento romántico hizo leña de semejante engendro y su líder francés, Víctor Hugo, escribió en 1822 una obra teatral que lleva por título el nombre del inquisidor Torquemada, que dibuja de manera siniestra y que, por carácter transitivo, hace de España una nación oscurantista, viciada de fanatismo religioso.

La caída del bastión musulmán permitió a los Reyes Católicos imaginar otros ámbitos de expansión, por lo que intervinieron en la disputa que casi toda Europa sostenía por la posesión de los territorios italianos. Es necesario informar que, como ya diremos más adelante, Italia todavía no era una nación, sino un conjunto de ciudades-estado (Nápoles, Milán, Florencia, entre otras), solo unidos por la tradición común. Situada entre dos colosos que entraron en pugna, España y Francia, la península itálica actuaba como gozne del enfrentamiento. Es obvia, por otra parte, la atracción que ejercía semejante botín, pues estas regiones, gestoras del Renacimiento, contaban con un desarrollo civilizado en todos los campos muy distante del resto del continente. La conquista del terreno traía consigo la apropiación de un capital simbólico de incalculables proporciones. Toda esta cuestión será desarrollada, con más extensión y detalle, en un capítulo posterior, que dedicaremos al teatro italiano.

Los Reyes Católicos

El casamiento de Isabel I de Castilla (1451-1504) y Fernando II de Aragón, luego Fernando V de Castilla (1452-1516), ambos pertenecientes a la casa Trastámara, dinastía que tomó el nombre de un condado de Galicia, ocurrió en 1469, cuando Isabel contaba con dieciocho años y Fernando diecisiete. La concreción del matrimonio guarda cierto carácter de fábula, pues la unión se concretó en el mayor secreto para conjurar cualquier reacción en su contra, en especial de Juana la Beltraneja (1462-1530), que le disputaba el trono de Isabel, su tía. Fernando se trasladó, disfrazado de mozo de mulas, como parte de una expedición de comerciantes aragoneses, hasta Dueñas (Valladolid), donde le esperaba Isabel. La unión se consumó el 19 de octubre de 1469, en la ciudad de Valladolid, habilitada por una dispensa papal presentada por el arzobispo de Segovia, Pedro Carrillo, que resultó ser falsa (enterado del fraude, el papa Sixto IV no puso obstáculos para conceder su aprobación posterior).

Los recaudos tomados no impidieron que los objetivos cada vez más exigentes de la Beltraneja se expresaran con las armas. Sus seguidores combatieron a los fieles de Isabel I en una guerra civil que se extendió por siete años. En el conflicto también intervinieron los portugueses, estimulados por sus pretensiones de anexar Castilla a sus dominios. Las fuerzas de Isabel no solo resistieron sino derrotaron a Alfonso V de Portugal, que se había puesto al frente de la incursión en tierras hispánicas. El tratado de Alcáçovas con Portugal dio fin a la contienda por la sucesión, Isabel I fue finalmente confirmada en 1476 por las Cortes de Madrigal y la Beltraneja internada en el convento de Santa Clara de Coimbra, sitio de reclusión donde morirá cincuenta años después.

La acción de gobierno de los Reyes Católicos depara, para los historiadores, una pregunta de difícil respuesta: ¿es legítimo estudiar separadamente la actuación de Isabel y de Fernando? ¿O hay que tomar la administración monárquica de los reyes como una acción conjunta, llevada adelante de común acuerdo? Se admite que, durante el reinado, Isabel y Fernando se ocuparon de ofrecer esta última imagen.

Al examinar el reinado desde un punto de vista más amplio, resultaría sumamente difícil señalar lo que corresponde a cada uno de los dos soberanos. Solo se pueden apuntar algunas direcciones, no siempre rigurosamente documentadas. Como es natural, Don Fernando dirige las operaciones bélicas durante la guerra de sucesión y la de Granada, pero Doña Isabel casi siempre estuvo presente en la retaguardia en las principales batallas y encuentros. En todo lo demás, tratándose de los grandes acontecimientos como son el establecimiento de la Inquisición, la expulsión de los judíos, las negociaciones con Colón, la política indiana, la diplomacia, la instauración de un orden nuevo y una monarquía autoritaria, es casi

imposible determinar la parte de iniciativa que le cupo a cada uno de los reyes y esto se debe a una intención deliberada. Tanto Isabel como Fernando habían meditado lo que había ocurrido en los reinados anteriores, cuando el poder real se veía sometido a las presiones de partidos y facciones opuestas en detrimento del bien común y de la corona. De ahí su determinación de actuar siempre de común acuerdo sin permitir que nadie pudiese dividirlos. Después de la subida al trono, esta determinación se hizo aun más fuerte hasta llegar a la consigna dada a los cronistas de no separar nunca al uno del otro. Fernando del Pulgar [1436-1493] caracteriza la monarquía de los Reyes como “una voluntad que moraba en dos cuerpos”¹⁴.

No obstante esta decisión de integrar un solo cuerpo reinante, en vida de Fernando pesaba el humillante rango de rey consorte, hasta que análisis no demasiado posteriores, el de Maquiavelo es contemporáneo, comenzaron a reconocerlo como un gran soberano. El elogio de Maquiavelo se encuentra en el capítulo XXI de *El Príncipe*.

No hay nada que haga valer más a un príncipe que sus grandes hazañas y su extraordinaria ejemplaridad. En nuestros tiempos tenemos al actual rey de España, Fernando de Aragón. A este casi se le puede considerar como un príncipe nuevo, pues de ser un rey débil ha pasado a ser, por fama y gloria, el primer rey de los cristianos. Y si observáis sus acciones, veréis que son todas importantísimas, e incluso alguna extraordinaria. Al principio de su reinado asaltó Granada, empresa que fue el pilar de su Estado. La empezó primero en un momento de paz interna y sin miedo a ningún tipo de impedimento: en ella tuvo entretenidos a los nobles castellanos, quienes, mientras pensaban en la guerra, no se preocupaban de fomentar cambios políticos. Mientras tanto, de esa manera, iba adquiriendo prestigio y poder sobre ellos sin que se dieran cuenta¹⁵.

En el siglo XIX, la biografía de la reina publicada por Diego Clemencín (1981), inaugura una nueva etapa historiográfica sobre el tema, centrando la recuperación de España en la tarea de Isabel I y relegando a un segundo plano la figura de su esposo. Allí, entre otros méritos, se acredita a la reina su decisión de poder, indicado en un hecho anecdótico pero aleccionador en este sentido: cuando Isabel detectaba en los nobles una reiterada desobediencia a sus designios soberanos, ordenaba el curioso castigo de rebanar (trocear, mochar) las torres de sus castillos, con intención de infligirles arquitectónica humillación. La expresión popular “a troche y moche”, tiene ese origen. La citada biografía indica, asimismo, su gran cultura y capacidad de mecenazgo. Su biblioteca de doscientos volúmenes,

una cifra significativa para una mujer de la época, fue trasladada al Escorial en 1591, por orden de Felipe II.

Rompiendo el orden cronológico y retrocediendo hasta los momentos de la unión marital entre Isabel y Fernando, y luego de superada la situación con la Beltraneja, la iberia cristiana que dominaban los Reyes Católicos quedaba conformada por Asturias, Castilla, León, las provincias vascas, Valencia, Andalucía (con excepción de Granada, todavía en poder de los moros) y Murcia. Fernando aportó las islas Baleares, Cerdeña y Sicilia. Con semejante grado de autoridad territorial y el mencionado principio de acuerdo de los esposos de unir fuerzas, los reyes se dedicaron a restaurar el orden interior y a jerarquizar a la monarquía.

Poco complacientes con la nobleza, modificaron su entorno, se libraron de los Grandes (señores feudales que por lo general bregaban por sus intereses particulares en cambio del bien común) y fueron los letrados e hidalgos, acompañados por los obispos, quienes ocuparon los altos puestos, vale decir; será gente de la alta clase media (un término de estos tiempos que usamos para clarificar mejor) la que atenderá el aparato burocrático de ese estado que comienza a mostrarse como moderno.

Estos funcionarios fueron capaces de acabar con la intolerable anarquía previa a la asunción de los reyes, persiguiendo a ladrones y forajidos que, favorecidos por el vacío judicial, vivían a expensas de los atemorizados campesinos. Se creó el cargo de Corregidor –representante del trono en las ciudades, poblaciones menores y aldeas–, se le quitó a los nobles los bienes mal habidos, que se repartieron entre viudas y huérfanos víctimas de las guerras de sucesión, un acto que atrajo para los reyes, sobre todo la reina, la adoración del pueblo llano.

Las órdenes militares de Calatrava, Alcántara y Santiago, de un relieve notable durante siglos, debieron sujetarse a la autoridad real, que la ejercieron titulándose ellos Grandes Maestres de las mismas. También se le puso freno a los abusos del clero, reservando para el papa sólo el derecho de ratificación de los prelados previamente designados por los soberanos.

El cardenal Cisneros, de tan alta intervención en la expulsión de los mozárabes, fue convocado por la monarquía e hizo suyos los propósitos de los soberanos de acometer una profunda revitalización de la vida eclesiástica y la dignificación de la hasta entonces desviada conducta del episcopado. Ante la certeza de la necesidad de reforzar la divulgación de la doctrina y con el fin de reducir las tentaciones heréticas, Cisneros fundó, en 1502, una universidad en una ciudad sin brillo, sin lujo, sin mujeres, Alcalá de Henares, orientada, especialmente, a la formación teológica. Comenzaba a perfilarse en España el modelo de monarquía absoluta que, en pocas décadas, se consolidó en toda Europa, modelo

que supuso el nacimiento de los primeros tecnócratas al servicio directo del monarca y no pocos enfrentamientos con la nobleza.

En realidad el término de “absoluta” todavía no vale para identificar a esta monarquía española; se prefiere asignarle el de “autoritaria”, más de acuerdo con los criterios de gobierno aplicados, ya que si bien la corona respetaba las diferencias regionales, hasta el punto de variar las normas de administración entre una y otra, el conjunto debía reconocer como único soberano a esa dupla indisoluble que conformaban la reina de Castilla y de León y el rey de Aragón.

La muerte de Isabel I diez años antes que el rey, interrumpió un reinado que hoy resuena como mítico.

La imagen y la memoria de Fernando e Isabel dominan los siglos XVI y XVII hasta convertirse en verdadero mito. Los mismos reyes se cuidaron de crear en torno a su figura un nimbo de gloria que la posteridad recogió y amplió¹⁶.

La vacante permitió que, luego de algunas vicisitudes que Fernando debió enfrentar para no quedar relegado, la dinastía de los Habsburgo, representada por la Casa de Austria, se hiciera cargo de la corona de España.

La Casa de Austria

La Casa de Austria reinó en España durante dos siglos, el XVI y el XVII, hasta la muerte de Carlos II (1661-1700), quien no dejó descendencia y abrió, como causa natural devenida de la circunstancia, la contienda de sucesión en el siglo XVIII.

La incorporación de los Austrias en la vida política española fue deliberada, se produjo como efecto del matrimonio de conveniencia que los Reyes Católicos diseñaron para su segunda hija, Juana la Loca (1479-1555), a quien casaron en 1496 y en Flandes, todavía posesión española, con el archiduque borgoñón Felipe el Hermoso (1478-1506).

Los cinco hijos de los Reyes Católicos se habían convertido en apetecibles presas matrimoniales, ya que eran delfines de una corona que dominaba una extraordinaria porción de mundo. Los ciento veinte navíos que condujeron a Juana a Flandes, para su casamiento con Felipe, volvieron con Margarita de Austria, la hermana del desposado, para celebrar sus nupcias con el que en esos momentos era el heredero del trono español, Juan, pero quien falleció un año después, en 1497, sin poder ejercer. La sucesora de Juan, su hermana Isabel, murió también en el 1500, en el parto de un hijo que, también muerto, hubiera heredado el cetro español.

Ante tanta desventura, Isabel convocó al matrimonio de Juana y Felipe para que residan en tierra española, ya que por su decisión testamentaria, a su muerte Juana debería sentarse en el trono. No obstante, y en atención a los desequilibrios que mostraba su hija (que había escandalizado a Flandes cuando atacó por los pelos a una de las tantas amantes de su esposo Felipe), Isabel I agregó una cláusula que decía "...que en viviendo esta y no queriendo o no pudiendo gobernar, gobernará el rey Don Fernando". El anunciado deceso de la reina se produjo en 1504, pero Juana no pudo gobernar como consecuencia de su inestable lucidez, por lo cual el poder, desoyendo la voluntad de Isabel, reposó en su esposo Felipe, quien, para sostenerlo, encerró a su esposa y se enfrentó con su suegro, Fernando de Aragón, relegado de la sucesión monárquica que había establecido la reina difunta.

La muerte de Felipe, con veintiocho años y apenas tres meses de reinado (se sospecha de un envenenamiento no comprobado, mientras que otros opinan que fue víctima de la peste de 1502), enfermó aun más a Juana, quien divagaba por los caminos de Castilla arrastrando tras de sí el féretro de su marido. De este modo los deseos de Fernando se pudieron cumplir, subió al trono, no solo cumpliendo con la decisión de la desaparecida Isabel sino también por expreso pedido de su hija Juana, quien, aunque extraviada, supo convocarlo en 1506 para que se hiciera cargo de la regencia (Juana seguía siendo reconocida como reina y como tal figuraba en los documentos oficiales).

Cuando Fernando murió, en 1516, sin dejar descendencia de su segundo matrimonio con Germana de Foix, su nieto Carlos (1500-1556), con destino de celebridad pero todavía un adolescente, se convirtió en rey, con el título de Carlos I.

Durante los Austrias se produjo la colonización de América. La distorsionada convicción de que todas las tierras recién halladas escondían tesoros incalculables, dieron lugar a la destrucción de poblaciones enteras y la ávida expoliación de todo el metal precioso, allí donde se hallare. Fue inmenso, casi incalculable el capital que cruzó el Atlántico, rumbo a la metrópoli, aunque hubo quienes se ocuparon de hacer cuentas y llegaron a cifras de asombro. Además de oro y plata, viajaban hacia Europa cantidades de especias, azúcar, tabaco y pájaros exóticos para adornar los palacios señoriales. Pero el aluvional aporte no enriqueció a las cortes españolas, sino fue dispendiado en sostener una nación que en muchos aspectos seguía atada al Medioevo, desconociendo o ignorando el desarrollo que iniciaron todos los vecinos del continente que ingresaban a la edad moderna.

En función de lo dicho, no resistimos la tentación de volcar, aquí, un texto del escritor venezolano Luis Britto García (1940), obra de ficción publicada en octubre de 2003, en ocasión de la conmemoración del Día de la Resistencia Indígena (el significativo 12 de octubre), bajo el título *Guaicaipuro Cuatémoc cobra la deuda a*

Europa. En este documento el autor imaginó un discurso que el cacique aborigen Guaicaipuro, muerto hacía quinientos años y ahora resucitado mediante la literatura, podría haber pronunciado, con total legitimidad, ante una audiencia formada por los grandes mandatarios de la contemporánea y poderosa Europa.

Aquí pues yo, Guaicaipuro Cuatémoc, he venido a encontrar a los que celebran el encuentro. Aquí pues yo, descendiente de los que poblaron la América hace cuarenta mil años, he venido a encontrar a los que se encontraron hace quinientos años. Aquí pues nos encontramos todos. Sabemos lo que somos, y es bastante. Nunca tendremos otra cosa. El hermano aduanero europeo me pide papel escrito con visa para poder descubrir a los que me descubrieron. El hermano usurero europeo me pide pago de una deuda contraída por Judas, a quien nunca autoricé a venderme. El hermano leguleyo europeo me explica que toda deuda se paga con intereses, aunque sea vendiendo seres humanos y países enteros, sin pedirles consentimiento. Yo los voy descubriendo.

También yo puedo reclamar pagos, también puedo reclamar intereses. Consta en el Archivo de Indias. Papel sobre papel, recibo sobre recibo, firma sobre firma, que solamente entre el año 1503 y 1660 llegaron a Sanlúcar de Barrameda¹⁷ ciento ochenta y cinco mil kilos de oro y dieciséis millones de kilos de plata provenientes de América. ¿Saqueo? ¡No lo creyera yo! Porque sería pensar que los hermanos cristianos faltaron al Séptimo Mandamiento. ¿Expoliación? ¡Guárdeme Tanatzin¹⁸ de figurarme que los europeos, como Caín, matan y niegan la sangre del hermano! ¿Genocidio? ¡Eso sería dar crédito a calumniadores como Bartolomé de las Casas¹⁹, que califican al encuentro de “destrucción de las Indias”, o a ultrosos como Arturo Uslar Pietri²⁰, que afirma que el arranque del capitalismo y la actual civilización europea se deben a la inundación de metales preciosos.

¡No! Esos ciento ochenta y cinco mil kilos de oro y dieciséis millones kilogramos de plata deben ser considerados como el primero de muchos préstamos amigables de América destinados al desarrollo de Europa. Lo contrario sería presumir la existencia de crímenes de guerra, lo que daría derecho no solo a exigir su devolución inmediata, sino la indemnización por daños y perjuicios. Yo, Guaicaipuro Cuatémoc, prefiero creer en la menos ofensiva de las hipótesis. Tan fabulosas exportaciones de capital no fueron más que el inicio de un plan Marshall-tezuma²¹, para garantizar la reconstrucción de la bárbara Europa, arruinada por sus deplorables guerras contra los cultos musulmanes, creadores del álgebra, la poligamia, el baño cotidiano y otros logros superiores de la civilización.

Por eso, al celebrar el Quinto Centenario del Empréstito, podremos preguntarnos: ¿Han hecho los hermanos europeos un uso racional,

responsable o, por lo menos, productivo de los recursos tan generosamente adelantados por el Fondo Indoamericano Internacional?

Deploramos decir que no. En lo estratégico, lo dilapidaron en las “batallas de Lepanto”, en “armadas invencibles”, en “terceros reichs” y otras formas de exterminio mutuo, sin otro destino que terminar ocupados por las tropas gringas de la OTAN²², como Panamá pero sin canal. En lo financiero, han sido incapaces, después de una moratoria de quinientos años, tanto de cancelar el capital y sus intereses cuanto de independizarse de las rentas líquidas, las materias primas y la energía barata que les exporta el Tercer Mundo.

Este deplorable cuadro corrobora la afirmación de Milton Friedman²³, conforme a la cual una economía subsidiada jamás puede funcionar. Y nos obliga a reclamarles, por su propio bien, el pago del capital y los intereses que, tan generosamente, hemos demorado todos estos siglos. Al decir esto aclaramos que no nos rebajaremos a cobrarles a los hermanos europeos las viles y sanguinarias tasas flotantes de 20%, y hasta 30%, que los hermanos europeos les cobran a los pueblos del Tercer Mundo. Nos limitaremos a exigir la devolución de los metales preciosos adelantados, más el módico interés fijo de 10% anual, acumulado solo durante los últimos trescientos años.

Sobre esta base, y aplicando la fórmula europea del interés compuesto, informamos a los descubridores que nos deben, como primer pago de su deuda, una masa de ciento ochenta y cinco mil kilos de oro y dieciséis millones de kilos de plata, ambas elevadas a la potencia de 300. Es decir, un número para cuya expresión total, serían necesarias más de trescientas cifras, y que supera ampliamente el peso total de la Tierra. ¡Muy pesadas son esas moles de oro y plata! ¿Cuánto pesarían, calculadas en sangre?

Aducir que Europa, en medio milenio, no ha podido generar riquezas suficientes para cancelar ese módico interés, sería tanto como admitir su absoluto fracaso financiero y/o la demencial irracionalidad de los supuestos del capitalismo. Tales cuestiones metafísicas, desde luego, no nos inquietan a los indoamericanos. Pero sí exigimos en forma inmediata la firma de una “carta de intención” que discipline a los pueblos deudores del Viejo Continente; y que los obligue a cumplir su compromiso mediante una pronta privatización o reconversión de Europa, que les permita entregárnosla entera, como primer pago de la deuda histórica.

Dicen los pesimistas del Viejo Mundo que su civilización está en una bancarrota tal que les impide cumplir con sus compromisos financieros o morales. En tal caso, nos contentaríamos con que nos pagaran entregándonos la bala con la que mataron al Poeta.

Pero no podrán. Porque esa bala es el corazón de Europa.

Nacido en Gante, capital de Flandes Oriental, la actual Bélgica, Carlos I ostentaba, debido a razones de consanguinidad con sus antecesores, tres nacionalidades: era español, alemán y borgoñés. Su abuelo Maximiliano I (1459-1519) era un Habsburgo, alemán y emperador del Imperio Sacro Romano Germánico, que vivía ilusionado con la idea de recuperar el sueño de Carlomagno y restaurar un imperio que ya carecía de sustento, visto el grado de independencia de las naciones integrantes; su madre era española, Juana de Castilla, la Loca; y su padre, Felipe I el Hermoso, era natural de Flandes. Se cuenta que cuando Isabel I tuvo la noticia de la parición de Juana, dijo del recién nacido que “este será el que se lleve las suertes”. No le faltó razón a la soberana, con la citada pronta muerte de su padre, Felipe el Hermoso, Carlos recibió en herencia los reinos de Holanda, Luxemburgo y el Condado Franco (una región ubicada al este de Francia y que ocupaba también el actual territorio suizo); a la muerte de su abuelo Maximiliano I, los territorios austríacos en poder de los Habsburgo y el título de emperador de Alemania; a la muerte del abuelo materno, el español Fernando de Aragón, toda la península hispánica, Sicilia, Cerdeña, Nápoles y las posesiones españolas en el continente recién descubierto, América.

De este modo la porción de mundo que gobernaba Carlos alcanzó dimensiones monumentales, un ámbito de poder inmenso como nunca tuvo otro soberano de la historia de occidente. Resumía en su sola persona dos grandes títulos reales: rey de España, como Carlos I, desde 1516; y el de emperador de Alemania, como Carlos V (con el cual más se lo reconoce), desde 1519. Pero para obtener estas jerarquías se requirió de maniobras políticas y batallas diplomáticas que los asesores flamencos de Carlos llevaron a cabo con altísima pericia. Se cuestionó como ilegítima su condición de emperador del Sacro Imperio, que su abuelo Maximiliano I le había legado con su muerte, porque Maximiliano jamás había sido ungido por el papa. La aprobación eclesiástica póstuma necesitó entonces de sobornos, consistentes en dinero en efectivo, suministrado por el judío Jakob Fugger (1459-1525), el banquero de Carlos. El freno a los propósitos de los otros pretendientes al trono imperial se obtuvo mediante la sesión de tierras que, por lo general, pertenecían a la nación española. La tardía unción suministrada por el papa León X se hizo en la mítica Aquisgrán, la capital del imperio carolingio, el 22 de octubre de 1520, donde Carlos fue coronado emperador bajo el nombre de Carlos V. Para ciertos historiadores, este acto de consagración tiene el carácter de larga prórroga concedida a una institución imperial ya acabada. Estos mismos señalan que hasta el emperador aceptaba esta condición, convencido de que ya no había manera de hacer retroceder las nuevas ideas modernas que el Renacimiento traía consigo.

El asiento en el trono de España también tuvo sus obstáculos y sus costos. Carlos debió enfrentar la rebelión armada de unos súbditos que tenían muy poco aprecio por un monarca que ni siquiera hablaba su lengua. Había llegado a Asturias un año después de ser coronado monarca español, en 1517, acompañado por una corte de clérigos y nobles flamencos. La reacción en su contra, nacida en las capas más altas y a poco asumida también por los sectores populares, se expresaba en una leyenda clavada en las puertas de las iglesias: “Tú, tierra de Castilla, muy desgraciada y maldita eres al sufrir que un tan noble reino como eres, sea gobernado por quienes no te tienen amor”. Precisamente en Castilla, con las ciudades de Toledo y Valladolid al frente, se produjo lo más álgido de la revuelta, denominada de los “Comuneros de Castilla”, que fue derrotada en 1521, con todos sus cabecillas decapitados.

Ya instalado en el poder, bajo cualquiera de sus títulos, Carlos tuvo siempre enfrente a un enemigo indeclinable, Francisco I (1494-1547), rey de Francia desde 1523, quien veía con recelo cómo su nación estaba siendo rodeada por las posesiones del monarca y emperador. La reacción armada de Francisco I no fue feliz, se planteó la recuperación de Italia y cayó prisionero en la batalla de Pavia, permaneciendo cautivo en Madrid, donde tuvo que hacer concesiones, aspectos que desarrollaremos con amplitud cuando toquemos el tema de la Francia renacentista. Finalmente liberado, a cambio de un buen rescate, Francisco I continuó con su política hostil, que exasperó a Carlos I hasta el punto de desafiarlo a un duelo personal, pero el rey de Francia eludió la invitación e incrementó el fastidio del emperador encarcelando en París a Nicolás Granvela, quien actuaba como su enviado para establecer las pautas del lance. La paz entre Francia y el emperador llegó recién en 1544, cuando un fantástico ejército imperial (reforzado por tropas de otras naciones, que veían con desconfianza la alianza que Francia había concertado con los turcos), invadió la nación francesa y acorraló a Francisco I, que no solo pidió la rendición sino que se sumó a las intenciones de todo occidente de combatir a los infieles, comenzando por el ataque al luteranismo, de desarrollo muy acelerado en Alemania y otros países del norte de Europa. Con esa intención Francisco I se sumó al concilio de Trento de 1545 y desde el púlpito condenó la doctrina de Lutero. Asimismo Francisco I renunció a sus pretensiones de obtener los territorios italianos, en especial el Milanesado, la actual Milán, posición clave para que el emperador Carlos pudiera conectar sus posesiones centroeuropeas (lo que los alemanes llaman Mittleeuropa²⁴) con sus tierras mediterráneas.

Carlos recibió de los Habsburgo el prominente labio inferior y de los borgoñeses el prognatismo²⁵ del maxilar, lo que le impedía cerrar bien la boca y sujetar un babeo desagradable que mucho se cuidaron de reproducir los pintores de la época, por ejemplo, Tiziano (1485-1576), autor en 1548 de *Carlos V a caballo*

en Mühlberg, que se considera el retrato iconográfico por excelencia. Con seguridad Tiziano siguió los consejos del humanista Erasmo de Róterdam, que cuando fue nombrado asesor del todavía adolescente Carlos, escribió en 1515 un texto, *Educación del Príncipe Cristiano (Institutio Principis Christiani)*, desde donde se oponía a la doctrina maquiavélica del manejo del poder. Ahí Erasmo sugirió: “Quizá a alguno le parecerá una pequeñez sin importancia pero tiene alguna, pues importa mucho que los artistas representen al príncipe con la seriedad y el traje más digno de un príncipe sabio y grave”.

El cuadro, actualmente en el Museo del Prado, representa al emperador como príncipe cristiano, vencedor del protestantismo y símbolo de la hegemonía de los Austrias sobre Europa.

Una de las mayores paradojas del arte del siglo XVI fue que uno de los personajes más representados a lo largo de su primera mitad, el emperador Carlos V, no fuera, a diferencia de su hijo [y sucesor] Felipe, ni amante del arte ni coleccionista de obras artísticas. Sin embargo, en los frecuentes panegíricos que en torno a su persona se redactaron aparecía con frecuencia la referencia a su figura encarnada en los tópicos renacentistas del príncipe sabio y protector de la cultura, así como la idea del equilibrio entre las armas y las letras presente en su corte²⁶.

Por las deformidades físicas apuntadas, Carlos hablaba con dificultad y le costaba hacerse entender. Como sus padres tuvieron que trasladarse a España para validar su calidad de herederos del trono hispano, Carlos quedó en Flandes bajo la educación de dos Margaritas, de York y de Austria, y de la tutoría de Adriano de Utrech, futuro papa Adriano VI. Carlos hablaba cómodamente sólo el francés, desconocía el flamenco, aunque había nacido y se había criado en Gante, champurreaba el latín y nunca aprendió bien el castellano, pese a los esfuerzos que en ese sentido puso su profesor Luis de Vaca.

Su casamiento con Isabel de Portugal (1503-1539), se produjo en 1526. Como casi todos los matrimonios concertados entre las casas reales, la unión de Carlos e Isabel mostraba un aspecto de gran conveniencia, pues como consecuencia la esposa debía entregar una cuantiosa dote que daría respiro a las maltrechas finanzas españolas. El matrimonio tuvo cinco hijos; uno de ellos, Felipe, el primogénito, será el sucesor de Carlos.

Durante las frecuentes ausencias de Carlos, quien partía de continuo al frente de punitivas campañas militares, la emperatriz Isabel quedaba a cargo de la regencia del reino de España, actividad que, según los historiadores, asumió con gran solvencia, con lo que se ganó el cariño de sus súbditos. Asentada casi siempre en

Toledo, Isabel se rodeó de poetas e intelectuales, ejerciendo un mecenazgo que favoreció, por ejemplo, a Garcilaso de la Vega.

Isabel murió en un último y frustrado parto, en 1539. Todavía Felipe no había alcanzado una edad para reemplazarla en su rol de regente de España cuando Carlos estaba ausente, recién lo pudo hacer en 1543, fecha en que el futuro Felipe II cumplió dieciséis años.

La gestión gubernamental de Carlos I alcanzó altos grados de eficacia, evaluando esta en función de los extensos territorios que tenía que gobernar, mucho más amplios que la península que administraba la regente consorte. Actuó con gran prudencia, meditando mucho tiempo las decisiones a tomar. Al igual que su abuela Isabel la Católica, prescindió de los Grandes de España (su corte, dijimos, era flamenca), de los cuales desconfiaba hasta el punto de aconsejarle la misma actitud a su hijo sucesor Felipe II. No obstante les mantuvo el privilegio de no pagar impuestos. Apoyó su diplomacia internacional imitando también los modos de Isabel I, concertando convenientes y oportunos enlaces matrimoniales, que servían para sumar aliados o, al menos, convertir una eventual amenaza en una relación amistosa.

Dominado por el propósito religioso de “salvar a aquellos que deseaban condenarse”, que Carlos V había asumido siendo emperador, desvelado por la propagación del luteranismo entre los príncipes alemanes (recuérdese su intervención en el conflicto con Lutero, que expusimos en el capítulo V), el Carlos I del trono español se comprometió en una gran cantidad de guerras que le exigían, como consecuencia lógica, el mantenimiento de un costosísimo ejército profesional de sesenta mil soldados. Entre estos se destacaban los famosos tercios españoles, reclutados entre campesinos desposeídos, que se desempeñaban en el campo de batalla con gran movilidad, fuerza destructora y una ciega fe en la victoria, lo que los hacía temibles y casi invulnerables. La caballería, de unos diez mil jinetes, estaba formada solo por alemanes y flamencos.

Carlos I aún contaba con la Armada Invencible, una impresionante flota de mar que usaba para cuidar las costas propias y las rutas marítimas que atravesaban el Atlántico con las fortunas que llegaban de América. El fatal destino de la Armada Invencible, su destrucción casi completa frente a las costas de Londres en 1588, en tiempos en que Carlos no era ya rey sino Felipe, se relata con detalles en el capítulo referido al teatro isabelino.

Para su afán religioso y mesiánico Carlos contaba con aliados que lo eran hoy y dejaban de serlo al otro día. Entre los traidores se contó al papa Clemente VII, que buscó la ayuda de una larga nómina de monarcas o reyezuelos para combatir al emperador. Carlos I respondió de la manera más terrible, en 1527, al frente de

sus feroces tercios, y una participación personal que los hidalgos españoles cuestionaron, por el innecesario riesgo a que exponía su vida (“para eso están los capitanes”, argumentaron), invadió a la misma Roma, ciudad que arrasó, saqueó y ofreció al pillaje de sus tropas, protagonizando otro famoso *Sacco de Roma*. Asimismo tomó cautivo al papa Clemente VII (1478-1534), refugiado en el castillo de Sant Angelo, a quien retuvo en esa condición de prisionero durante siete meses, situación que el vicario pudo superar ofreciendo una capitulación formal y pagando un altísimo rescate en dinero.

En el terreno financiero Carlos I quiso aplicar el modelo flamenco de equilibrio de la balanza, gastando tanto como recaudaba, pero las campañas guerreras exigían incalculables recursos que, por otra parte, eran muy difíciles de controlar. Pese al oro y la plata que llegaba de América, que al decir de un contemporáneo fueron enterrados en los campos de batalla y en los bolsillos de los banqueros europeos, y el cobro de grandes tributos a los negreros que trasladaban esclavos de África a las indias, las finanzas del estado español requerían del sustento de los prestamistas extranjeros, entre ellos de la casa italiana de los judíos Fugger, que sin embargo no alcanzaba para cerrar las cuentas.

A pesar de estos costos, y gracias a tanta energía desplegada en cualquier rincón de Europa donde Carlos advirtiera la presencia de súbditos resistentes a ser gobernados no solo sobre sus cuerpos, sino también sobre sus almas, el rey-emperador había obtenido los objetivos que, explícitos o implícitos, guiaron su acción de gobierno:

- Obtuvo la total pacificación de los reinos españoles.
- Consolidó su poder sobre casi toda Italia, conteniendo la expansión turca. En 1534 los desalojó de los alrededores de Viena, que Solimán habían sitiado. De todos modos la amenaza turca solo cedió en forma temporaria; en tiempos de Felipe II, el sucesor de Carlos, Solimán volvió a atacar y el rey de España, abandonado por el resto de Europa, debió salirle al encuentro cuando el sultán atacó la isla de Malta.
- Consiguió la reducción (no la extinción) de la herejía luterana en los problemáticos estados de la Mitteleuropa.
- Combatió y por fin consiguió la paz con su gran enemigo, Francisco I de Francia.
- Colonizó el Nuevo Mundo. Hernán Cortés sumó el Imperio Azteca; Pizarro, una década más tarde, el imperio andino de los Incas.

Esta gesta gobernante, que ponía a Carlos a la altura de los grandes líderes, cristianos o paganos que lo habían antecedido, culminó por su propia voluntad. A la edad de cuarenta y siete años, con su salud muy deteriorada, Carlos, en un gesto que nos evoca al Lear de Shakespeare, planteó su abdicación. La renuncia, apenas expresada por el monarca, desató la lucha de sucesión. Carlos intervino (aquí de nuevo Lear) y dividió las aguas del poder, delegando en su hermano Fernando I (1503-1564) la corona de emperador y en su hijo Felipe II (1527-1598) el reinado de España. De este modo Carlos V consumaba la escisión de los Habsburgo-Austrias, en dos ramas: la austro-alemana, que siguió reinando en Austria hasta 1918, y la española, que terminó en el 1700.

Resulta innecesario volcar en estos apuntes los variados efectos provocados por la abdicación de Carlos V en 1556, una transición que el emperador quiso conducir. En la misma solemne y fastuosa ceremonia realizada en Flandes, en la cual Carlos anunció su cese, realizó un pormenorizado análisis de sus intervenciones militares, que le valieron, de parte de sus enemigos, el mote de “rey vagabundo”: “había ido nueve veces a Alemania, seis a España, siete a Italia, diez a los Países Bajos [...] Para combatir a Francisco I, había entrado cuatro veces en Francia. Para salvar a Europa de la invasión turca, había detenido a Solimán el Magnífico en las puertas de Viena; había tomado Túnez y liberado veinte mil cristianos”²⁷.

Al día siguiente, Felipe II aceptó el cargo de rey de España, homenajeó a su padre y se disculpó ante el público, en su mayoría flamenco, por expresarse en castellano.

La abdicación fue concebida como un acto teatral en varios episodios, ajustada de manera de impresionar las memorias. Hubo al principio, prólogo discreto, la recepción hecha a Felipe al pie de la escalera del palacio. Algunos íntimos, españoles y flamencos, fueron admitidos, bastante numerosos sin embargo para que los detalles de esta entrevista, abundantemente comentados, no pudieran escapar al conocimiento del público²⁸.

Enseguida Carlos se recluyó en el monasterio de Yuste, en las modestas dependencias que se habían habilitado para el ilustre huésped. En su nueva y última morada, rodeado de cuadros de Tiziano que reproducían el retrato de su esposa y emperatriz Isabel y de su hijo Felipe, Carlos se dedicó a oír misas, a contemplar los espléndidos paisajes de esas hermosas tierras, a la lectura, a su afición por los relojes y a sus copiosas comidas. Durante muchos meses, acudieron a Yuste muchos personajes en busca de consejos e influencias. Carlos había perdido los dientes, por lo que a sus habituales problemas de dicción se agregaron otros debidos a esta causa; sin embargo no carecía de interlocutores que querían escuchar, así fuera dificultosamente, la voz autorizada que había manejado la

política de enormes territorios durante cuarenta años. Desde aquel remoto lugar el aura del emperador seguía planeando por las cortes de toda Europa.

Entre los actos del ex-monarca encerrado en Yuste se destaca la orden de celebrar por adelantado sus propias exequias en una ceremonia funeraria que, por la memoria de su alma, tuvo lugar en la iglesia del monasterio y que él presenció sentado en una silla del coro.

La gota y la diabetes, que eran sus históricos males, se agudizaron, pero su muerte fue causada por la fiebre palúdica contraída por picaduras de los mosquitos que abundaban en la región.

Según su expreso deseo fue enterrado bajo el altar mayor de la iglesia del monasterio, con solo medio cuerpo bajo las losas donde oficiaban los monjes, para “que el sacerdote que dijera misa ponga los pies encima de su pecho y cabeza”. Se dijeron treinta mil misas por el emperador, pero no todas con los pies del cura pisando su cara.

Los restos de Carlos V fueron trasladados, años más tarde, por Felipe II, al monasterio del Escorial, donde se encontraban las tumbas de los Reyes Católicos.

A pesar de que Felipe II recibió una nación económicamente quebrada, prosiguió con la lucha contra el hereje y el infiel, aun con mayor énfasis que su padre, llevando la situación a extremos insostenibles. Se añade que las hazañas guerreras (que las hubo) derivadas de semejante pelea, le dieron prestigio a una casta de aristócratas indolentes e inútiles para otra cosa que no fuera la guerra, que solo sabían de eso y poco podían hacer en la gestión gubernativa. Francisco de Quevedo (1580-1645) publicó en 1626 una deliciosa novela picaresca, *Vida del buscón don Pablos*, donde con su aguda ironía y malicia retrata la vida cotidiana de estos gentilhombres, hidalgos sin fortuna y de rápida espada, indigentes pero conservando la elegancia y la majestad de la persona que no tiene la necesidad de trabajar.

La nación española, entonces, siguió al frente, orgullosa, de la Contrarreforma, ignorando la posibilidad de inversión productiva, políticas de estado que estaban asumiendo casi todas las naciones modernas del siglo XVI, con el objetivo de procurar bienestar a sus pueblos que sufrían escasez y calamidades. El imperio español conformado bajo el reinado de Felipe II aún se medía entre límites muy lejanos, de Filipinas al este y México al oeste, más toda la península ibérica, porque en 1581 Felipe II hizo valer sus derechos políticos sobre Portugal y sumó a esa nación a su patrimonio. Portugal quedó unido a España y fue la primera vez, desde los visigodos, que la península reconoció un solo mando, situación que se extendió hasta el año 1640, cuando los portugueses se sublevaron y recuperaron la independencia, reconocida por España recién en 1664, no por Felipe II sino por el rey Felipe IV.

A diferencia de su padre, este Felipe era más culto y un amante de la arquitectura. Practicó el apoyo a artistas e intelectuales y disfrutó del coleccionismo, que lo hicieron dueño de un capital importante de pinturas y esculturas, que serían el núcleo inicial del Museo del Prado, fundado en 1819. En contra de uno de los tantos consejos ofrecidos por su padre moribundo (publicados con asiduidad en los libros de historia), Felipe ordenó en 1560 abandonar Toledo, sede de la corona durante mucho tiempo, para trasladarla a Madrid, un caserío vecino y por lo tanto proclive a los proyectos arquitectónicos que planeaba el rey, que a poco transformaron a la ciudad en uno de los centros políticos mundiales. Mediante este acto, por primera vez España contaba con una capital permanente, dándole fin al carácter errante que la corona había tenido hasta entonces.

Desde muy joven Felipe II se había informado de las tareas de gobierno, obligado a atenderlas con carácter de regente debido a las continuas campañas militares de su padre, que lo alejaban de continuo de los ámbitos administrativos. Y también muy joven comenzó una desdichada vida matrimonial, ya que enviudó cuatro veces. A los dieciséis años se casó con María de Portugal, su prima, de gordura tan impresionante como su abundante dote, quien falleció en el parto del primogénito, Carlos de Habsburgo (1545-1568). Se convirtió en rey consorte de Inglaterra, al desposar a su tía, María Tudor, once años mayor que él (se dice que tras haber visto el cuadro de cuerpo entero pintado por Tiziano, ahora expuesto en el Museo del Prado, María declaró su amor por él). Estas nupcias provocaron disturbios políticos y exasperaron a los protestantes (episodios que hemos descrito ya en el capítulo dedicado al teatro isabelino), pues la maniobra de unir en matrimonio a dos monarcas católicos traía consigo el propósito de recuperar a Inglaterra como territorio de esa fe. Pero en 1558 murió María Tudor, liberando al rey de un compromiso que se le estaba haciendo gravoso. Felipe se casó por tercera vez (otro matrimonio de conveniencia) con la infanta francesa Isabel de Valois, quien murió en 1568. Ante la nueva viudez el monarca estudió la posibilidad de otros matrimonios, que, acaso sea leyenda errada, incluía como proyecto el casamiento con Isabel I de Inglaterra, la reina herética. Por fin, en un cuarto y último matrimonio, Felipe se unió con Ana de Austria, fallecida en 1580. Esta muerte resultó un golpe anímico enorme para el soberano que, se especula, amaba a esta esposa con un sentimiento que no profesó por las tres anteriores, en realidad cónyuges por circunstancias políticas. Al menos hay signos que convalidan esta hipótesis; desde la muerte de Ana de Austria el rey vistió luto y renunció a plantearse un nuevo matrimonio.

Reiteramos que Felipe II profesaba una religiosidad más extrema que la de su padre. Se lo consideró el líder espiritual de la Contrarreforma. “Lo de la religión es mi principal fin”, declaró en 1590.

Felipe II estaba convencido de que los enemigos de España se reclutaban exclusivamente entre los herejes. Daba una forma teológica a todos los disentimientos que podía tener con los franceses, los flamencos, los moros o los turcos. En vez de concebir una política en función de realidades nacionales, el Rey de España le pedía a las Santas Escrituras que le inspirasen una línea de conducta. Con él, todo asunto se encaraba desde un ángulo religioso²⁹.

Con este ánimo fundamentalista Felipe quiso cambiar los pactos que su antecesora Isabel y su padre Carlos V firmaron con los árabes. Rebelado ante el hecho de que en Granada “un pueblo continuara respetando las costumbres de los infieles bajo la dominación católica injuriaba su piedad”³⁰, en 1567 ordenó destruir los baños moros (podía costar la vida a un árabe siquiera el hecho de lavarse las manos), el uso del traje tradicional y del turbante, que tenía que ser reemplazado por el sombrero castellano. Y para extirpar todo rastro de cultura extranjera, los decretos de Felipe se extendieron hasta el incendio de las bibliotecas, perdiéndose de ese modo manuscritos milenarios, colecciones de poemas, obras de medicina y filosofía e irrecuperables tratados de astronomía. Como no podía ser de otra manera, esto produjo la insurrección árabe, comandada por un joven descendiente de los califas de Córdoba, Mulay Mohamed ben Umeya. La expedición punitiva española estuvo al mando de don Juan de Austria (1545-1578), reconocido por su condición de bastardo, hijo natural de Carlos V, que alimentó en él un resentimiento profundo y la necesidad de ganarse un lugar en una corte que lo despreciaba por su origen natal. Quizás por esto fue un militar arriesgado y valiente, condecorado como el vencedor de los turcos en la célebre batalla de Lepanto.

Don Juan gastó seis días para arribar a Granada; en el camino hizo gala de crueldad saqueando poblaciones. La imponente llegada del general a Granada fue contrarrestada por una diplomática recepción árabe, que con la elocuencia de los hechos explicaron a don Juan las razones por las cuales se había alterado la vida de la ciudad, faltando el respeto a compromisos preexistentes que habían permitido, hasta el presente, una convivencia en paz. Los argumentos fueron tan sólidos, que hasta el brutal Juan de Austria entendió las razones, evitó la represión y sancionó a todos aquellos que habían cometido actos abusivos contra la población árabe.

No obstante la buena predisposición de todos, y por motivos que sería largo enumerar, la situación devino en conflicto armado, el campo donde don Juan se sentía más cómodo. En 1570, luego de una sucesión de refriegas que dieron la victoria a uno u otro bando, las tropas españolas arrasaron con Granada.

Veintiún mil moros habían caído en los campos de batalla. Los sobrevivientes habían pasado a África y sus bienes habían sido rematados. Poetas, médicos, cultivadores, artesanos de finos dedos, bordadoras de

turbantes de seda, no volverían jamás a Granada. El granero de España no produciría ya frutos raros, ni culturas prósperas. Sus tiendas quedarían vacías de lozas, vacías también de armas cinceladas y de tejidos de oro. Andalucía no era sino ruinas y desolación. Pero la España católica estaba libre y por fin del peligro moro³¹.

Junto con los excesos que Felipe II hizo aplicar en Granada, el rey justificó toda acción de la Inquisición en contra de los infieles. La aceptación de las prácticas ominosas que hicieron rodar cabezas bajo débiles argumentos de herejía, comenzaron a crear la figura de un rey cruel y fanático, rasgos de carácter y de gobierno que ayudaron a formar la llamada “leyenda negra” de Felipe II. Como parte de esta leyenda negra, se le cargó a Felipe II un odio visceral hacia todo lo judío. A la distancia se considera que en realidad este sentimiento era aun más amplio, el soberano sentía una animadversión manifiesta por toda diversidad religiosa, sin puntualizarla en alguna raza en particular. Como dato de que el rechazo no estaba centrado en el judaísmo, se ofrece el conocimiento que el rey poseía de la lengua hebrea, obtenida a través de la lectura de los textos bíblicos, y la profusión de símbolos semitas en el monasterio del Escorial. Por otra parte, lecturas más modernas han moderado los alcances de esta leyenda negra. El prestigioso historiador Fernand Braudel exige que, en el caso de Felipe II, se debiera borrar todo lo dicho, escrito y aceptado, porque este rey fue, según nuevos criterios, que él comparte, un arquetipo de época de monarquía absolutista que se estaba conformando en el siglo XVI. Ya no se considera que el fallido ataque de la Armada Invencible a Londres (episodio ya comentado con detalles en el capítulo VII), fue un acto de religiosidad exagerada, azuzado por la decapitación de la católica María Estuardo, sino un intento de disminuir al enemigo inglés y frenar las acechanzas de las naves corsarias contra las embarcaciones que traían riquezas de América.

Otros historiadores argumentan que fue Guillermo de Orange quien alimentó la leyenda negra contra Felipe II. Encabezando la rebelión de los Países Bajos, más unidos al luteranismo que al catolicismo, Guillermo acusó a Felipe II de haber asesinado a su propio hijo y heredero, el príncipe don Carlos, movido por los celos que le provocaban los amores incestuosos del joven con su madrastra Isabel de Valois. Estos hechos nunca pudieron ser comprobados, como tampoco de que la muerte del infante Carlos hubiera sido ordenada por el rey. Cierta, en cambio, fue la decisión real de terminar con los devaneos del muchacho, voluntario partícipe de desórdenes y extravagancias principescas, ordenando el encierro y la privación de todo contacto con el mundo. Semejante gesto, unido a la trama tenebrosa del incesto, fue presa apreciada de los románticos; Schiller escribió *Don Carlos* y Verdi la ópera del mismo nombre, donde enfrentan dramáticamente al viejo rey, celoso y

represor, con el joven y valiente príncipe. En realidad, don Carlos, el príncipe, sufría de desequilibrios provocados por un fuerte golpe en la cabeza y la mala praxis médica de la época, que aconsejó una trepanación que aumentó el grado de su enfermedad. Los rebeldes de los Países Bajos, alzados contra el poder autoritario de la corona española y humillados por la gobernadora Margarita de Parma (1522-1586), hermana de Felipe II, que desdeñosa desoyó los reclamos de los señores holandeses, usaron de don Carlos que a su vez soñaba con quedarse con el trono de ese territorio, conspiración que su padre descubrió y desbarató cuando ordenó encerrar al primogénito en sus aposentos, prohibiéndole todo contacto con el exterior. Allí murió el príncipe, aparentemente de indigestión. Los pocos datos que aportó el propio Felipe II quitaron transparencia al conflicto que tuvo con su hijo y, entonces, la conjetura del asesinato es la que mejor prosperó.

Los adversarios del Rey declaraban abiertamente que había hecho asesinar a su hijo. Las circunstancias de la muerte del príncipe heredero permanecieron inexplicadas, así como la ausencia de Felipe II en sus exequias. El crimen, su sospecha, su olor, empezaron a envenenar la corte de España³².

La drástica medida de Felipe II inutilizó para los conjurados de los Países Bajos la figura del líder, pero la revuelta prosiguió por otros caminos y desbarató al gobierno de Margarita, al fin auxiliado por el III Duque de Alba (1507-1582), gran general de la época, que invadió el país y sometió a los rebeldes a sangre y fuego. El conflicto, que siguió un largo y sinuoso curso, del cual obviamos los detalles, concluyó con la independencia de los Países Bajos del norte, declarada en La Haya en el año 1581. Un total de diecisiete provincias se unieron bajo el nombre de Provincias Unidas, dando un impulso de prosperidad y bienestar a la zona. Bajo el dominio de España quedó solo la Amberes católica, capital de los Países Bajos del sur, que obtuvieron su independencia recién en 1830, tomando el nombre de Bélgica.

Junto con todas estas vicisitudes políticas, la gestión monárquica de Felipe II no lograba superar la enorme crisis económica de España. Rehén de los prestamistas holandeses y judíos, gastaba las grandes fortunas generadas por los metales preciosos que llegaban a Sevilla desde América, para pagar los exorbitantes intereses de las deudas o en otros dispendios que la población veía con malos ojos, tal como la construcción del costoso monasterio del Escorial. “El Escorial no era un capricho. Se trataba de construir a la vez un lugar de plegaria y de gobierno, la fortaleza de un rey servidor de Dios”³³.

A diferencia de su padre, Felipe II jamás dejó de trabajar en la administración del imperio ningún día de los cuarenta y dos años que duró su agitado reinado (era rey y secretario al mismo tiempo, afirma Braudel; “escribía día y noche” aseguran los cronistas), a pesar de que en el final sufrió manifestos trastornos físicos: perdió

todos sus dientes, el pelo y, según el doctor Marañón –opinión muy posterior, por cierto–, padeció sífilis hereditaria. Murió a las puertas del Siglo de Oro (1598) y fue retratado por uno de los grandes pintores del período, el Greco (1541-1614), cuando el rey aún ocupaba el trono, en *El entierro del Conde de Orgaz* (1587).

Los Austrias menores. Felipe III, Felipe IV y Carlos II

Los reinados de Carlos I y Felipe II se caracterizaron por los importantes acontecimientos que movieron el tablero político de Europa, muchos de los cuales hemos mencionado, entre ellos la división de los Habsburgo en dos ramas, la unión de España como una sola nación, la persecución y exterminio de los acusados de herejía, la destrucción de la Armada Invencible y el inicio de la colonización de los territorios americanos. La gestión de los Austrias menores no tendrá ese relieve, sino que lucirá por un brillo ajeno, el otorgado por el Siglo de Oro, período de creación artística donde emergió el genio y el talento artístico español en prácticamente todas las artes. En cambio, como franca paradoja, en el terreno político, España fue perdiendo peso, comenzando a entrar en una zona de opacidad y declive que la fue distinguiendo desfavorablemente de sus iguales europeas y la fue colocando en el rango de subdesarrollo y desprestigio que la comenzó a marginar del concierto continental. Es decir, el Siglo de Oro de las letras y las artes fue también el siglo de crisis que habría que definir después Ortega y Gasset (filósofo español contemporáneo, que nació en 1883 y murió en 1955), como el del aislamiento o tibetización de España. La estrella que iluminó a España hasta el siglo XVII, comenzaba a alumbrar a la Francia de Luis XIV.

Felipe III (1578-1621) alcanzó el trono al morir su padre, en 1598, por la condición de ser el único hijo sobreviviente de los cinco que gestó el rey con Ana de Austria (muerta en 1580). Un año después de su coronación, Felipe III casó con su prima Margarita de Austria, quien le dio ocho hijos.

Un signo de que su gestión iba a ser distinta a la de sus antecesores, fuertes líderes en la paz y en la guerra, fue la cesión de la decisión política del reino a una figura nueva en el gobierno, el valido (especie de primer ministro moderno), cargo que inauguró don Francisco de Sandoval y Rojas, primer duque de Lerma (1553-1625). De todos modos, y a pesar de esta resignación de deberes, Felipe III quiso imponer, en el plano de las relaciones exteriores, una política de pacificación.

En cambio, la política interior de Felipe III no fue tan benévola, al menos para los moriscos que se habían ganado la desconfianza de la corona luego de su rebelión de las Alpujarras, y que desde 1567, por orden de Felipe II, tenían prohibido el uso

de la ropa tradicional y de la lengua materna. Otros desencuentros, entre ellos la Guerra de Granada entre moriscos y cristianos ocurrida en 1571, le dio pie a Felipe III para ordenar la expulsión definitiva de la población mora, hecho que se llevó a cabo en 1609. La Guerra de Granada, considerada como una guerra civil con un amplio grado de fanatismo religioso por ambos bandos, es el motivo central de una obra de Calderón, de 1633, que se reconoce por su doble título: *El Tuzaní de la Alpujarra* o *Amar después de la muerte*.

El gran problema económico careció de solución. Felipe III y sus validos no buscaron o no encontraron las medidas a aplicar para sanear un cuadro financiero de bancarrota continua. En esas condiciones de ruina financiera, el rey dejó el trono y este mundo en 1621, atacado de erisipela, una infección cutánea caracterizada por erupciones rojizas que producen fiebre y un olor putrefacto que torturaba las narices de los criados que debían aliviarlo echándole baldes de agua fría.

Felipe IV (1605-1665), también conocido como Felipe el Grande, arribó al trono a edad muy temprana, dieciséis años. Seis años antes la corona le había concertado un matrimonio de conveniencia con Isabel de Borbón, apenas dos años mayor que él. Las muertes sucesivas de Isabel (1644) y la del primogénito Baltazar Carlos (1645), impuso el luto nacional y, para entusiasmo de los moralistas (en especial los jesuitas), la prohibición de la actividad teatral, un hecho insólito para la vida española que recién se revirtió cuatro años después, en 1649 (esta situación se repitió en 1665, en ocasión de la muerte del rey, pero la inactividad fue, esta vez, de solo dos años).

En 1648, Felipe IV, ya rey con todos sus derechos, casó con Mariana de Austria. De ambos matrimonios nacieron doce hijos, debiendo sumarse varios hijos naturales; el más famoso fue Juan José de Austria (1629-1679), que fue el fruto de una relación del monarca con una conocida comediente, la actriz Josefa Calderón, la Calderona. “Parece que en lo relativo al teatro la afición le venía de edad temprana, puesto que en la niñez gustaba de intervenir en representaciones escénicas que se hacían en el palacio”³⁴.

Se registra también su intervención como actor en las fiestas palaciegas, ya adulto y provisto de todos los atributos que distinguían al soberano.

En el plano político, Felipe IV depositó, como su padre, el peso de las decisiones en los validos.

Las diferencias con el reinado anterior se dieron en la política exterior, donde España quiso volver a tener protagonismo e intervino en conflictos bélicos a través de la agresiva gestión del valido Gaspar de Guzmán y Pimental, duque de Olivares (1587-1645). En esas empresas invirtió recursos de los cuales España no disponía, por lo que se logró que la Real Hacienda (el tesoro de la nación) sufriera cuatro

bancarrotas seguidas. Para colmo, los resultados en política exterior fueron catastróficos para el reino; se firmaron tratados de paz que no le fueron beneficiosos y determinaron de un modo definitivo el hundimiento de España como potencia.

En el orden interno Felipe IV y su valido debieron enfrentar las rebeliones de Cataluña, Aragón, Portugal y Andalucía entera. Por fortuna estos conflictos no alteraron el orden territorial de la península. Se perdió Portugal, que obtuvo su independencia, pero España siguió sosteniendo sus posesiones italianas.

Como está ocurriendo con frecuencia, historiadores modernos revisaron la actuación de este rey y le arrogaron virtudes que opiniones anteriores le habían negado. No obstante estas nuevas miradas, se mantiene aún su condición de monarca débil, rasgo de carácter que sin embargo no le niega la meritoria atención que puso en los asuntos del arte.

Carlos II (1661-1700) heredó el trono a los cuatro años, de modo que debió acudir a la regencia de su madre, Mariana de Austria, para administrar el reino. No fue el primer inconveniente; la pobre constitución física y el desequilibrio mental del monarca aún infante, auguraba un gobierno lleno de dificultades. Y fue así, con alguna excepción, como la gestión del octavo conde de Oropesa (1650-1707), valido durante dos períodos, ninguno de los otros supo arbitrar medidas para superar los problemas ya endémicos por las que atravesaba España.

La situación empeoró, porque pese a que el monarca casó dos veces, en 1679 y en 1690, no tuvo descendencia, lo que desató la avidez por la sucesión, que complicó a propios y extraños, porque en la contienda, a veces soterrada, otras de abierta confrontación, se involucraron todas las cancillerías europeas. Es que el botín era suculento, si bien ya hacía tiempo que se había perdido Portugal, y se peleaba por un territorio restringido a la península ibérica y algunos territorios italianos, todavía España sostenía, impoluto, el enorme patrimonio americano.

El soberano testó un mes antes de su muerte, en 1700, a favor de Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV y bisnieto de Felipe IV, pero el documento, redactado durante lo que algunos afirman era ya un avanzado estado de senilidad, fue descalificado y solo consiguió avivar la controversia hasta desatar lo que se conoce como la Guerra de Sucesión, que tiñó el siglo XVIII español.

Carlos II fue el último de los Austrias que reinó en la península, sin superar en nada la gestión de sus antecesores. El siglo XVIII español, alterado por la Guerra de Sucesión, se abría propicio para la llegada de los Borbones.

El teatro español

Tema inabarcable, sin duda. Nosotros daremos una versión, qué remedio queda, con la inclusión de algunos debates sobre aspectos controvertidos del fenómeno, sin suponer nunca que llegaremos a algún punto de agotamiento del asunto que, se reitera, es vastísimo y complejo.

El teatro español padeció, desde la muerte de Calderón en 1681, el desdén de la Ilustración que iba imponiendo sus criterios estéticos en el mundo occidental. Resultó cómoda para los estudiosos la operación de arrinconar al drama del Siglo de Oro como una sucesión de piezas que, a partir de la receta inventada por Lope, se repetían sin fin, mediante una rutina que apenas mostraba variantes. Estudios modernos, más agudos desde que España recuperó, en el siglo XX, su condición de nación europea (personajes instruidos de siglos anteriores llegaron a suponer que España formaba parte de África), destruyeron este preconcepto de un teatro ganado por la reiteración de fórmulas, y advirtieron sobre los matices y las gamas diferenciales entre autores –Lope y Calderón en ambos extremos del escrutinio–, y, sobre todo, la vitalidad de una escena que nunca defraudaba a su público. ¿Conocemos otro ejemplo igual?

Es claro que la acusación de teatro rutinario tiene cierto campo de justificación, pues con frecuencia el modelo de la Comedia Nueva (ya hablaremos de él) fue aplicado con rigurosa inflexibilidad, manteniendo la actividad de un teatro que se copiaba a sí mismo representación tras representación. Pero hay que excluir de esto las obras maestras, numerosas, que son las que hoy visten como clásicos del teatro del Siglo de Oro español, que lamentablemente se fue consumiendo por la ausencia de sucesores de Calderón. A la muerte de este, 1681, el teatro español se quedó sin aliento, desplazado por la que llamaremos, por comodidad, la moda francesa, que afloraba con la llegada de Carlos II al trono y que comenzó por apartar de los corrales populares al espectador distinguido, ilustrado, o que trataba con este gesto de demostrar que lo era.

La Ilustración magnificó el maltrato al analizar el drama español con espíritu maniqueo y dogmático, reuniendo toda la producción de ese fantástico siglo en un bloque de uniformidad marmórea, dándole nombres inamovibles a las cosas, armando un corpus teórico que no admitía zonas de genialidad, aunque entre tanta producción podía haber (y los había) ejemplos del mejor teatro de occidente. Reiteramos que, por fortuna, este exilio terminó y ahora nos encontramos más libres para examinar el prodigio, que, aun con sus defectos, es alimentado a la fecha con el combustible de una bibliografía torrencial que, para mayor preocupación del analista, en muchos casos defienden posiciones distintas sobre aspectos semejantes y, entonces, obliga a tomar partido.

Es por eso que nosotros nos cubrimos admitiendo que lo nuestro será solo un acercamiento, que comenzaremos precisamente en un punto donde el teatro español se distinguió del resto de la escena de occidente, ya que es una teatralidad europea que, aun con elementos profanos jugando sobre el tablado, mantuvo, sin cesuras, un sólido vínculo de continuidad con el teatro religioso del medioevo. El fervor católico, contrarreformista, estuvo siempre presente en la escena, así sea en esa ligera forma, tan del gusto de la época, que significó la comedia de capa y espada. “En toda Europa, el Renacimiento supone un golpe de muerte para el teatro religioso medieval. En todas partes, menos en España”³⁵.

Y esto es cierto. La particularidad de España respecto al resto de Europa se da en que “un poco para su desgracia y un poco para su fortuna, el desarrollo del teatro español corresponde a la Contrarreforma. Los primeros teatros permanentes nacen al tiempo en que termina sus trabajos el Concilio de Trento”³⁶, que condenó a Lutero. Cuando el teatro religioso decae en el mundo, en España se perfecciona; cuando ya no existe en otras partes, en España tenemos a Calderón, que mejoró y pulió el Auto Sacramental, le dio una esmerada y bella forma poética que le otorgó carácter universal. El Auto Sacramental, definido como una pieza teatral de tema eucarístico y raíz medieval, contaba con un solo acto que se representaba como celebración de Corpus (sesenta días después del Domingo de Resurrección) durante los siglos XVI y XVII. Fue, como dice Carilla, “espectáculo de fe y arte al mismo tiempo”³⁷, y, como afirma Arauz, “la voz hecha verso de la Iglesia”³⁸. Calderón más que Lope, pero ninguno de los teatristas del Siglo de Oro desdeñó este género que recorre longitudinalmente la evolución del teatro español, desde los prelopidistas hasta la asombrosa perfección que alcanzó con Calderón.

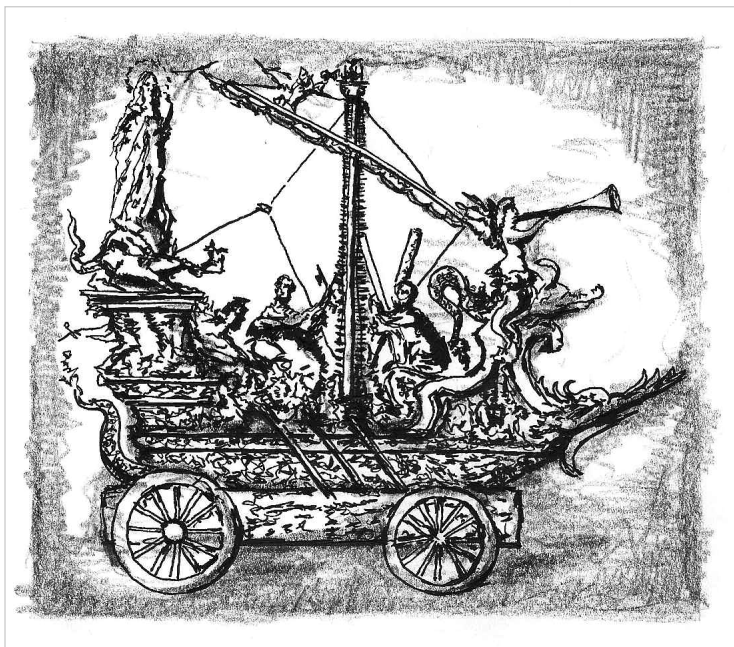
De parte de cómicos y autores, el Auto Sacramental representó algo así como un propósito vagamente consciente para concertar un pacto amistoso con la Iglesia triunfante. Aunque algunas veces los Autos Sacramentales se mostraban en los corrales o en tablados especiales, lo corriente fue que se usaran unos carros especiales, móviles o fijos, costeados por los poderes públicos primero, por la iglesia y por fin por los gremios, por lo general de dimensiones generosas –más de veinte metros según la apreciación de un viajero portugués–, que, en procesión, tomaban la ciudad entera como ámbito de representación.

En principio, la procesión del Corpus constaba de dos partes, muy bien separadas, aunque no siempre se conseguía dar esa distinción. La primera incluía el lado profano del acontecimiento, señal inequívoca de querer empezar con un arranque alegre y festivo. Danzantes de divertidas músicas, cabezudos y gigantes, recitadores, la tarasca³⁹ [...] con su tarasquillo [...], más bailarines, a veces traídos de ciudades fronterizas, y todo el sentido de luz y color que queramos añadir. Representantes de los gremios, con sus

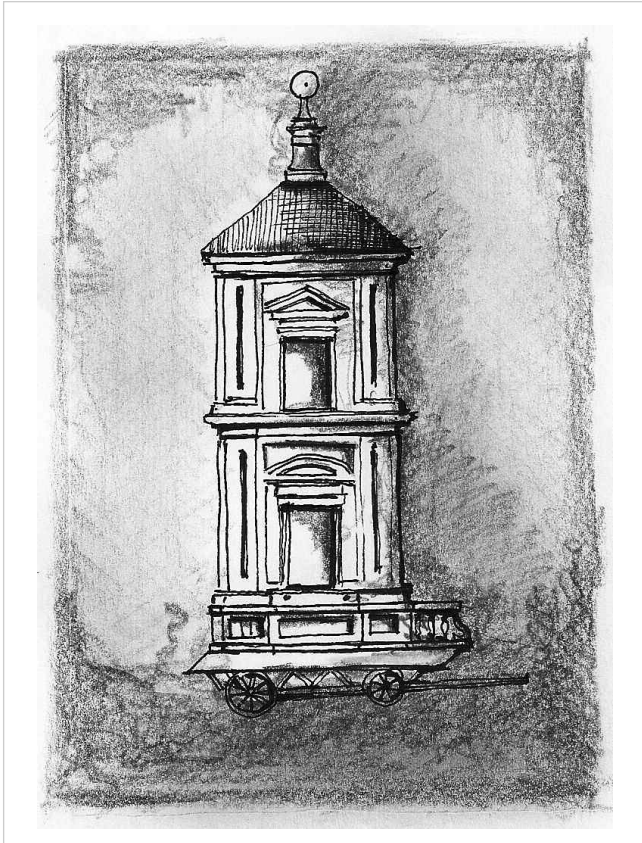
pendones, solían preceder a esa vistosa y teatral parte. Tras la cual venía la religiosa, mucho más solemne, aunque salpicada con elementos de la anterior, cosa que podía restarle seriedad⁴⁰.

La decoración de estos carros conoció un continuo incremento y alcanzó su apogeo con Calderón, que, autor además del texto, imaginaba también las *Memorias de apariencias*, que no eran otra cosa que la detallada descripción del ornamento alegórico y la maquinaria que debería cargar el vehículo. El público (tan numeroso como el de los corrales, pero menos ruidoso debido al carácter solemne de la ceremonia), sabía captar las alegorías —la Discreción, la Ley de Gracia, la Hermosura—, y el tema esencial de la pieza, que si bien tenía sustento teológico, se ponía al alcance del hombre común porque este recibía previa educación religiosa mediante los sermones de domingo en las iglesias. Los personajes simbólicos no podían confundirse entre sí ni con cualquier otra alegoría. La significación debía quedar muy clara; si en la comedia de los corrales don Luis podría llamarse de otra forma, la Ley de Gracia, en los autos, de ninguna otra. Se ampliará la información acerca de los Autos Sacramentales cuando nos ocupemos, más adelante, de la figura de Calderón.

Memorias de apariencias. Esquema de uno de los carros diseñado por Calderón para una procesión de Corpus Christi.



Memorias de apariencias. Esquema de uno de los carros diseñado por Calderón para una procesión de Corpus Christi.



Por estas fechas, acaso en honor a la obediencia de los teatristas a las pautas de la Contrarreforma, comienzan a formarse sin tropiezos las primeras compañías, de las cuales tenemos muy pocos datos. “En el año 1492 –señala un comentarista de la época– comenzaron en Castilla las compañías a representar públicamente comedias escritas por Juan de la Encina”.

La compañía teatral aparecerá como el elemento más importante y decisivo del teatro español. Absolutamente formada por profesionales, mantenían una estructura fija y un orden jerárquico matizado y establecido por contrato. Requerían, para su formación, de la venia oficial y al principio estas autorizaciones admitían elencos de cuatro personas, luego la prebenda se extendió a ocho, en 1641 ya se admitían doce y poco después las compañías alcanzaron a constituirse con más o menos veinte personas, dentro de las cuales hay que incluir al personal

complementario, el apuntador, el encargado del vestuario y de las tramoyas, y al cobrador de la taquilla. El esquema más usual fue el siguiente.

- Jefe de compañía y autor de comedias; vale decir, el propietario de la comedia que escribió otro y él compró.
- Primera, segunda, tercera, cuarta y hasta quinta dama (esta última, por lo general, era música).
- Primero, segundo y tercer galán.
- Primero y segundo gracioso.
- Primero y segundo “barba” (personajes de edad y de importancia, tal como padres de familia o reyes). En el teatro del Siglo de Oro español resalta la ausencia de madres.
- Un vejete, un viejo siempre cómico (no confundir con el gracioso)
- Primero y segundo músico, a los cuales se les podía unir la quinta dama.
- Apuntador, encargado del guardarropa y cobrador.

De los contratos se desprende que cada actor quedó identificado, durante su vida profesional, a su tipo de papel; generalmente no había cambios de un tipo a otro, con dos excepciones: el cambio de galán a barba y el ascenso o descenso de las jerarquías de las damas, casos que se debían generalmente a la edad progresiva de los actores. Por lo contrario, nunca había el cambio de galán a gracioso o viceversa⁴¹.

En este sentido, la propiedad de roles fijos por parte de los actores, las compañías españolas muestran un parecido con las de la Comedia del Arte italianas, cuya actividad describiremos en detalle en el capítulo correspondiente.

La formación del actor era absolutamente empírica, los más experimentados transmitían a los principiantes los procedimientos del oficio que ellos fueron descubriendo, y que incorporaban como lícitos cuando advertían la gustosa aceptación por parte del público.

Los actores heredaban por transmisión oral los conocimientos técnicos surgidos de la experiencia corporal sobre el escenario y configuraban de manera intuitiva los signos de la representación de los textos de los dramaturgos que engendraban tipos, personajes o clichés con éxito por el público español⁴².

Asimismo el retiro era casi imposible. Se conoce un caso, pintoresco y concluyente a este respecto, aunque ocurrido en el año 1790, fecha que supera el

encuadre temporal de este capítulo. Sin embargo cabe relatarlo porque la situación de los actores de ese entonces era parecida a las del Siglo de Oro. El actor Miguel Garrido (1745-1807), un insuperable gracioso, elevó en esa fecha, 1790, un petitorio al rey pidiendo su jubilación por lo avanzado de su edad y por faltarle la totalidad de la dentadura. El soberano desatendió la solicitud, en atención de que el teatro de Madrid perdía mucho si Garrido dejaba las tablas. Dos años después, y ante la insistencia del afectado, se lo eximió de cantar. La jubilación definitiva le llegó a los 59 años, tres antes de su muerte.

Para llegar a esta categoría tan sólida y respetada de compañía, sus integrantes debían tramitar, como ya se mencionó, su condición de legitimidad, para lo cual debían conseguir la jerarquía de compañías de título. Este trámite debían hacerlo en la Corte Real, que luego de un escrutinio (que ignoramos en detalle) les otorgaba el rango ya citado. Con esta categoría de compañía de título conseguían contratos ventajosos para desempeñarse en los tres ámbitos donde se desarrolló todo el teatro español del Siglo de Oro: en los corrales, adonde asistía toda clase de público, desde el popular hasta el cortesano y clerical; en los palacios del rey y de los nobles, el teatro cortesano concretado para satisfacción de los ilustres; y en las fiestas de Corpus, que tenían lugar una vez al año, de una duración de días, y que, como en los corrales, convocaban a toda la población.

Las compañías compartían el oficio con otros grupos de estructura muy variada, siempre de menor cantidad de actores, que deambulaban por la península para actuar extramuros, ya que tenían prohibido acercarse menos de una legua de los grandes centros urbanos, los que le dio la denominación de compañías (o cómicos) de la legua. Para estos apasionados comediantes, algunos de dudosa idoneidad técnica y de repertorio reprochable, cabe la expresión de Juan de Zabaleta, inserta en su comedia *El día de fiesta por la tarde* (1660): “La primera desdicha de los comediantes es trabajar mucho para que solo paguen pocos...”. Más adelante daremos el nombre y la constitución de estos agrupamientos que de algún modo actuaban al margen pero que tanto persistieron que es imposible ignorarlos.

Advertimos que la primera de las compañías de la que se tienen noticias ciertas es la de “los Correa”, que comenzó a actuar en Toledo en 1539, y la de Lope de Rueda, en 1548. Estas y otras compañías explotaban los generosos contratos que la Iglesia otorgaba para las celebraciones de Corpus Christi. Los historiadores han tomado nota de la conformación súbita de esos conjuntos teatrales para solo extraer esos beneficios anuales, como de otras que mantuvieron una regularidad modesta durante la temporada y más rendidora en cuanto a los ingresos cuando obtenían el tan anhelado contrato. Se estima que más o menos desde 1520 la supervivencia de los actores, perseguidos a veces con ferocidad durante la Edad Media, pasó a

depender de los favores de la Iglesia, que se apoderó de ellos y los domesticó tanto como a los otros participantes del acto teatral (los músicos, por ejemplo).

Una ley de Felipe II impedía que los grupos incluyeran mujeres, de modo que se apeló a la llamada gangarilla, que consistía en la formación de una compañía de cómicos con tres o cuatro varones y un adolescente que hacía de mujer. Este decreto real fue una muestra más del poco aprecio que Felipe II tenía por el teatro, sentimiento que se hace evidente en la anécdota que relata Emilio Carilla en *El teatro español en la Edad de oro*.

Unos caballeros le fueron a pedir [a Felipe II] que les concediera un beneficio sobre las comedias representadas en Toledo, para fundar una casa de protección de mujeres. Al pedido respondió el rey: “Esa limosna yo la concedo de buena gana; pero fúndese sobre cosa que tenga estabilidad y duración. Las comedias no son cosa estable, ni yo quiero que lo sean en mis reinos. Es una permisión de burlas y entretenimientos; hoy las permito y mañana las mandaré quitar”⁴³.

No obstante el resquemor real, la ley de exclusión de las mujeres de la práctica teatral fue anulada por un acontecimiento que narra Josef Oherlin, y que ocurrió en ocasión de la visita que la compañía italiana los *Confidenti* realizó a Madrid en 1587.

[Los *Confidenti*] se encontraron con la prohibición de que las mujeres pisaran el escenario. Contra esta disposición que ponía en peligro su actuación en Madrid, los *Confidenti* atacaron de plano. Daban a entender a las autoridades que no podrían representar las comedias que traían sin que las mujeres pertenecientes a su compañía actúen y que el no recibir una licencia correspondiente, significaría un gran daño tanto moral como económico, porque el pago de limosnas a los pobres dependía en gran parte de los ingresos en los teatros. La compañía italiana había dado exactamente en el punto débil: el carácter benéfico de las representaciones teatrales. A pesar de todas las consideraciones morales sobre la actuación de mujeres, las instancias oficiales apenas podían tolerar la pérdida de limosnas. La protesta tuvo éxito, la brecha, una vez abierta, permitió también a las compañías [españolas] la posibilidad de que representasen mujeres. Sin embargo, la autorización estaba sujeta a algunas condiciones: las mujeres debían estar casadas y tener a sus esposos consigo, además llevar ropas femeninas⁴⁴.

El permiso total para la actuación de las mujeres, no obstante los avances mencionados, tuvo lugar el 5 de noviembre de 1596, cuando por Real Cédula de Felipe II se levantaba definitivamente la prohibición. La Iglesia demostró a su

manera el rechazo a la medida; santificó a varios actores –San Ginés, San Juan Bueno, San Porfirio, entre otros–, pero jamás elevó a esa calidad a alguna actriz.

El público aceptó el cambio en los escenarios con una curiosa dualidad, que hoy llamaríamos esquizofrénica atención, pues por un lado se deleitaba con el desplazamiento y la gracia de las cómicas y, por otro, dudaba de la honorabilidad de las mismas en la vida doméstica. El reclutamiento de actrices, entonces, amenazadas por el sambenito de prostitutas que el vulgo estaba dispuesto a calzarles, se hacía muy difícil, de modo que las cómicas, para salvarse de eso, fueron, por lo general, familiares directos del director de la compañía. Lope de Rueda estaba casado con una cómica llamada Mariana.

Respecto a la cuestión del vestuario, se respetaba el lema que el mismo Barthes usa para referirse al tema, “el hábito hace al monje”, vale decir que el actor vestido de rey era el rey, sin ninguna duda.

El traje remite directamente al personaje, y diferencia al monarca del esclavo, al galán del gracioso, a la dama de la campesina, por lo cual, es fácil entender la virtud de un lenguaje tan codificado por el espectador del Barroco, que posibilita la inmediata definición de cada tipo a través del vestuario⁴⁵.

Asimismo, en este punto la trasgresión fue norma, ya que la mujer sin las ropas femeninas exigidas por el rey, reiteraba su participación en comedias que la requerían vestida de hombre, un disfraz funcional a la historia y que les permitía mostrarse sobre el tablado con pantalones ceñidos que marcaban su figura, constituyendo un atractivo especial, erótico, para el público varonil (también para el femenino, para elogiar o envidiar las formas de la cómica).

Como consecuencia de todo esto la actuación de la mujer en el teatro fue, a diferencia de lo ocurrido en otros países europeos (Inglaterra, por ejemplo), un hecho habitual a partir de los años noventa del siglo XVI. Y no lo hizo con carácter accesorio, la fama de las actrices superó con frecuencia a la de los actores, por lo que su cotización dentro de la compañía era superior aun a las de los primeros galanes.

Las compañías solían formarse durante los días de Cuaresma (cuando por razones religiosas no había actividad teatral), y los actores y actrices convocados por el jefe de compañía solían comprometerse por un año (sin embargo se tienen datos de largo tiempo de fidelidad de actores o actrices a una compañía determinada). Las obligaciones entre uno y otros eran los siguientes: actuar en cualquier lugar del reino, no solo en Madrid; el jefe de compañía debía aportar las piezas que le había comprado a los poetas (se cuenta con documentos que informan que Andrés de Claramonte, jefe de compañía, puso a disposición de la

suya cuarenta comedias de su propiedad), que sin embargo eran sometidas al escrutinio democrático de todos los integrantes para conformar el repertorio, pues el jefe de compañía no ejercía autoritarismo alguno. Además era eficaz contar con la colaboración voluntariosa de todos ante la necesidad de adaptar las obras a las posibilidades del grupo (no todos contaban con el plantel que exigía la pieza). Muchos de los miembros del elenco que aportaban su ingenio y su experiencia para proponer modificaciones, eran incapaces de escribirlas por su condición de analfabetos, en particular las mujeres.

Cabe destacar, aunque resulte obvio para el lector enterado, que en la compañía nadie ejercía el oficio de director teatral, al menos según la consideración que actualmente ha ganado el rubro. La dirección escénica dependía en absoluto del poeta; él, desde su texto, decía cómo debía montarse la obra. Las indicaciones, importantes e insoslayables, estaban incluidas dentro de los versos o en alguna magra acotación. De modo que los poetas de la Comedia Nueva imponían una manera de leer sus piezas, fácilmente decodificable durante el Barroco pero que suele complicar a los adaptadores y directores contemporáneos, que suelen cometer el error de forzar la voluntad dramática que late dentro del texto para generar dispositivos afines con una teatralidad moderna que, de ningún modo, es la de aquellos tiempos.

Contra la creencia general de que los comediantes realizaban su tarea con una solvencia despreocupada, para después dedicar el ocio a la diversión libertina (suposición alentada por los enemigos que tenía el teatro español, pocos y por lo general clérigos recluidos en el refugio conventual), cabe hacer el relato de las jornadas agotadoras de trabajo para dar por tierra con semejantes afirmaciones. A la madrugada la compañía comenzaba el estudio de los papeles, que había que memorizar (los que sabían leer les leían a los analfabetos), a las nueve se iniciaban los ensayos, las salidas y mutis que pedía el texto, que se prolongaban hasta el mediodía, seguido por el almuerzo y, enseguida, la representación en los corrales, que daban comienzo a las dos de la tarde en invierno y a las cuatro en verano. Pero ahí no terminaba el compromiso laboral, las compañías afortunadas solían ser contratadas por las familias distinguidas para representar en sus palacetes, y por lo tanto dedicaban el resto del día a cumplir con el pedido.

A lo largo de la época, sobre todo a partir de los años cincuenta del siglo XVII, la Corte trastornó este orden riguroso llamando a los actores a cualquier hora que le conviniera, incluso si tuvieran que cancelar representaciones en los corrales⁴⁶.

Los ensayos para las fiestas del Corpus eran más dificultosos y más largos, pues a diferencia de la invariable rutina de los corrales, dominada sin dificultades

por los comediantes, los carros ornamentados contaban siempre con aportes novedosos, maquinarias que antes nunca se habían usado y con las cuales había que familiarizarse. Ocurría, también, que estos actos, por su carácter religioso, eran vigilados por una mirada mucho más severa por parte de la censura real, que a veces señalaba desaciertos que había que enmendar dejando de lado todo o siquiera parte de lo que se había trabajado hasta ahí.

El teatro del Siglo de Oro le daba capital importancia al texto, dejando muy poco espacio para la improvisación que, por otra parte, parecía difícil de aplicar en una fábula escrita en verso. ¿Cómo improvisar acatando la situación dramática y expresándose en un lenguaje regido por la métrica poética? Esta sumisión de los actores a la palabra escrita respondía, por otra parte, al cuidado de no alterar un texto ya aprobado por la censura y que de ser cambiado podía desatar la contraofensiva de esta. Esta obediencia permitió, asimismo, que los espectáculos mantuvieran una duración estable; no había interrupción alguna, tal como ocurría con las obras del teatro isabelino, que solo conocían una interrupción cuando eran muy largas, fragmentadas una sola vez en cualquier parte, cuando alguien con poder de decisión suponía que había que dar un descanso. La duración en la representación española estaba marcada de antemano por los tres mil versos que, casi sin excepciones, componen el cuerpo de tres jornadas de la comedia nueva, más los agregados en los dos entre actos de loas y entremeses, cuyas características explicaremos después. Una tercera circunstancia justifica este respeto al texto: el teatro en verso es mucho más fácil que memorizar que la prosa, pues la música del lenguaje va conduciendo al intérprete hacia las palabras exactas, impidiendo olvidos y baches.

Las compañías, tan sólidas en sus estructuras, resistieron a muchas contrariedades y a muchas situaciones desfavorables, pero dentro de esta fortaleza se acunaba el germen de su destrucción, pues, como acotamos, cuando no militaba un genio entre ellos, se mostraban hostiles a las innovaciones. Los dramaturgos mediocres contribuyeron aportando piezas fieles a un mismo modelo (algunos procedieron a un más o menos disimulado calcado), y las compañías reclamaban muy poco para subir el escenario, tan solo que les permitieran salvar la situación con la comodidad de siempre.

La compañía de título contribuyó no poco al esplendor del teatro del Siglo de Oro y constituyó el elemento estabilizador más importante del teatro de la época, pero fue también, con su rígida forma de organización, una de las causas para la decadencia del arte escénico en las últimas décadas del siglo XV⁴⁷.

No nos extenderemos demasiado en las coincidencias entre este derrumbe y otro, muy posterior y en un tan lejano Buenos Aires, donde el sainete, que sustentó

la Edad de Oro del teatro argentino, padeció igual catástrofe cuando la repetición de historias y situaciones cansaron a un público que hasta los años treinta le había sido fiel sin condiciones. Los estertores finales de esta etapa fructífera del teatro rioplatense fueron acompañados por un fenómeno aun más pasajero que la vigencia del sainete, que fue la intervención del divo, capaz de mantener una convocatoria que la literatura dramática no sostenía. Admitimos que este es apenas un apunte de situaciones análogas, que merecen mayor espacio de reflexión. Solo atinamos a marcar un elemento disparador que, acaso, le interese ahondar, más a fondo, a algún investigador contemporáneo.

Como adelantamos, se conocen otras maneras de composición grupal diferente a las de las compañías ya descriptas, que Agustín de Rojas (1572-1635) refiere con detalle en su rico almacén de noticias, llamado *El viaje entretenido*, una crónica editada por la imprenta real en 1603. “Habéis de saber que hay bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, gamacha, bojiganga, farándula y compañía”.

A continuación daremos la definición que, de cada cosa, da el diccionario de la Real Academia Española y la descripción que, como testigo presencial, ofrece Agustín de Rojas en el texto mencionado.

El bululú era, según el diccionario de la RAE, el “farsante que antiguamente representaba él solo, en los pueblos por donde pasaba, una comedia, loa o entremés, mudando la voz según la calidad de las personas que iban hablando”. Para Agustín de Rojas “el bululú es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino y entra en el pueblo, habla al cura y dísele que sabe una comedia o alguna loa, que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa”.

Ñaque era, según la RAE, una “compañía antigua de dos cómicos”, casi lo mismo que para Agustín de Rojas, para quien “ñaque es dos hombres [...] que hacen un entremés, algún poco de auto, dicen unas octavas, dos o tres loas”.

Para la RAE la gangarilla (que ya citamos más arriba) era una “compañía de cómicos representantes, compuesta de tres o cuatro hombres y un muchacho que hacía de dama”. Para Agustín de Rojas la gangarilla “es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres [...] tienen barba y cabellera, buscan saya⁴⁸ y toca⁴⁹ prestada (y algunas veces olvidan de volverla), hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina”.

El cambaleo es definido por la RAE como “compañía antigua de la legua, compuesta ordinariamente de cinco hombres y una mujer que cantaba”, mientras que para Agustín de Rojas cambaleo “es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; estos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses [...] representan en los cortijos⁵⁰ por hogaza⁵¹ de pan, racimo de uvas y ollas de berzas”.

La RAE define a la gamacha como una “compañía de cómicos o representantes que andaba por los pueblos, y se componía de cinco o seis hombres, una mujer, que hacía de primera dama, y un muchacho de hacía de segunda”. Similar es la definición de Agustín de Rojas: “compañía de gamacha son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda”.

La bojiganga era, afirma la RAE, una “compañía pequeña de farsantes, que antiguamente representaba algunas comedias y autos en los pueblos pequeños”. Agustín de Rojas es un poco más explícito y dice que en “la bojiganga van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros [...] traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas”.

Para definir la farándula la RAE es parca: “antigua compañía ambulante de teatro, especialmente de comedias”. Agustín de Rojas aclara más el término, para él la “farándula es víspera de compañía, traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de ható”.

La vida de los actores fue fuente propicia de numerosos escritos literarios de la época, donde con locuacidad diferente mostraron el gran atractivo que les proporcionaba la existencia de estos seres ambulantes, arrinconados por la marginalidad de la cual salían airoso por la gran alegría de vivir que les daba el haber elegido la situación de cómicos. Al mismo tiempo, desde los sectores clericales u oficiales más severos, recibían los actores los peores ataques y las mayores muestras de desprecio, apoyados estos denuestos en una imaginada, a veces real, vida licenciosa que vivían detrás de bambalinas. Al respecto copiamos parte del memorial que presentó Lupercio Leonardo de Argensola, poeta e historiador que en 1598 abogaba por la prohibición de las representaciones, sustentando sus argumentos precisamente en la reprochable vida de los actores.

Los sabandijas que cría la comedia son hombres amancebados,
glotones, ladrones, rufianes de mujeres, y que así ellos como ellas con
estas cosas son favorecidos y amparados de tal manera, que para ellos no
hay ley ni prohibición.

Cervantes, otro almacén de noticias valioso, al igual que Agustín de Rojas, nos da algo así como el ideal del actor de su tiempo, reflejado en los dichos que el protagonista de *Pedro Urdemalas* proclama en el acto tercero de la comedia.

Sé todo aquello que cabe
en un general farsante;
sé todos los requisitos
que un farsante ha de tener

para serlo, que han de ser
tan raros como infinitos.
De gran memoria, primero;
segundo, de suelta lengua;
Y que no padezca mengua
de galas es lo tercero.
Buen talle no le perdono,
si es que ha de hacer los galanes;
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono.
Con descuido cuidadoso,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
Y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
Y hacer que vuelvan con [p]risa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
Le muestre, y será excelente

Han llegado hasta nosotros numerosos nombres de actores que se destacaron en el siglo, casi todos ellos cabezas de compañía, tal como el toledano Alonso de Cisneros (discípulo de Lope de Rueda), Alonso y Pedro de Morales, la familia Pinedo, Cristóbal de Avendaño, Alonso de Olmedo (celebrado por sus papeles de galán), Sebastián del Prado (el que tenía todo bueno: apostura, voz y, cosa rara, “buenas costumbres”), Vicente Domingo (famoso por sus papeles de gracioso). Entre las actrices mencionamos a Jusepa Vaca, María Calderón (la Calderona, amante o supuesta amante de Felipe IV), Bernarda Ramírez (esposa de Sebastián del Prado) María Riquelme (que finalmente tomó los hábitos), María de Córdoba, Francisca Baltasara. La lista podría ser inmensa. Un manuscrito conservado en la

Biblioteca Nacional de Madrid revela que en el período entre 1631 y 1721 actuaron más de dos mil comediantes.

Es precisamente durante el reinado de Felipe II cuando la situación del teatro recibió un cambio importante, pues los cómicos pasaron, por decisión del monarca, también a servir al Estado. Felipe II (receloso de la actividad, ya se dijo) decidió copiar la manera francesa y se hizo cargo del monopolio de la actividad escénica, con el propósito de encaminar a las compañías (indomables, irrespetuosas a todas las restricciones) hacia las obras piadosas.

En primer término (antes de 1572), el rey concedió el monopolio de la actividad teatral que se celebraban en los corrales (sitios de representación de los cuales nos ocuparemos un poco más adelante) a la Cofradía de la Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, entidad religiosa fundada en 1565 y que a partir del concedido beneficio real debía destinar el peculio obtenido con el teatro a vestir a doce pobres y a una niña y dar de comer, dos veces al año, jueves y viernes santo, a los carecientes de la cárcel. Luego el compromiso fue ampliado y los cofrades fundaron un hospital público en Madrid, que también sostenían con el producto de la recaudación. Será la Cofradía de la Pasión la que alquiló, entonces, los terrenos donde levantará el primer corral para las austeras representaciones que todavía se constituían sobre tablados precarios (aquellas cuatro tablas y una pasión con que Lope definió al teatro). Cabe señalar que los actores que formaban las compañías de título estaban obligados a afiliarse a la cofradía.

Los pingües beneficios obtenidos por el teatro, que permitieron asumir semejantes obras de socorro, alentaron a otra cofradía, la de la Soledad de Nuestra Señora, que también sostenía un hospital, a requerir para ella y para este fin caritativo parte de lo recaudado por el teatro. La petición provocó un litigio que fue zanjado por la corona en 1574, decidiendo que el monto total se dividiera en tres partes, dos para la Cofradía de la Pasión y una para la de la Soledad.

El teatro siguió dando buenos dividendos, y las cofradías, en cambio de alquilar, optaron por comprar los terrenos donde se alzaron los corrales más famosos, tal como el de la Cruz (1579) y el Corral del Príncipe, tan reputado como el anterior, que se levantó en un solar madrileño en el año 1582.

La corona autorizaba una representación por semana, situación que fue otra vez alterada por la acción de una compañía italiana de la Comedia del Arte, que llegó en 1574 comandada por Alberto Naseli (de apodo, Ganassa)⁵², y que obtuvo permiso para hacerlo dos veces (se sospechó que los italianos gozaban del apoyo de un gran señor).

Desde principios del siglo XVI hasta 1565, fecha en que Lope de Rueda deja para siempre los escenarios que tanto lo han aplaudido, pasean, cada

vez con más éxito, por las distintas ciudades españolas, compañías italianas que introducen el gusto por los temas novelescos que irán creando un clima favorable para la comedia de intriga. Estas comedias italianas no solo representan obras aprendidas, sacadas de los novellieri, o debidas a la pluma de sus grandes clásicos renacentistas como Ariosto, Maquiavelo, Giraldi... sino que ponen en escena la famosa Comedia del Arte que permite a los actores toda improvisación dentro del patrón de unos personajes fijos, cuya psicología conoce el público de antemano⁵³.

Totalmente cierto. La presencia de Ganassa y los otros representantes de la escena italiana fermentó aun más el fervor que los españoles comenzaban a tener por el teatro. En medio de este clima entusiasta, los comediantes locales ganaron aliento para solicitar la autorización para representar todos los días de la semana, pero la monarquía no vio con beneplácito semejante solicitud y solo admitió extenderse hasta lo pactado con los italianos, solo dos días. De todos modos –no sabemos si cayendo en desobediencia o simplemente ayudados porque el aporte para las obras de socorro aumentaba considerablemente–, puede decirse que a partir de 1581 (cien años antes de la muerte de Calderón) los españoles podían gozar del teatro todos los días. De esto se desprende como cierta, aunque suene a ironía, la afirmación de Arróniz, cuando dice que “los hospitales son los grandes promotores del teatro en los siglos XVI y XVII”⁵⁴.

La actividad teatral como suministradora del sustento hospitalario, que en los primeros años del reinado de Felipe II solo pretendía aplicar en el ámbito de su Corte, muy pronto fue extendiéndose a otras ciudades de la península (Valencia, Málaga, Sevilla), poblados de otras provincias y del otro continente hispánico, América. Se instalaron hospitales en México y en Perú que, al igual que en la metrópoli, dependieron, para su mantenimiento, según declaración del Archivo General de Indias, de “corrales y sitios donde se representan las comedias por el mucho aprovechamiento que dello resulta”.

La generación de los Reyes Católicos

En estos principios los poetas fueron dejados al margen, el teatro era terreno de los cómicos y de los músicos. Esto cambiará cuando una generación de dramaturgos, nacidos alrededor de 1470, pase a ocupar la escena española. Son denominados con toda propiedad por Ruiz Ramón como la “generación de los Reyes Católicos”. Asimismo los autores incluidos en esta clasificación son considerados por los historiadores como “salmantinos”, pues, si no todos, la gran

mayoría pasaron por las aulas de la progresista universidad de Salamanca y participaron, entonces, de la atmósfera cultural, renacentista, que se respiraba en esos claustros.

[Así se] dará nacimiento a un teatro rico y complejo que podemos bautizar, hablando con sentido rigurosamente histórico, como teatro español, dotado de caracteres propios y significados no menos propios. En el espacio de menos de cuarenta años esta generación de dramaturgos creará una forma dramática inédita, originada en una problemática tanto social como estética. La obra de estos dramaturgos, aunque hunda sus raíces en una tradición literaria medieval y prerrenacentista, a la que dominarán plenamente o, mejor, poseerán conscientemente, no tendrá precedentes ni en cuanto a su alcance ni en cuanto a sus realizaciones⁵⁵.

Cierta crítica histórica y literaria le da a estos poetas la categoría de “primitivos”, aunque son mucho más que eso, son los creadores de una forma dramática novedosa que atiende “no solo a lo que se dice, sino a cómo está dicho”⁵⁶, y que se vale de un teatro que no surge “a espaldas de la realidad o aparte de ella, sino, precisamente, a causa de ella [...] Ya esto, que considero importante, nos está indicando que la dramatización de la realidad vivida y convivida por el autor y su público, en lo que se conjugan realidad y ficción, supone en la base una interpretación de esa realidad”⁵⁷.

De esta generación de poetas, Juan del Encina (1468-1529) se destaca por su condición de precursor y patriarca; lo continúan Lucas Fernández (1474-1542); Fernando de Rojas (1465-1541), el creador de la maravillosa *La Celestina* (a la cual le dedicaremos un aparte en estos apuntes); Gil Vicente (1465-1536) y Torres Naharro (1475-1520).

Con Juan del Encina, nos dice Ruiz Ramón, “comienza el teatro español”⁵⁸. Su producción, que en su totalidad suma catorce piezas, se divide en dos épocas. En la primera, ofrece obras de tono profano, con el amor como tema, y de tema religioso, donde dramatiza los acontecimientos de la navidad, la pasión y la resurrección de Cristo. La segunda está constituida por tres grandes églogas, la *de Fileno*, *Zambardo* y *Cardonio*, la *de Cristino* y *Febea*, y la *de Plácida* y *Vitoriano*, que Ruiz Ramón considera su obra maestra.

La égloga, género que con el nombre de bucólicas cultivó el romano Virgilio, es una composición poética donde por lo común dos pastores dialogan acerca de sus amores o de cuestiones de la vida campestre. Encina le suma a sus églogas la presencia de personajes evangélicos y diabólicos, lo que da el tono religioso y son quienes juegan las situaciones de conflicto, quienes se enfrentan en un *agón* que tratan de

resolver dramáticamente. En casi todas las églogas de Encina se incluyen, al final, villancicos, una suerte de canción popular, breve, que actuaba de moraleja.

Se ignora por qué las escribió en “sayagués”, un dialecto de Salamanca, aunque hay algunas hipótesis que tratan de explicar la elección: realismo, comicidad por contraste con el idioma cortesano (hay que tener en cuenta que Encina era un protegido del Duque de Alba y que estas églogas solían representarse en palacio), originalidad y libertad expresivas, porque “este lenguaje supone una intención y, por lo tanto una voluntad de estilo, y como tal no es obra del azar ni de la improvisación, sino fruto de la inteligencia de su creador”⁵⁹.

La *Égloga de Plácida y Vitoriano*, acaso el mejor ejemplo del verso dramático de Encina y sus compañeros de ruta, es la más extensa de todas las que ha escrito este autor, mil ciento noventa versos, donde tal vez por haber cambiado de protector y de ámbito (viajó a Roma y se cobijó bajo el aprecio de dos papas, Alejandro VI y León X, “más atentos a servir a Venus que a Cristo”⁶⁰), se movió con una libertad expresiva mayor, creando una obra de síntesis donde cristalizó lo pastoril, lo cortesano y hasta lo mitológico, con Venus y Mercurio en escena. A continuación ampliamos la información ofreciendo el argumento de la pieza, suministrado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a partir de un facsímil encontrado en 1964 y decodificado por analistas contemporáneos de la obra de Encina.

Égloga trobada por Juan del Enzina, en la qual se introduzen dos enamorados, llamada ella Plácida y él Vitoriano. Los quales, amándose igualmente de verdaderos amores, aviendo entre sí cierta discordia, como suele acontecer, Vitoriano se va y dexa a su amiga Plácida, jurando de nunca más la ver. Plácida, creyendo que Vitoriano assí lo haría y no quebrantaría sus juramentos, ella, como desesperada, se va por los montes con determinación de dar fin a su vida penosa. Vitoriano, queriendo poner en obra su propósito, tanto se le faze grave que, no hallando medio para ello, acuerda de buscar con quién aconsejarse y, entre otros amigos suyos, escoje a Suplicio; el qual, después de ser informado de todo el caso, le aconseja que procure de olvidar a Plácida, para lo qual le da por medio que tome otros nuevos amores, dándole muchas razones de enxemplos por donde le atrahe a rescebir y provar su parescer. El qual assí tomando, Vitoriano finge pendencia de nuevos amores con una señora llamada Flugencia, la qual assimismo le responde fingidamente. Vitoriano, descontento de tal manera de negociación, creciéndole cada hora el desseo de Plácida y acrescentándosele el cuidado de verse desacordado della, determina de bolver a buscalla; y no la hallando, informado de ciertos pastores de su penoso camino y lastimeras palabras que iva diziendo, él y Suplicio se dan a buscalla. Y a cabo de largo espacio de

tiempo, la van a hallar a par de una fuente, muerta de una cruel herida por su misma mano dada con un puñal que Vitoriano por olvido dexó en su poder al tiempo que della se partió, partiendo tan desesperado. E lastimado de tan gran desastre, con el mismo puñal procuró de darse la muerte, lo qual no pudiendo hazer por el estorvo de Suplicio, su amigo; entrambos acuerdan de enterrar el cuerpo de Plácida. Y porque para ello no tienen el aparejo necessario, Suplicio va a buscar algunos pastores para que les ayuden y dexando solo a Vitoriano, el enamorado de la muerta, con ella solo, tomándole primero la fe de no hazer ningún desconcierto de su persona. Vitoriano, viéndose solo, después de haver rezado una vigilia sobre el cuerpo desta señora Plácida, determina de matarse, quebrantando la fe por él dada a su amigo Suplicio. Y estando ya a punto de meterse un cuchillo por los pechos, Venus le apareció y le detiene que no desespere, reprehendiéndole su propósito y mostrándole su locura, cómo todo lo pasado aya sido permissão suya y de su hijo Cupido para experimentar su fe. La qual le promete de resucitar a Plácida y, poniéndolo luego en efecto, invoca a Mercurio que venga del cielo, el qual la resucita y la buelve a esta vida como de antes era, por donde los amores entre estos dos amantes quedan reintegrados y confirmados por muy verdaderos.

Esta síntesis nos acerca bastante, no obstante el lenguaje inhabitual para el lector, a la certeza de que estamos ante el resumen de una historia teatral, provista de conflictos internos y externos de sus protagonistas. Incluso Encina, con el auxilio de los dioses mitológicos, y del viejo procedimiento del *deus ex machina*, rehúye el final trágico, lo transforma en feliz, uno de los recursos que usará habitualmente el teatro del momento. *La Celestina* será la excepción.

Lucas Fernández es continuador natural de Encina, más allá de que algunas voces discordantes señalan que en vez de seguidor ha sido el poeta que ha producido un retroceso momentáneo, mirando más hacia el pasado medieval que Encina, quien lo iba dejando detrás para fundirse en la atmósfera prerrenacentista. Al igual que su antecesor inmediato, la producción de Fernández tiene dos aspectos: el profano y el religioso. El primer punto cuenta con tres farsas y un diálogo para cantar. En la farsa III, al igual que Encina con su *deus ex machina*, Fernández hace reaparecer otro elemento del teatro antiguo, esta vez del latino: el soldado fanfarrón, el *Miles gloriosus* de Plauto. El teatro religioso de Fernández se compone de dos églogas de navidad y un *Auto de la Pasión*, una obra que de acuerdo con sus acotaciones escénicas, estuvo destinada a ser representada en la Iglesia.

La Celestina

La Celestina es el título que finalmente se le ha asignado a un texto que tuvo, de origen, otros dos: la *Comedia de Calisto y Melibea*, una primera versión de dieciséis actos, mientras que la segunda se denominó *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y tenía una extensión de veintiún actos. Para muchos (Baty y Chavance, entre ellos⁶¹) se trata de una novela dialogada, pero María Rosa Lida demostró, en un extenso libro publicado hace años por la editorial argentina EUDEBA, *La originalidad artística de La Celestina*, que la obra pertenece al género dramático.

Fernando de Rojas fue su autor. Era un abogado en actividad, bachiller en derecho recibido en Salamanca, que la escribió durante quince días en un alto de su labor como jurisconsulto, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, datos que muchos sospechan falsos, porque obra de “tanta perfección, madurez y atinados juicios, es imposible que se elaborara con la precipitación que exige tan corto tiempo”⁶². El mismo Rojas le quiso quitar envergadura a su proeza literaria confesando que él encontró el primer acto ya escrito, por un autor anónimo, y su tarea se remitió, entonces, a proseguir la historia, lo que le insumió nada menos que quince o veinte actos más.

Acerca del subgénero dramático que se le confiere desde los títulos también ha opinado Rojas, quien en el prólogo justifica los cambios de denominación que él mismo realizó.

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar “comedia”, pues acababa en tristeza, sino que se llamase “tragedia”. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, e llamóla “comedia”. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía e llaméla “tragicomedia”⁶³.

Esta es la obra —cuya primera impresión en Basilea, aún con el título de comedia, data de 1499; y con el de tragicomedia fue editada en Sevilla, en 1502 o 1503—, a la que se le confiere el honor de ser la primera contribución importante que la naciente, nueva y gran literatura dramática española hizo a occidente. Clásico de clásicos, ha sido traducido a todas las lenguas romances y su trascendencia es similar, o siquiera cercana, a la que recogió *El Quijote*, con la diferencia de que a cambio de la obra de Cervantes, la de Fernando de Rojas obtuvo un éxito inmediato, que estimuló la buena imitación o la mala copia.

Al margen de las doctas disputas acerca de este texto tan difícil de clasificar, que enfrentó opiniones de eruditos y estudiosos durante siglos, surge una polémica subsidiaria de acaso ningún peso literario pero que conviene mencionar por la importancia que tenía en la época: el carácter de converso (de judío convertido al

catolicismo), de Fernando de Rojas. Eran momentos difíciles para vivir bajo tal condición, de pleno funcionamiento de la Inquisición. La cuestión no ha sido probada, tampoco algún aspecto de *La Celestina* ilumina la cuestión y nos da indicios de un Rojas converso o no. La sospecha pareciera, entonces, carecer de demasiados asideros; los más aceptan que Rojas pudo haber sido un converso pero no de primera generación, sino hijo o nieto de tales. De todos modos a Rojas le cabe la fortuna de haber nacido y estudiado en Salamanca en momentos en que el sambenito judaizante no era todavía inhibitorio; fue recién a partir de 1522 que la Inquisición prohibió el ingreso a esa, y también a las universidades de Valladolid y Toledo, a los descendientes de judíos.

La extensión inusual en tantos actos, el carácter dialogado, el texto en prosa, la ausencia de escenas narradas, dieron alimento a debates acerca del género literario que debe atribuírsele a *La Celestina*. La designación de “novela dialogada”, “novela dramática”, “novela trágica” o “novela de acción”, es combatida por aquellos, entre ellos, como ya se dijo, nuestra María Rosa Lida de Malquiel, que con argumentaciones que le insumieron más de setecientas páginas caracterizó a *La Celestina* como “obra dramática”, ya que la longitud no puede ser una medida para ubicar a la obra literaria en un campo determinado; “los larguísimos misterios franceses del siglo XV no son novelas dialogadas porque casi llegaron a los sesenta y dos mil versos y tardaron cuatro y ocho días en representarse”⁶⁴.

Hasta el siglo XVIII nadie puso en duda que *La Celestina* era una obra dramática, los marbetes mencionados que la excluyen de esa condición corresponden a los mandatarios de las poéticas clasicistas, insatisfechos por el desasosiego “que les producía un texto que, amén de no casar con el teatro romance de la época en que surge ni servir como precedente de la posterior comedia barroca, no se ajustaba a su clasificación coercitiva y apriorística de los géneros, derivada de principios estéticos prefijados de antemano”⁶⁵.

La polémica se extendió a las posibilidades de representación de *La Celestina*, puestas en duda no solo por su desmesurada longitud o las dificultades de encasillamiento, sino por lo obsceno de algunas escenas, la liviandad del lenguaje y la falta de acatamiento de las convenciones escénicas vigentes. Respecto a la obscenidad, es casi obvio que por tratarse de una noción histórica esta fue cambiando, perdiendo la procacidad epocal hasta llegar al pueril impacto en tiempos, como el actual, en que el teatro moderno ha superado con creces la impudicia que podría contener *La Celestina*. Precisamente esta obscenidad, puesta como único valor de atracción, fue el rasgo más desarrollado y utilizado por las numerosas imitaciones de *La Celestina* que circularon durante el siglo XVI, escritas por autores que prefirieron el anonimato. Todos se inclinaron a imitar lo menos profundo del texto, centrando su atención y su empeño en reproducir

superficialmente el ambiente rufianesco del mesón de pecado y alegre vivir de Celestina y sus secuaces, sirvientes y prostitutas. Y fue Celestina la que pasó a primer plano de atención, pero no, desde luego, la Celestina compleja y rica de Rojas, sino una imagen superficial de ella, más graciosa que diabólica, pero siempre desposeída de humanidad profunda.

El personaje de la Celestina surgió durante el “siglo de las brujas”, mujeres imaginadas por las gentes del siglo XV y XVI como viejas, desgredadas y encorvadas, validas de una escoba para volar y de una cocina para hervir brebajes y pócimas mágicas. Esta imagen pintoresca escondía el peligroso presente de otras ancianas, alcahuetas o no, que a partir de 1486, cuando la Inquisición publica el *Malleus Maleficarum* (*El martillo de las brujas*), fueron perseguidas y, muchas, aunque inocentes, terminaron confesando bajo tortura pecados infamantes, para luego ser incineradas en la hoguera.

En cuanto a la representación escénica de *La Celestina* se requiere de convenciones teatrales que lo permitan. En esos tiempos en el teatro español no existía convención teatral alguna o, en todo caso, existían retazos de supervivencia del drama medieval, que eran insuficientes para contener una obra tan radicalmente original como la de Rojas. Lo que parece recomendado para *La Celestina* es una lectura dramática realizada por un actor capaz de fingir, sufrir, llorar, alegrarse mientras desarrolla el relato, para un auditorio de “diez personas [que] se juntaren a oír esta comedia”⁶⁶. La medida del número de oyentes que aceptaba el autor, si nos atenemos a la cifra que él mismo proporciona, emparenta a estas representaciones con las formas en que se ofrecían las obras de Séneca, y con un paradigma más cercano y, para mayor coincidencia, también español, don Ramón del Valle Inclán, quien en varias ocasiones se remitió a *La Celestina* como modelo de su dramaturgia.

El argumento que transcribimos a continuación es, como resulta para cualquier caso y mucho más para una pieza genial como *La Celestina*, el pálido reflejo de un monumento literario que sugerimos disfrutar con la lectura.

La obra retrata el enfrentamiento entre amos y criados, en un clima de desvanecimiento de los valores feudales, y el enamoramiento de dos jóvenes, Calisto y Melibea, a contracorriente de un escenario político monárquico, intolerante, con el acecho de la recién inaugurada Inquisición. Nos negamos a repetir la opinión de algunos comentaristas, que tildan las relaciones de Calisto y Melibea como ilícitas: Melibea es soltera y virgen, Calisto también es libre; ninguno de los dos rompe con sus amores con algún convenio social o cae en pecado.

La historia comienza cuando Calisto ve casualmente a Melibea en el huerto de su casa, adonde se ha colado, subrepticio, para buscar un halcón suyo,

y aprovecha para galantearla. Esta lo rechaza, pero ya es tarde, el muchacho ha caído violentamente enamorado de Melibea: “el amor y la pasión es lo único que cuenta para él”⁶⁷.

Desesperado, Calisto atiende al consejo de su criado Sempronio, y recurre a una vieja prostituta y ahora alcahueta profesional llamada Celestina, mujer capaz de “promover a las duras peñas y de provocar a luxuria si quiere”⁶⁸, quien, haciéndose pasar por vendedora de ofertas diversas, peines, alfileres, lanas, afeites, hierbas e incluso oraciones (artículo este que es el que le compra Melibea: una oración contra el dolor de muelas), puede entrar en las casas y de esa manera actuar de casamentera o concertar citas de amantes furtivos. Además de estas tareas de fisgona y alcahueta, Celestina también regenta un prostíbulo con dos pupilas, Areusa y Elicia.

El otro criado de Calisto, Pármeno, cuya madre fue maestra de Celestina, intenta disuadirlo de concertar negocios con la vieja, pero termina despreciado por su señor, al que solo le importa satisfacer sus deseos amorosos. Ante la ofensa, Pármeno se une a la Celestina para explotar la pasión de Calisto y repartirse los regalos y recompensas que la empresa produzca. La adhesión de Pármeno se facilitó porque una de las pupilas, asistida por la diabólica vieja, lo enamora. Con la misma magia Celestina consigue que Melibea se enamore de Calisto. Como premio la vieja alcahueta recibe una cadena de oro, que será el objeto de discordia, pues la codicia la lleva a negarse a compartirla con los criados que la asistieron. Estos disputan el botín y terminan asesinandola, por lo cual van presos y son ajusticiados.

Las prostitutas Elicia y Areusa, huérfanas del apoyo de su patrona, traman la ayuda del fanfarrón Centurio para que asesine a Calisto, pero este torpe instrumento sólo armará alboroto. Mientras, Calisto y Melibea gozan de su amor, Centurio provoca la agitación en la calle. Calisto, creyendo en la necesidad de intervenir, salta el muro de la casa, cae mal y se mata. Desesperada Melibea se suicida y la obra termina con el llanto de Pleberio, padre de Melibea, quien perdona el pecado de los amantes (como es habitual en el teatro español de este siglo que comienza, no hay madres en juego, las decisiones y los protagonismos pasan por los padres).

El teatro español siguió recorriendo el sendero hacia la excelencia, pero, salvo los torpes epígonos o desconcertados dramaturgos que, como hemos dicho, imitaron lo vulgar e ignoraron la profundidad de *La Celestina*, los dramaturgos posteriores intentaron captar el espíritu celestinesco de la obra de Rojas, y esto es lo que le debe el genial teatro del Siglo de Oro. También es deudor el mismísimo Lope de Vega, entre otros nombres, quien recoge la herencia de Rojas al menos en su Fabia de *El caballero de Olmedo*.

Tengamos en cuenta que la obra [...] cierra las puertas del siglo xv y constituye en la historia de las letras españolas la fusión de todas las corrientes y tendencias que se han ido ventilando a lo largo de la Edad Media con todo cuanto de intelectual, emotivo, religioso y, en una palabra, vital, empieza a prometer el Renacimiento⁶⁹.

Entre las diferencias con las piezas del gran siglo siguiente, encontramos en *La Celestina* la actuación de los criados con vida propia, “que imitan a través de la pillería, las situaciones ventajosas de sus dueños”⁷⁰, un atrevimiento del que luego se privó el teatro del barroco español, relegando al criado a un lugar dependiente, el del “gracioso”, con una participación convencional, el de servidor del amo sin servirse de él.

Mientras en el teatro de Shakespeare o en el del Siglo de Oro español el criado desliza ironías ocasionales sobre el señor para hacer reír a la audiencia pero no se rebela contra él ni muestra sentimientos propios, en la obra de Rojas, Pármeno, Sempronio o Celestina comparten el nivel dramático de Calisto y Melibea⁷¹.

La Celestina, un texto para ser escuchado por un auditorio de diez personas, que, como, repetimos, es lo que requiere el autor en el prólogo de la comedia (o tragicomedia), mantiene latente sin embargo su virtualidad escénica. La primera y más eficaz traba que frenó la escenificación de *La Celestina* fue la censura eclesial, que escandalizada por la vulgaridad de una historia de señores y prostitutas mezclados, prohibió en 1772 (casi dos siglos después de su edición inaugural) las nuevas publicaciones de la obra y su difusión, salvo que se le hicieran enmiendas al lenguaje y a los medios de que se sirve la alcahueta, acaso adecuados para el siglo xvi, opinó la Iglesia, pero muy inconvenientes para un siglo xviii donde la malignidad no podía tener tanta propaganda.

El segundo impedimento fue la ya tan mencionada extensión, que exige un trabajo de abreviación que, aunque posible, nadie intentó hasta 1902, cuando un músico hispano, Felipe Pedrell, empeñado en crear una ópera genuinamente española, estrenó en Barcelona *La Celestina, tragicomedia lírica de Calisto y Melibea*.

Este disparador inspiró a varios directores que durante el siglo xx ofrecieron versiones que siempre apelaron al recurso de la adaptación, pues, hasta donde sepamos, *La Celestina* jamás se representó entera. Y estos tiempos, donde se cultiva con tanto esmero la economía escénica, no parecen muy propicios para semejante empresa.

Pudimos recoger la información de que en nuestro país se estrenó en 1950, en el acaso único lugar que podía atreverse a tal aventura: el Teatro del Pueblo. La versión, dirigida por el pionero Leónidas Barletta, correspondió a Eduardo Arnosí, quien comprimió la historia a cuatro actos, divididos en quince escenas. También, como marca de época y según propia confesión, Arnosí tuvo que pulir el lenguaje osado de la pieza. Celia Eresky, fiel actriz del elenco estable del Teatro del Pueblo, fue la que tuvo a su cargo el papel de la vieja alcahueta.

En los escenarios contemporáneos se siguió corriendo el riesgo, en que cayeron los aprovechados imitadores del siglo XVI, de tratar con mayor simpatía artística a la “puta vieja, remendadora de virgos y maestra grande”, tal como Rojas definió a su gran personaje, relegando a un segundo plano las otras virtudes teatrales que contiene el texto. Pero como todos los clásicos, *La Celestina* soportó todos los zarandeos, en particular los propinados por las actrices (*La Celestina* es sobre todo una obra para actrices), que vieron en la pieza la perla que coronaría una carrera; “así lo entendió Margarita Xirgu, que paseó la obra por el cono sur”⁷².

No debería asombrarnos, entonces, que la pieza de Rojas incluida en una contemporaneidad donde además de la economía reina el teatro a la italiana, haya sido objeto de las más extrañas operaciones, tal como la reciente del director Daniel Suárez Marzal, que en el 2007 estrenó su *Celestina* en el Teatro Regio de Buenos Aires, en una versión de noventa minutos interpretada por un elenco minimalista: un actor y dos actrices, claro que estupendos los tres.

Los otros precursores

Los primeros años de vida de Bartolomé Torres Naharro, otro de los “autores de los reyes Católicos”, entran en el terreno de las hipótesis. Se lo supone graduado en Salamanca, donde estudió filosofía y humanidades, pero las noticias que lo tienen como dramaturgo provienen de Roma, adonde se trasladó en el año 1508. Todas o al menos la mayor cantidad de sus obras dramáticas, un *Diálogo de nacimiento* y ocho comedias, fueron escritas en esa ciudad o en el reino de Nápoles, donde residió desde 1517. Allí, en ese lugar y en ese año, es donde publica, bajo el nombre de *Propalladia*, una recopilación de sus trabajos literarios, ensayos, sonetos, epístolas, seis de sus comedias y, de particular valor histórico, un esbozo de preceptiva dramática que, aunque con reparos por la falta de reflexión de muchos de los temas que tienen que ver con la cuestión, podría detentar con bastante mérito el título de “primera poética teatral española”. Al menos Menéndez Pelayo así lo afirma: “las más antiguas reglas de poesía dramática que he visto impresas, son las pocas que se contienen en el Prohemio de Torres Naharro a su *Propalladia*”⁷³.

Esta intención de aunar praxis con teoría era prácticamente inédita en el teatro europeo (recuérdese que Aristóteles, preceptista a su pesar, y Horacio, por voluntad propia, no fueron dramaturgos), y señala la predisposición de un hombre que tomó muy en serio su oficio, tanto como para meditar sobre él. Es también extraño que semejante actitud provenga de un emigrado que, no obstante la distancia, nunca perdió contacto con el teatro de su patria, de tal modo que muchos estudiosos le asignan un carácter precursor de la escena del Siglo de Oro aun superior al que tuvo Juan del Encina.

En su poética Torres Naharro salió al encuentro de las especulaciones clasicistas que comenzaban a encandilar a sus colegas italianos –Agnolo Segni, Maggi, Castelvetro, Julio Cesare Scaligero–, y en el citado Proemio desarrolla sus reflexiones comenzando por una descripción de la comedia. “Comedia no es otra cosa, sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado”⁷⁴.

En sus comedias, Torres Naharro contradice la preceptiva clásica desarrollando argumentos con finales felices y protagonizados por personajes notables, más afines con la tragedia, y tratando asuntos de carácter histórico, que también se estimaban privativos del género mayor. Por lo contrario, obedece la división horaciana en cinco actos.

“No solo me parece buena pero mucho necesaria, aunque yo les llamo jornadas porque más me parecen descansaderos que otra cosa”⁷⁵. Con esta afirmación, Torres Naharro inaugura el término, “jornada”, que en el teatro español arrasará con el vocablo “acto”, al cual reemplazará en el futuro.

Respecto al número de personajes, Torres Naharro dice que “el número de personas que se han de introducir [...] no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engranden confusión”⁷⁶, por lo que prefiere que sean entre seis y doce, aunque admite que las necesidades estéticas puedan obligar a desatender la norma, ya que él mismo la dejó de lado en una de sus comedias, *Tinellaria*, donde intervienen veinte personajes.

A continuación afirma que la estructura de la comedia debe contener dos partes, comenzando con un “introito” que, en realidad, debe tomarse como un prólogo que anticipe el argumento que vendrá después.

Otro término que lo inquieta, que ya hemos tratado en nuestra frecuentación de Aristóteles y Horacio, es el decoro.

El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia; conviene a saber: dando a cada uno lo suyo,

evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no haga actos de señor, y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo⁷⁷.

Pero acaso la más importante contribución de Torres Naharro se refiere a la división de los tipos de comedia, que según él son dos: “a fantasía” y “a noticia”.

Cuanto a los géneros de comedias, a mí me parece que bastarían dos para en nuestra lengua castellana: comedia “a noticia” y comedia “a fantasía”. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria* [dos comedias suyas]. A fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son *Serafina*, *Himenea* [otras dos comedias suyas]⁷⁸.

De las ocho comedias que escribió Torres Naharro, tres son “a noticia” –*Soldadesca*, *Trofea* y *Tinellaria*–, y el resto “a fantasía” –*Calamita*, *Aquilana*, *Serafina* (posiblemente su primera obra), *Himenea* (basada en tres actos de *La Celestina*), y *Jacinta*.

El diestro manejo de las poéticas grecolatinas, que lo incitaron a tramar la propia, fueron instrumentos que llevó a España cuando Torres Naharro regresó después de tantos años de residencia itálica, introduciendo en el ámbito teatral de su país el conocimiento de la preceptiva clásica para provecho o desgracia de los trágicos vernáculos que la tomaron al pie de la letra.

Gil Vicente fue portugués de nacimiento y de morada, y su adscripción a este grupo de “autores de los Reyes Católicos” es más fuerte que su condición, equivocada, de “padre del teatro portugués”. Esto se da por cierto porque la representación de su primera obra, *El monólogo del vaquero*, tuvo lugar en 1502 en los aposentos lusitanos de la reina Doña María de Aragón (cuarta hija de los Reyes Católicos) para celebrar el nacimiento del delfín don Juan III (1502-1557), estimándose que este suceso da fecha de nacimiento del teatro portugués. Pero caben reparos, porque por diseño y concepción la obra de Gil Vicente adhiere al área cultural salmantina, que se hace evidente cuando, puesto en competencia con Torres Naharro, se duda a cuál de los dos pertenecen algunos de los procedimientos dramáticos que luego heredó el Siglo de Oro. Esta ignorancia se apoya en la desconfianza acerca de la cronología exacta de las obras de uno y de otro, que se ubican temporalmente de manera más hipotética que verdadera, sin poder afirmar con certeza en qué fechas han sido escritas sus obras y, por lo tanto, quién fue el primero en utilizar el recurso innovador. Hay solo convencimiento entre los estudiosos de que Gil Vicente escribió entre el 1502 y el 1536, produciendo cuarenta cuatro obras, once en castellano, quince en portugués y el resto en ambos idiomas.

Se especula acerca de las razones que lo llevaron a utilizar las dos lenguas; acaso la conjetura más confiable es que se animó a aventurarse en construir obras con la jerga española porque esta gozaba de un prestigio cultural del cual carecía su idioma natal.

Fue el propio Gil Vicente quien, con ayuda de su hijo Luis Vicente, se preocupó por clasificar sus obras en cinco categorías.

- Obras de devoción o teatro sacro.
- Comedias.
- Tragicomedias.
- Farsas.
- Obras varias.

Según Ruiz Ramón, el teatro sacro de Gil Vicente aún es dubitativo y muy atado a las convenciones que tenía que acatar por su rol de “poeta oficial” de la corte portuguesa. Como ejemplo pone *La barca de la gloria*, que por su construcción remite a la *Danza de la muerte* castellana, donde al final de la vida del papa, de los obispos, del emperador, de los clérigos, de los labradores y de los artesanos, el Diablo los conduce al infierno para purgar sus pecados, de los que nadie es inocente.

Mirad, señores defunctos:
todos quantos estáis juntos
para el infierno havéis d'ir.

Así casi termina el texto de Gil Vicente, aunque aún falta una escena última, donde, por compromiso de cortesano o ironía de dramaturgo, se produce la llegada de Jesucristo que, en una escena muda, rescata a todos de las llamas del averno.

La nota sobresaliente de las farsas y comedias de Gil Vicente es la riqueza vital de sus personajes.

Juntas todas estas piezas forman un abigarrado y colorido retablo del vivir cotidiano, chillón unas veces, llenos de ternura otras, malintencionado a veces. Ningún dramaturgo de su tiempo ha conseguido como Gil Vicente esa poderosa sensación de vida y de verdad que emana de su mundo dramático⁷⁹.

En el rubro de las tragicomedias es donde Ruiz Ramón ubica la obra maestra de Gil Vicente: *Tragicomedia de don Duardos*, escrita en 1522. La historia relata el ardid de conquista amorosa del príncipe Duardos, que se disfraza de labrador para que la bella princesa Flérída quede prendada de su persona y no de su prestigio social. La artimaña pone en conflicto a la muchacha, quien para admitir los amores de un

campesino tiene que resignar los deberes que le impone su alta condición social. Triunfa el amor y recién entonces Duardos se da a conocer, constituyendo un final feliz cuando, habiendo desposado a Flérída, la lleva consigo a su reino de Inglaterra.

El teatro universitario

Como en toda Europa, los ámbitos universitarios alentaban, junto con el cultivo del griego y del latín (sobre todo este último), el conocimiento de la preceptiva clásica teatral y su aplicación en las aulas, tanto para la divulgación de los precedentes grecorromanos como en el de la elaboración de textos propios, de modo de “resucitar” el fenómeno y repetirlo bajo las normativas de imitación que aportaban los tratadistas italianos. Los Estatutos de la Universidad de Salamanca, vigentes en 1538, ordenaban que en Navidad, Carnestolendas, Pascua de Resurrección y Pentecostés los alumnos saliesen a hacer declamaciones públicas, mientras que era costumbre que el domingo siguiente a las fiestas del Corpus estos estudiantes representaran una comedia de Plauto o de Terencio. Operaciones similares se efectuaron en la Universidad de Alcalá de Henares, con la certidumbre de que también las representaciones escolares acompañaban las clases de retórica.

Todas estas representaciones universitarias, con ser tan importantes, se escalonan todo un siglo, de tal manera que su representación, anual en el mejor de los casos, tuvo una repercusión que podemos suponer no trascendió el ámbito escolar, y quizás no sobrepasó el de las clases de retórica⁸⁰.

El teatro universitario español fue, entonces, parte del culto renacentista a los autores clásicos que miraba al pasado. En realidad, cabe la conjetura de que, como interés prioritario, se trataba de familiarizar a los estudiantes con el uso desenvuelto y elegante del latín. Ambos objetivos, la devoción por lo grecorromano y la adopción del latín como idioma de la cultura, estaban muy alejados de lo que se estaba madurando en la España previa al Siglo de Oro.

La generación de los trágicos

A lo largo de la primera mitad del siglo XVI hay en España, especialmente en el ambiente humanista, una voluntad, más o menos constante, de trasplantar al castellano la tragedia de tipo clásico⁸¹.

Se trata, en realidad, de una tarea de traducción y adaptación de los modelos grecolatinos. “Plauto y Terencio, en versiones íntegras, y en arreglos más o menos felices, intentarán regocijar de nuevo a varios siglos de distancia”⁸². Las obras que, adaptando la poética antigua, buscaron la originalidad del color local para cautivar a los auditorios españoles, se han perdido y apenas han dejado noticias de su existencia, quedaron como débil testimonio nada más que el nombre de algunos autores y el título de algunas piezas.

Pese a la falta de fuentes, puede afirmarse, echando mano a la historia, que la intención fracasó. Operaba en contra el sello pagano de la antigua tragedia y la necesidad de adaptarla a un medio cristiano muy cargado de fundamentalismo. Los dramaturgos (que preferimos no mencionar por inútil exceso de información), optaron, entonces, por la moraleja ética, desprendida del compromiso dramático, dulcificando “con motivos cristianos, lo que fue el “*fatum*” antiguo”⁸³. Pero eran cuestiones puestas con la mano por el dramaturgo desde fuera del universo de la obra, recursos que incluidos en la fábula se mostraban faltos de organicidad y de peso escénico. Cabe decir, también, que a esta empresa le faltó un público, siquiera minoritario, que hubiera generado las condiciones de supervivencia de la tragedia que cedió, vencida, ante el avance de un teatro de entraña popular y menos obediente en cuestiones de preceptiva.

A finales de siglo, más precisamente en 1580, luego de los emprendimientos señalados que quedaron en la ignorancia, el fenómeno tomó bríos con la aparición de lo que Ruiz Ramón llama la “generación de los trágicos”. La integra una lista larga de autores que, esta vez sí, han dejado muestras de su quehacer, de los cuales nosotros solo queremos destacar a Juan de la Cueva (1550-1610) y a Miguel de Cervantes (1547-1616).

También fue una frustración. El movimiento no tuvo ideas claras para crear una tragedia española, no acertó a generar el modelo y tampoco contó con el genio que desplegara una tragedia nacional, atractiva y propia. De la Cueva y Cervantes apenas salvan sus cabezas porque por un sentido de oportunidad, azar o edad, alcanzaron a enterarse y a rozar con sus escritos las nuevas fórmulas del teatro nacional, que después serían expuestas y desarrolladas por Lope de Vega. El resto de los autores produjo mucho, pero con muy poca repercusión.

Estas obras intentaron imponer al teatro ciertas obligaciones de la preceptiva clásica, pero utilizaron temas apartados de lo griego y lo romano, tomados de la historia nacional. Sin embargo, no obtuvieron una favorable respuesta del público. De esta manera, se puede pensar la acción de estos trágicos españoles como mediadores entre Aristóteles y Lope, en aras del abandono de las matrices clásicas y de la utilización de temas de historia de España⁸⁴.

La condición de mediadores que les otorga Florencia Calvo es juzgada excesiva por otros estudiosos, que asimismo afirman como exagerado el carácter de maestro de Lope de Vega que se le suele otorgar a Juan de la Cueva. Quienes favorecen su discutible calidad de precursor, afirman que el título le debe ser concedido por haber usado en sus catorce comedias y tragedias (que tuvo el buen recaudo de publicar en Sevilla en el año 1588, diferenciando a unas de otras por su final feliz o desdichado), además de los argumentos aportados por Ovidio, Virgilio o Tito Livio, otros que tenían que ver con la historia nacional española, dándole rienda a los héroes de la épica castellana.

Esta utilización de las fuentes más variadas, y especialmente de las que proceden de la historia española, es la que ha hecho considerar a Juan de la Cueva como iniciador y maestro de Lope de Vega. Este dramaturgo ocuparía así un lugar destacado en la historia de nuestro teatro: en él se entrecruzarían las formas dramáticas que están a punto de terminar con las que están a punto de comenzar⁸⁵.

A de la Cueva se lo distingue también porque aportó, además del patriotismo intelectual citado, un cambio de procedimientos en cuanto a la fragmentación del texto, que de cinco actos redujo a cuatro, y un trabajo teórico, escrito en verso y firmado al final de su vida, *Exemplar poético*, compuesto por tres epístolas, la tercera de las cuales dedica al teatro. Allí acerca reflexiones sobre la escritura dramática, sin la agudeza de Torres Naharro y muy cercanas a la luego famosa arenga de Lope de Vega, *El Arte de hacer comedias*, donde de la Cueva se hace cargo de la rebeldía española (“que es en nosotros un perpetuo vicio”), y se imagina el primero en romper con los preceptos, admitiendo en sus textos la cohabitación de reyes y personas vulgares, desatendiendo la proclama de Aristóteles y de Horacio, que les concedían a cada uno espacios diferentes. Pero, en definitiva, la tragedia no pudo ser en este teatro áureo, y “Cervantes, con *La Numancia* en su haber, tenía sobrada razón para desesperarse”⁸⁶.

Cervantes

Miguel de Cervantes Cortinas (la supresión del Cortinas materno y el agregado de Saavedra respondió a la necesidad de simular ser un hidalgo o de diferenciarse de un homónimo, un indeseable que había sido expulsado de la corte), nació en Alcalá de Henares en 1547 y murió en Madrid en 1616 (ya explicamos que fue el mismo año pero no el mismo día en que falleció Shakespeare). Se lo reconoce como el autor de una de las mayores obras que dio la

literatura de España, *El Quijote*. Lecturas más afinadas de su biografía han descubierto que esta obra maestra, imaginada para parodiar las novelas de caballería tan en boga, tuvo escaso éxito en el momento de su aparición y dio muy pocos réditos económicos a su autor, lo que explica el esfuerzo poco feliz de Cervantes por hacer pie en el terreno de la dramaturgia que, por ser género provechoso, le hubiera dado el bienestar que la literatura no le había concedido.

Poco se conoce sobre sus estudios y es escasa la información acerca de sus primeras contribuciones literarias, apenas tres poemas editados en un libro donde se homenajeaba a la convaleciente, luego fallecida, esposa del rey Felipe II. Se sabe, sí, del deslumbramiento que le produjo el teatro de Lope de Rueda, a quien vio actuar cuando niño, y que hizo manifiesto, ya mayor, en 1615, en el prólogo a la edición de sus *Ocho comedias y entremeses nuevos, nunca representados*, y en un tramo de su gran novela donde el Quijote confiesa que “se le iban los ojos tras la farándula”.

Pero cuando todavía no era época de letras, Cervantes, hombre sin fortuna, tuvo que elegir, como tantos españoles que no eran campesinos, entre la clerecía o el ejército. Optó por lo segundo y se alistó como soldado para marchar a Italia, que, cuando no había que combatir, era una placentera residencia militar. Formó parte de los ejércitos españoles de ocupación de las zonas de la península: Sicilia, Cerdeña y los alrededores de Milán, regiones que sumadas a Flandes (los Países Bajos) y las posesiones americanas, le hicieron decir con orgullo a Felipe II que en su imperio jamás se ponía el sol.

En 1571, una Liga Santa al mando del brutal y aguerrido hijo bastardo de Carlos V, Juan de Austria, derrotó a los turcos en el Golfo de Lepanto, alejando al menos durante un tiempo bastante extenso la amenaza berebere sobre el Mediterráneo (más detalles de esta batalla y sus consecuencias han sido desarrolladas en el Capítulo V). Ahí Cervantes peleó como un héroe y recibió tres heridas, dos en el pecho, de las cuales se recuperó, y otra en la mano izquierda, que le quedará inutilizada para toda la vida.

El regreso de Nápoles a España, decidido en 1575, tiene para Cervantes fatales consecuencias. La nave que lo conducía, la galera Sol, es capturada por piratas berberiscos y tanto él como su hermano Rodrigo, fueron conducidos como cautivos a Argel. Una carta encontrada entre las ropas de Cervantes, firmada por el mismísimo Juan de Austria, convencieron a los piratas de que tenían en su poder un personaje de importancia, por el cual podían pedir un valioso rescate. Nada más lejos de la realidad, la familia estaba impedida de responder a las exigencias económicas de los turcos y los viajes de los mercedarios, que eran los clérigos a cargo de estas transacciones con los piratas, terminaron siempre en fracaso para Cervantes, que, por falta de dinero para pagar el alto rescate que se le exigía, seguía

preso y esclavizado. Luego de cuatro intentos de fuga frustrados, y que Cervantes no pagó con la muerte o la mutilación (los piratas solían cortar orejas, narices o cometer otras atrocidades a quienes intentaban escapar y recuperaban tras el intento), fue porque quizás se le seguía considerando una valiosa presa que había que entregar entera. Por fin se reunió la familia reunió la suma y Cervantes consiguió regresar a España luego de cinco años de cautiverio (su hermano Rodrigo lo había logrado dos años antes).

El mismo Cervantes dio en el capítulo 39 de la primera parte del *Quijote*, testimonio de sus alegrías durante Lepanto y sus infortunios posteriores.

Y aquel día, que fue para la cristiandad tan dichoso, porque en él se desengañó el mundo y todas las naciones del error en que estaban, creyendo que los turcos eran invencibles por la mar, en aquel día, digo, donde quedó el orgullo y soberbia otomana quebrantada, entre tantos venturosos como allí hubo (porque más ventura tuvieron los cristianos que allí murieron que los que vivos y vencedores quedaron), yo solo fui el desdichado; pues, en cambio de que pudiera esperar, si fuera en los romanos siglos, alguna naval corona, me vi aquella noche que siguió a tan famoso día con cadenas a los pies y esposas a las manos.

A diferencia de Shakespeare, siempre oculto detrás de sus personajes, Cervantes dio expansión a estas aventuras personales y la época de cautiverio está relatada con bastante detalle y datos explicativos en dos de sus comedias, *Los tratos de Argel* y *Los baños de Argel*, y en el relato del cautivo que incluye en los capítulos 39, 40 y 41 de su *Quijote*. Entre tanta autobiografía velada o tácita, Cervantes habló de amores pero jamás de esposas, acaso porque su único y estéril matrimonio fue un fracaso. No obstante sus tribulaciones maritales, en un entremés postrero, *El juez de los divorcios*, juega con un tema tabú dentro del paradigma de un país católico, precisamente el divorcio.

De nuevo en la patria, y aún con la magra paga de soldado en sus bolsillos, Cervantes tuvo que prever un futuro, entretenido por el momento con el cargo, bastante fastidioso, de recaudador de impuestos que le concedió la corona. En realidad había hecho gestiones para obtener un destino en las Indias que no le fue asignado. Se cree que casi inmediato a su regreso comenzó a trabajar en *La Galatea*, novela pastoril dividida en seis libros, de los cuales solo publicó la primera parte. *La Galatea*, que su autor calificó de “égloga en prosa”, es, según los críticos, el primer trabajo de trascendencia, el que comenzó a darle visibilidad como escritor.

En 1597 Cervantes padece otro cautiverio, esta vez por causa de delito, acusado de malversar fondos públicos. Es en la cárcel donde imagina o termina de

imaginar su famoso *Quijote*, que, en su primera parte, se publicó bajo el título de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Con ello dio comienzo a lo que se entiende como la “novela moderna”, la “novela polifónica”, mediante una escritura desatada en la que el artista podía mostrar diversos matices —cómicos, trágicos, épicos, líricos—, tomándose la libertad de no atenerse a las reglas de ningún género en particular. La segunda parte del *Quijote* se editó en 1615, y entre ambas fechas dio a la imprenta sus *Novelas ejemplares*, oscurecida esta publicación por la sombra de *El Quijote*. Las *Novelas ejemplares* son un conjunto de doce narraciones breves, datadas en fechas diferentes, donde Cervantes explora distintas fórmulas escriturales, desde la picaresca, *Rinconete y Cortadillo*, hasta lo policíaco, *La fuerza de la sangre*.

Su último trabajo novelístico, ya de 1616, muy cerca de la fecha de su muerte, Los trabajos de Persiles y Segismundo, que dedica al mecenas Pedro Fernández de Castro y Andrade, VII Conde de Lemos, de quien había encontrado protección después de mucho penar, luce desdibujado entre tanto brillo anterior.

Como ya hemos mencionado, Cervantes mantuvo siempre viva su vocación de dramaturgo. A la vuelta de su cautiverio en Argel, escribe *La Galatea* pero, también, durante casi un lustro, de 1583 a 1587, produjo varias piezas dramáticas. Él declara que fueron entre veinte y treinta, estrenadas en Madrid con aplausos de público, o al menos, como también afirma, “sin ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza”. Para precisar estos datos, que Cervantes menciona en 1615, ya anciano y por lo tanto con comprensibles tropiezos de memoria (por ejemplo, declara haber reducido las obras de cinco actos a tres jornadas cuando este fue un cambio que no le corresponde en absoluto), los estudiosos han encontrado contratos que el poeta firmó con empresarios teatrales, dispuestos a comprarle las obras.

Es preciso detenerse en este punto para marcar una práctica habitual en la actividad escénica española en tiempos de Cervantes y que prosiguió, aun más acentuada, en el siguiente siglo áureo: el “dramaturgo” era el que escribía el texto pero el que se asignaba el título de “autor” era quien se lo compraba, por lo general un empresario o el jefe de la compañía teatral, quien se hacía dueño absoluto de la obra, la “peinaba” o la “despeinaba” a su gusto, según las necesidades y las limitaciones de la compañía, de modo que podían agregarse o quitarse escenas, personajes, situaciones y hasta cambiarse el título mismo.

Era común que el autor de la comedia la vendiera al director de la compañía (o “autor”, como sabemos) por un precio que oscilaba entre los 500 y los 800 reales [...] El director (o “autor”) podía, como dueño del manuscrito, introducir modificaciones o acortar la obra⁸⁷.

En estos tiempos la impresión del texto solía constituir un signo de mérito, ya que solo las obras previamente aceptadas por el público teatral eran las que se editaban, “era imposible su edición sin el parabién del público”⁸⁸. Los libros contenían muy pocas didascalias, a veces ninguna, porque el poeta tenía la necesidad de redactar verso tras verso para satisfacer la impresionante demanda y descuidaba toda indicación escenográfica, muy ayudado por la estructura de la comedia nueva, que había codificado el rubro.

Las ediciones solían ser defectuosas y desaliñadas, volcadas en papel magro, con el propósito de abaratar el precio de venta de los ejemplares. Algo similar ocurrió en la época de oro del teatro argentino, cuando a renglón seguido de su estreno, a veces antes, se publicaban las obras de género chico en revistas como *Bambalinas*, que carecían de rigor editorial precisamente porque la intención era que circularan a muy bajo costo.

En este marco es donde, se sabe, Cervantes tomó compromisos de venta de dos obras teatrales, *La comedia de la confusión* y *Tratado de Constantinopla y muerte de Selim* (hoy desaparecidas), con un director de compañía, el actor Gaspar de Porras. Cervantes también estableció negocios con otros teatristas –dato que, por otra parte, habla de la intensa actividad escénica en Madrid, donde ya había dos teatros permanentes–, entre ellos Jerónimo Velásquez que le compró y estrenó la comedia *El trato de Argel* y la tragedia *El cerco de Numancia*, las únicas dos que han sobrevivido a la producción dramática citada por Cervantes.

A partir de 1587 Cervantes se llamó a silencio. Los estudiosos desconfían de las explicaciones que dio él mismo, cuando dice que dejó “la pluma y las comedias” porque tuvo que ocuparse de otras cosas. ¿Qué cosas? Las razones más plausibles parecen estar insertas en el mismo prólogo, donde escribe que por esas fechas “entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica”. ¿No será que el monstruo, plenamente triunfador, y, en efecto, monarca del teatro popular español durante casi cien años, lo sacó de competencia? Casi nadie duda de que estos fueron los motivos; Cervantes nunca logró el favor popular que obtuvo Lope (ni la acogida que la corte le ofreció a Calderón) y “sucumbió ante esta violenta embestida, y cuando Lope comenzó a afianzarse con firmeza, Miguel ya no estrenó ninguna obra más”⁸⁹. Esta afirmación parece fundada en el prólogo citado, donde Cervantes confiesa que cuando volvió a componer comedias no halló “pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio”.

Dejando de lado, por razones de tema, la fantástica producción narrativa de Miguel de Cervantes, ofrecemos a continuación los títulos de sus obras de teatro

que, con la salvedad de *Numancia* y *El trato de Argel*, no fueron estrenadas en vida del autor. De las “veinte comedias o treinta” que Cervantes declara haber compuesto y estrenado antes de 1587 se conocen otros nueve títulos, pero se han perdido los textos. Lo que sí es indudable es que todos sus trabajos teatrales irrepresentados fueron editados en Sevilla en 1615, como si Cervantes hubiera cambiado la apuesta y habría confiado, por fin, más en el papel que en el escenario. Admitió, siempre en el prólogo en cuestión, que vendió todo ese material que había resignado a un librero que las puso “en estampa” y se las pagó razonablemente. “Yo cogí mi dinero con suavidad sin tener cuenta con dimes y diretes de recitantes [actores]”.

La obra dramática de Cervantes admite la división canónica que se le ha atribuido, creemos que sin discusiones: tragedias (en realidad una sola, *Numancia*, escrita en verso), nueve comedias en verso, y ocho entremeses, dos en verso y seis en prosa.

- **Tragedias**

Numancia o *El cerco de Numancia* o *La Numancia*.

- **Comedias**

El trato de Argel

El gallardo español

La casa de los celos

Los baños de Argel

El rufián dichoso

La gran sultana

El laberinto de amor

La entretenida

Pedro de Urdemalas

- **Entremeses**

El juez de los divorcios

El rufián viudo

La elección de los alcaldes de Daganzo

La guarda cuidadosa

El vizcaíno fingido

El retablo de las maravillas

La cueva de Salamanca

El viejo celoso

La desconocida paternidad de algunos entremeses meritorios (entre los más famosos, *Los habladores*, *La cárcel de Sevilla*, *El hospital de los podridos*, *Los romances*, *Los mirones*), hizo que algunos comentaristas le hayan adjudicado la autoría de ellos a Cervantes, afirmación que no estamos en condiciones de señalar como correcta, porque buena cantidad de historiadores niega esta posibilidad y sigue aceptando con fundamentos el anonimato autoral de los mismos.

Cervantes, acaso por el desdén de los productores teatrales, hizo una subrepticia crítica literaria, que incluyó en muchos de sus textos teatrales y narrativos. Sus más claras opiniones acerca del teatro, por otra parte contradictorias una con otra, se encuentran en su famoso *Quijote* (capítulo 48 de la primera parte), y a comienzos de la segunda jornada de su comedia *El rufián dichoso*.

En el primer caso parece defender su adscripción a la preceptiva clasicista. En el diálogo entre un Cura y un Canónigo, les hace relatar el fracaso en la tarea de hacer recordar a los empresarios del teatro de la época que, cuando se representaron en España tres tragedias “que guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo [...] del vulgo como de los escogidos [daban] más dinero a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que luego acá se han hecho”. Los poetas no son culpables –responde el Cura–. “algunos hay dellos que conocen bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer, pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez”. La corrupción del noble arte dramático sería responsabilidad, entonces, de los empresarios e intermediarios, no de los actores ni de los poetas. Es aquí, en este capítulo de *El Quijote*, donde Cervantes hace causa común con los aristotélicos condenando el desuso de la unidad de tiempo, pues “¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho un hombre barbado?”. El mismo reparo hace a los que no acataron la unidad de lugar, citando que vio comedias que empezaban en Europa, seguían en Asia y acababan en África. Si tuviera cuatro actos –dice el Cervantes crítico–, la historia terminaría en América.

En *El rufián dichoso*, Cervantes desconcierta, porque es evidente que en el diálogo entre la Curiosidad y la Comedia, sostiene criterios contrarios a los que expuso en el citado capítulo de *El Quijote*. El personaje Comedia admite que “los tiempos mudan las cosas y perfeccionan las artes, y añadir a lo inventado no es dificultad notable”, de modo que justifica la presencia, y el éxito, de la comedia lopezca que carece de fidelidad alguna por la preceptiva clásica. Como ejemplo se advierte que la unidad de lugar, cuyo respeto tanto preocupaba al sacerdote de *El Quijote*, puede obviarse, pues un personaje de *El rufián dichoso* dice, sin escándalo, que “a Méjico y a Sevilla/ he juntado en un instante”.

La cuestión se hace más confusa al no contar con datos fidedignos sobre las fechas en que Cervantes escribió una y otra cosa. Si se le da el orden cronológico que ubica primero a los diálogos de *El Quijote* y en segundo término los de *El rufián dichoso*, podría salvarse la incógnita confiriéndole a lo manifestado en la novela el carácter de queja de un dramaturgo antes exitoso y ahora desplazado e ignorado, que, pasado el tiempo, viendo que nada pudo cambiarse, que la retórica preceptista sonaba hueca para los tantos dramaturgos que triunfaban en los escenarios, trató de ver de qué modo, con esta comedia adicta a las nuevas formas, podía colarse en este pelotón. Es difícil opinar si no sabemos las fechas de semejantes declaraciones, de tal manera que una toma de partido por un tránsito de Cervantes de lo clásico a lo moderno, de pasar de partidario de las reglas del arte dramático marcadas por Aristóteles y Horacio a una condescendencia con la insolente irrupción de la comedia lopezca, es, de forma indudable, la solución más cómoda para resolver la querella, pero descon fiable por las razones de cronología que hemos expuesto. Hay estudiosos que han admitido un cauteloso término medio, indicando que aunque las declaraciones de Cervantes en ambos textos son claramente disímiles en cuestiones de preceptiva, ello no implica “una declarada militancia en una u otra escuela dramática”⁹⁰. Esta posición suena aun más acomodaticia: si no fuera por militancia, para involucrarse y abrir un debate, para situarse en uno u otro lado de la cuestión, ¿para qué escribió Cervantes semejantes observaciones?

Si una porción de la gloria literaria de Cervantes le cabe a su obra dramática, esta estaría conformada por *Numancia* y los ocho entremeses. El resto sufre si no el desdén, al menos el olvido de la crítica.

Importantes estudiosos, entre ellos Ruiz Ramón, señalan que *Numancia* “es la mejor tragedia española del siglo XVI y una de las más importantes del teatro español”⁹¹. El argumento, muy reducido, es el siguiente: hace años que la rebelde ciudad hispánica de Numancia está sitiada por los soldados romanos al mando del general Escipión, quien luego de tan largo cerco decide atacar definitivamente desechando todo tipo de armisticio que le ofrecían los numantinos. El ataque se produce, pero el ingreso a la ciudad de las tropas carece de resistencia, porque todos los habitantes, junto con sus bienes, se han inmolado en una gran hoguera. Ha quedado un solo sobreviviente, casi un niño, que ante los ojos admirados de los invasores, primero asiste desde una torre al ingreso de los enemigos y luego se mata arrojándose desde lo alto.

Entre las lecturas que produjo *Numancia* entendida como tragedia, resalta aquella que percibe un hábil canje de procedimiento en Cervantes: el cambio del destino, como principal fuerza motriz de las acciones en la tragedia clásica, por el del honor, sustituto funcional de aquel que implica una nueva concepción del género, toda vez que ningún cristiano podía darle validez a ese elemento pagano,

pero si a “imperativos de la honra, exigidos además por el código social; mandatos cuyas obligaciones, aunque pudieran llevar hasta el sacrificio máximo de la propia vida, hasta la muerte, implicaban no obstante siempre una nueva y perdurable vida en aras de la fama imperecedera”⁹².

Se reconoce que el tema del honor, de la honra, es típicamente español. Sin embargo la afirmación es arriesgada, se han encontrado antecedentes en otras teatralidades, aunque es cierto que fue en España donde se hizo raíz del conflicto teatral. El honor es el sentimiento personal de la propia valía; la honra es la manifestación social o externa del honor relacionada con la opinión ajena. La cuestión es tomada como primordial por Lope en su *Arte nuevo* y se señala a Calderón como su más amplio difusor, el que con mayor empeño trabajó este asunto dramático. Lope lo planteó en la teoría y en la práctica, Calderón lo llevó a los extremos.

En el teatro se exalta el concepto del honor, exagerando reacciones y acciones en favor de la dignidad que eran una rareza en la vida cotidiana. Acaso el vínculo más férreo con el contexto se da en que jamás, tanto en Lope como en Calderón, se ha presentado una situación de adulterio que no fuera seguida de un castigo ejemplar.

Los entremeses de Cervantes, aunque no lograron su representación en vida del autor, fueron siendo, aunque con tardanza, mejor entendidos y calificados que sus piezas mayores. Tampoco presentan problemas graves de cronología, se los cree escritos de madurez, producidos alrededor de 1610 y, por lo tanto, muy cerca de la fecha de publicación, 1615.

La palabra “entremés” significó, originariamente, un manjar que se intercalaba entre dos platos de un banquete.

A mediados del siglo XVI, entremés era la pieza corta de carácter cómico, generalmente un diálogo burlesco entre dos o tres personajes, que interrumpía la acción de los autos sacramentales para aligerar la gravedad del espectáculo⁹³.

En la escena tuvo siempre un carácter cómico y finalidad secundaria, de fuerte similitud con los “pasos” de Lope de Rueda, en quien con seguridad Cervantes encontró inspiración. A diferencia de la comedia, este género menor es más permeable a la prosa y no requiere de demasiados pulidos estilísticos.

El clérigo Luis de Benavente y Quiñones (1581-1651), fue el primero en escribir entremeses en verso con partes cantadas, costumbre que luego se generalizó. Sus personajes no pasan de ser tipos sociales, frente a la aguda caracterización de que hacen gala los creados por Cervantes. En 1645 vio la luz la

primera colección de las obras de Benavente y Quiñones, agrupadas bajo el título *Jocoseria. Burlas, veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*, que recoge cuarenta y ocho piezas. Sin embargo se calcula que llegó a componer hasta novecientos entremeses, incluyendo también loas y jácaras. En el siglo siguiente, el XVIII, fue Ramón de la Cruz quien llevó al género a su apogeo.

Si se tiene en cuenta que, de acuerdo con la cronología aportada, los primeros entremeses de Cervantes cuentan con una historia simple y una estructura llana, no ocurre lo mismo con los siguientes, pues Cervantes irá complejizando tramas, caracteres y procedimientos. Esta riqueza es patrimonio de los últimos entremeses, sobre todo de los últimos tres: *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*. Muy influido por Lope de Rueda, Cervantes aplicó a estos entremeses un propósito de renovación desmesurado para un género tan humilde, lo que dio como resultado que no creara ni escuela ni sucesores que usaran el mismo calibre.

Cervantes potenció el entremés hasta un punto tal, que difícilmente pudieron emularle sus contemporáneos, porque obras como *El retablo de las maravillas*, trascienden con mucho los habituales límites de este género menor. Su capacidad satírica, crítica y filosófica mira más hacia la comedia o hacia la novela por su amplitud y hondura⁹⁴.

Del mismo modo que su fantástica novela necesitó del tiempo para ser reconocida, sus entremeses requirieron del reposo de años, ¿de siglos?, para ser tenidos en cuenta. En nuestro medio fue el Teatro Independiente el que supo sacarle provecho a un material que, además de aportar el contenido aleccionador al cual era tan afecto el movimiento, sumaba amenidad y un seguro efecto cómico sobre un público al que se quería acostumbrar a disfrutar del “gran teatro universal”.

El Siglo de Oro

“Entre las dos partes del *Quijote*, de 1605 a 1615, culmina la gran madurez de nuestras letras”⁹⁵. En efecto, Cervantes llevó a la cumbre a la novela de caballería, queriendo parodiarla le tributó el mayor homenaje; la lírica, practicada por poetas de hoy escaso predicamento (Espinosa, Carrillo), preparó el terreno para recibir dos fenómenos poéticos, Góngora y Quevedo, contemporáneos y opuestos, enfrentados del modo que ya relatamos en el capítulo referido al Barroco; y dio luz a un género típicamente español, la novela picaresca, que pronto se trasladó de la península hacia otros territorios

Europeos. Igual que *El Quijote*, la novela picaresca nació como parodia de la bucólica novela pastoral, de las epopeyas y las mismas novelas de caballería que protagonizaban caballeros sin tacha y mendigos con honra. La nueva forma dio una vuelta de campana y en sus historias campea el fuerte contraste social entre los hidalgos enriquecidos y los caballeros y criados marginados del bienestar y de la fortuna. El recurso de sobrevivencia de estos últimos, en una sociedad que los excluía, se apoya en la picardía, en el robo disimulado y en toda trapacería que reditúe ganancias, siquiera para superar el hambre del día. Estructurada como una falsa autobiografía, la novela picaresca se apoya en el determinismo –por más que el pícaro triunfe, esta victoria será transitoria, mañana deberá volver a pensar cómo sobrevivir, extendiendo su historia cotidiana hasta un infinito sin final–; acude también a la intención satírica que el pícaro siempre asume para desentrañar la hipocresía de la sociedad, de la cual tiene que defenderse y, al mismo tiempo, atacar; y se nutre de un realismo inmisericorde, describiendo a las personas y a las instituciones sin ningún rasgo de idealización, sino en sus aspectos más desagradables. Se advierten desencuentros entre los analistas sobre qué textos se deben incluir en esta categoría. Hay quienes descartan *El Buscón*, de Quevedo, y *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes, mientras que otros le asignan un lugar entre tanta literatura “baja” encabezada, sin discusión, por el célebre *Lazarillo de Tormes*. En este caso el debate se centra en su autoría, que durante mucho tiempo se le asignó a don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), título que en la actualidad se le niega, pues estudios más minuciosos declaran al *Lazarillo* como de autor anónimo.

Dio la primera muestra del género picaresco un hombre que, a juzgar por sus hechos y demás escritos, al contemplar el carácter severo con que nos le pinta la historia, parecía el menos a propósito para semejante obra. Este hombre, sin embargo, era entonces estudiante; todos saben la vida alegre y picaresca que por lo general han llevado en España los alumnos de Minerva⁹⁶; y todo el que arrastraba bayetas⁹⁷ se dejaba inficionar de este contagio. Don Diego Hurtado de Mendoza, joven, rico, de ilustre familia, y con feliz ingenio, no sería en la universidad el hombre severo que luego se vio en el teatro del mundo; y un rato de buen humor, dio principio a su reputación literaria con una obra, cuya fama cundió en breve por toda España, traspasando los montes y los mares, a tal punto que *El Lazarillo de Tormes* no tardó en traducirse a las principales lenguas de Europa⁹⁸.

Una nómina parcial de autores y títulos que se registran como novelas picarescas se agrega a continuación.

- Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604).
- Juan Martí, *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* (1603), apócrifo.
- Francisco de Quevedo, *Vida del Buscón llamado don Pablos* (?1603?), impreso sin permiso del autor en 1626.
- Gregorio González, *El guitón Honofre* (1604).
- Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605).
- Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de la Celestina* (1612), *La ingeniosa Elena* (1614), refundición y ampliación de la anterior, y *El sagaz Estacio*.
- Juan Cortés de Tolosa, *Lazarillo de Manzanares* (1620).
- Vicente Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618).
- Carlos García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (1619).
- Juan de Luna, *Segunda parte del Lazarillo de Tormes* (1620).
- Jerónimo de Alcalá, *Alonso, mozo de muchos años o El donado hablador* (1624).
- Antonio Enríquez Gómez, *Vida de don Gregorio Guadaña* (1644).
- Atribuido a Gabriel de la Vega, *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesto por él mismo* (1646).

En medio de este clima surge el teatro nacional y popular —el de los corrales y las plazas de toda España—, que se conforma a partir de la aparición de otro fenómeno, Lope de Vega. En la época, la literatura española carecía de límites precisos, todos tomaban, o podían tomar, a su cargo cualquiera de los géneros, siendo Lope, el grande entre los grandes, quien los cultivó a todos con alto nivel de calidad. “Desde él, en efecto, se llega a todos los capítulos de la literatura barroca”⁹⁹, en especial al dramático, pues fue él, Lope, el primero en comprender el “ambiente” en que el tenaz Cervantes había fracasado.

El número de escritores españoles, vale repetir, diestros en varios terrenos, se multiplicó por tres respecto a la cantidad que actuaba en el siglo anterior, y la situación en latente gestación, estalló cuando se produjo la muerte del conservador y fundamentalista Felipe II (1598).

Madrid se hace irremediabilmente la Babilonia cortesana de pretendientes y burócratas, llenándose de hombres y mujeres ociosos, o a la espera, que necesitan literatura y teatro para su tiempo libre [...] En esos años —de acuerdo con las necesidades de una literatura en manuscritos, para pocos, en impresos, para bastantes, y en escena, para muchos— Góngora, Cervantes y Lope, a los

que se suman una multitud de escritores que casi todos acaban en Madrid, consolidan los tres géneros literarios, y los nacionalizan desde presupuestos italianos, y los hacen barrocos desde presupuestos renacentistas¹⁰⁰.

El teatro nacional español

En medio de este contexto propicio para las artes, nace el teatro nacional español, monarca durante todo el siglo XVII, el llamado Siglo de Oro, que tiene una duración casi exacta de cien años, pues se extiende desde 1580, fecha en que Lope de Vega (1562-1635) comienza su carrera teatral, hasta 1681, cuando se produce la muerte de Calderón de la Barca, quien había nacido en el 1600.

Para entrar en materia, tomamos nota de la consideración que ha merecido este teatro, fundamental a nuestro criterio pero que, sin embargo, suele ser ignorado con frecuencia en su verdadera magnitud por historiadores tendenciosos; u opacado en otros casos por la yuxtaposición con el prodigioso teatro inglés, centrado en la figura de Shakespeare, que instigó, acaso de modo inconsciente, a olvidar o disminuir el momento paralelo que vivía el teatro español.

Volviendo a las dos figuras nucleares de este teatro nacional, diremos que Lope fue el creador del paradigma y no solo le dio nombre al nuevo género dramático –la Comedia Nueva–, sino que lo sostuvo con una producción de proporciones inimaginables y una teoría de apoyatura, el *Arte nuevo de hacer comedias*, que se puede estimar como una de las más espléndidas reflexiones sobre el hecho escénico que encontramos en el Barroco y, por qué no decirlo, en toda la historia del teatro.

El encomio hacia la invención de Lope no careció de contradictores, que le achacaban la creación de un modelo de aplicación rígida, que impedían todas las formas de originalidad, en el caso de que algún poeta estuviera dispuesto a articularlas.

Las restricciones internas presentaban obstáculos al parecer insuperables e inviolables, a la posibilidad de ser original. No se admitía una comedia de cuatro actos, por ejemplo; no se podía presentar la comedia en prosa; se terminaba la comedia en casamiento o muerte (a veces con las dos); el rey simbolizaba la justicia terrenal, etc. El conocedor del teatro del Siglo de Oro objetará señalando tal o cual pieza que francamente viola lo acabado de decir. Nuestra respuesta no disientiría de semejante afirmación, aunque es preciso hacer destacar que estas excepciones, o brillan por la mala acogida que ocasionaron o hacen hincapié en la justificación de la novedad (por

ejemplo, el rey es tirano), esta siempre conforme al supuesto mental de la época así como del género¹⁰¹.

Ya dijimos más arriba que no obstante esta norma de construcción inalterable, entre tanto texto repetitivo es posible detectar la presencia de obras maestras, que hoy son clásicos de indiscutible vigencia.

La división del teatro español del Siglo de Oro en tres ciclos —el preloquista, el de Lope y el de Calderón— resulta altamente funcional para la presentación didáctica del suceso. Lope encabeza el segundo, el Ciclo Lope de Vega, que cuenta con su liderazgo y el acompañamiento de dramaturgos de parecido talento y de fiel adscripción a las nuevas maneras escénicas, tal como Guillén de Castro (1569-1630), Mira de Amescua (1574-1644), Vélez de Guevara (1579-1644) y Ruiz de Alarcón (1581-1639).

Tirso de Molina (1584-1648) capitanea una segunda generación, aún adscripta al ciclo anterior, ya que secunda, como fiel discípulo de Lope, la propuesta dramática de este con las mayores reverencias.

Más o menos a mitad de siglo Calderón le imprime matices a la Comedia Nueva y encabeza el tercer y último ciclo, el Ciclo de Calderón de la Barca, acompañado por una cantidad menor de dramaturgos, Francisco Rojas Zorrilla (1607-1648) y Agustín Moreto (1618-1669), disminución comprensible si entendemos que este gran teatro ya había pasado por su momento de apogeo y entraba en zona de declinación.

Cabe explicar que durante los dos últimos ciclos, o si se quiere ser más precisos, durante estas tres generaciones de dramaturgos que reconocen como líderes a Lope, Tirso y Calderón, los poetas no actuaron separados radicalmente uno del otro. Calderón no trae ningún cambio fundamental del arte dramático ni lo encamina por distintas rutas de las que Lope y sus discípulos habían abierto, solo aporta matices de genio al camino abierto por otro genio. Cuando Calderón comenzó con su producción, la comedia española ya poseía una historia de casi media centuria, por lo no hay cesura temporal entre ellos; durante buena parte del siglo XVII comparten el espacio y coexisten produciendo con la misma intensidad y compromiso. “Durante algunos años los dramaturgos de las tres generaciones estrenarán, al mismo tiempo, sus piezas, estableciéndose así lo que podríamos llamar una intensa ‘zona de contagio’”¹⁰².

Esta zona de contagio tiene una ubicación exacta, la década del 30 al 40, que se define, dentro del Siglo de Oro, como los diez años de mayor brillo de la comedia española, y que contiene en un buen porcentaje las obras maestras que generó el teatro español.

Sobresale en este punto del desarrollo un dato que los cronistas recogen como una información reveladora: los españoles, siempre expectantes por la comedia que iban a disfrutar por la tarde, comienzan a usar el término “oír teatro”, en cambio del de “ver teatro”, como diríamos ahora. Paradójico el matiz, debido a las dificultades de la audición; “el espectador deberá prestarle mucha atención al texto, porque ni lo oírán bien ni estará cómodo, seguramente se perderá varios versos de la obra a lo largo de la representación”¹⁰³. También paradójica esta circunstancia en que, aun con estas dificultades, el teatro español parece refugiarse en la palabra, cuando la escena, sobre todo la instalada en la corte y donde Calderón era monarca, habría permitido, en desmedro del verbo, un mayor y más amplio desarrollo de lo visual, debido a que ya contaba con recursos técnicos para asombrar al público.

Esta cuestión merece un paréntesis pues es motivo de controversia entre los especialistas, entre aquellos que, acaso condicionados por el carácter a que hoy ha llegado la escenografía, le quitan al teatro español toda posibilidad de usar el decorado como signo escénico; y los otros, que a pesar de aceptar cierta precariedad en el rubro, afirman que el teatro español comercial (que así se llamó al teatro que se ofrecía en los corrales), no solo usó escenografía, sino que gastó fortunas en el adorno de los teatros, ornamentados desde la puerta principal hasta el mismísimo marco del escenario.

Para el profesor Manuel Abad Gómez, situado en el primer grupo, el público acudía “a los corrales para oír, no para ver”. Este espectador, continúa Abad Gómez, “imagina, no visualiza”, pues se trata de un “teatro que parece exigir oyentes, no espectadores. Teatro de palabras, no de escenografía”.

José María Ruano de la Haza, militante del segundo grupo, alude a una confusión, al uso que el verbo oír tenía en la España del siglo XVII, que era un modismo que de ningún modo impugnaba la posibilidad de ver, y deleitarse, por lo que se mostraba en el escenario. Para él “es absurdo afirmar que la dimensión visual está ausente de la Comedia, o que la Comedia es un género meramente auditivo, o que la parte espectacular del teatro, todo lo que percibía la vista, casi no contaba”.

“En la realidad escénica del siglo XVII, adornos y decorados formaban parte esencial del espectáculo en teatros comerciales [y] los encargados de los adornos, apariencias y tramoyas eran los guardarropas”¹⁰⁴. Acaso la realidad no se ubica en ninguno de estos extremos sino en un término medio donde deben haber intervenido distintas circunstancias, desde el económico (habría teatros o compañías con mayor y menor capacidad de asumir gastos), hasta el artístico, donde una escenografía que el texto hubiera acotado como compleja podía ser resuelta con el sencillo y barato procedimiento sinecdótico, que consiste en mostrar una parte para que el espectador imagine el todo.

Añadimos, en este sentido, el testimonio del italiano Baccio del Bianco (quien más adelante será mencionado como decorador del teatro cortesano de Calderón), quien con su experiencia de espectador extranjero dividió el teatro español en forma práctica, desdoblándolo en “comedias simples” y en “comedias adornadas”. Según Bianco, las primeras, las de capa y espada por ejemplo, solo requerían de escenografía verbal; las segundas, se engalanaban “con atavíos ricos, con flores, hierbas y con tapices se adorna la escena”.

El entusiasmo del espectador español del Siglo de Oro por el teatro era, para nuestros ojos modernos, envidiable. En pleno siglo XVII y en Madrid, excepto durante la Cuaresma, en cuanto se transgredieron las normas reales acerca de la cantidad de representaciones que estaban permitidas, se ofrecían dos comedias diarias, una en cada corral (el de la Cruz y el del Príncipe). La exaltación alcanzaba los mayores límites cuando alguno de ellos anunciaba “comedia nueva”. Eso aseguraba lleno completo y la exposición del elenco al juicio de los “mosqueteros”, forma curiosa (y furiosa) de espectador del cual seremos más explícitos más adelante.

Serafina, protagonista de la comedia *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, confiesa durante la pieza su enamoramiento por la comedia. Hay que tener en cuenta, para entender el comentario de este personaje, que para el español todo lo que se mostraba en escena era comedia, independientemente de si se trataba de tragedia o de tragicomedia. El término, entonces convencional, consolidado como sinónimo de teatro a fines del Siglo de Oro, perduró (y perdura aún hoy) con esa connotación en el vocabulario de los españoles para designar los acontecimientos escénicos. Advertiremos cómo en el trozo de texto que transcribimos, que Tirso no solo ha captado este uso habitual del vocablo, sino el entusiasmo que la comedia generaba.

¿Qué fiesta o juego se halla,
que no le ofrezcan los versos?
En la comedia los ojos
¿no se deleitan y ven
mil cosas que hacen que estén
olvidados sus enojos?
La música, ¿no recrea
el oído, y el discreto
no gusta allí del conceto
y la traza que desa?
Para el alegre, ¿no hay risa?
Para el triste, ¿no hay tristeza?
¿Para el agudo agudeza?
Allí el necio, ¿no se avisa?

El ignorante, ¿no sabe?
¿No hay guerra para el valiente,
consejos para el prudente
y autoridad para el grave?
Moros hay si quieres moros;
si apetecen tus deseos
torneos, te hacen torneos;
si toros, correrán toros.
¿Quieres ver los epítetos
que a la comedia he hallado?
De la vida es un traslado,
sustento de los discretos,
dama del entendimiento,
de los sentidos banquete,
de los gustos ramillete,
esfera del pensamiento,
olvido de los agravios,
manjar de diversos precios,
que mata de hambre a los necios
y satisface a los sabios.

Este pasaje es, como bien lo caracteriza Ruiz Ramón, “un manifiesto teatral dirigido a la gran mayoría”. Todos podrán encontrar en la comedia lo que buscan, y cada uno satisfacer sus sentidos y su entendimiento. “La comedia –agrega Ruiz Ramón– es, a la vez, compromiso y evasión, testimonio y diversión y su esencia o su raíz la de ser el juego por excelencia, el juego de los juegos”¹⁰⁵.

El teatro español prelopista

Se acepta la denominación de prelopistas a buena parte de las piezas dramáticas producidas desde la muerte de Gil Vicente (1536) hasta la aparición de Lope de Vega y la renovación que él impone en la escena española en 1580. Aunque parezca obvio, no corresponde llamar prelopistas a toda la producción aparecida durante ese período, sino particularmente a aquella que, antes o un poco después, anunciaron los procedimientos dramáticos que luego tendrán maciza concreción en la obra de Lope. Entre los autores que formaron esta generación anunciadora se deben mencionar a Lope de Rueda, Juan del Encina, Lucas Fernández, Fernando de Rojas, Torres Naharro y Gil Vicente, quienes abrieron con

su ingenio el camino de la comedia en España. De todos los nombrados ya hemos hablado, nos resta solo Lope de Rueda.

Lope de Rueda

En el año 1545 se toma nota de la existencia de la compañía teatral de Lope de Rueda, pues hay documentos que certifican que fue contratada por el Conde de Benavente para amenizar las fiestas que organizó como festejo del paso por su villa del rey Felipe II, quien iba camino a Inglaterra (¿a casarse con María Tudor?, sin embargo las fechas no coinciden). Si el conjunto obtuvo semejante compromiso, con seguridad bien pagado, es posible afirmar que la actividad de los comediantes comandados por Lope de Rueda había comenzado bastante tiempo antes, desarrollando la fama que apoyó su contratación. La calidad del contratista y del público que iba a contemplar esas representaciones advierten que Rueda y su gente ya cargaban con prestigio.

La reconstrucción de la biografía de Lope de Rueda tropieza, como en tantos casos, con la deficiente o absoluta carencia de documentación confiable. Aunque no se puede afirmar con precisión su fecha de nacimiento —¿1508, 1509?—, se sabe que comenzó su actividad adulta como batihoja, esto es, fabricante y preparador de los panes de oro usados en la pintura (la América colonial muestra una buena cantidad de iglesias cuyos portales están recubiertos de estas láminas de oro). Se deduce, a partir de este dato, que Lope de Rueda le tuvo que haber dedicado mucho tiempo al oficio, muy difícil de aprender y sobre todo de ejercer con autoridad, por lo que su decisión de cambiarlo por el teatro, motivada vaya a saberse por qué causa, debió haber sido tardía, pero siempre antes del señalado año 1545.

Existe información que Rueda y su compañía ambulante, a quien los historiadores le concedieron el honor de identificarlo como un Tespis vernáculo, ya que como el griego circulaba con su carromato por todo el territorio de la península, buscando interesados por su trabajo, actuó bajo contrato en 1558 en Segovia y en 1559 en Sevilla, para las fiestas del Corpus. Poco más tarde, actuó en Madrid, ante los reyes (el poco teatrero Felipe II), lo que ofrece otro indicio de su alto predicamento.

Esto debe dar clara idea de la fama y solvencia de nuestro actor-autor, porque los contratos de que estamos hablando solían ser los mejor y más seriamente pagados, de modo que las compañías y bululús de renombre se empeñaban en obtenerlas, incluso con influencias e intervención de personajes importantes, laicos o religiosos¹⁰⁶.

Cervantes, quien lo vio actuar cuando niño, es quien más datos ofrece sobre el teatro de Rueda. Cuenta, en el prólogo de sus *Ocho comedias y entremeses nuevos*, edición de 1615, el efecto que le causó y añade la precariedad de la empresa, el voluntarismo de esta compañía que, similar a otras, contaba con cuatro personas a lo sumo, con el agregado de una “cantadora” que animaba las pausas con sus números de baile.

Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes [...] Tratóse también de quién fue el primero que en España las casó de mantillas y las puso en toldo¹⁰⁷ y vistió de gala y de apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento [...] En el tiempo deste célebre español [...] las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas de estas cuatro figuras y otras muchas hacia el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas¹⁰⁸, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliera o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajan del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada por dos cordeles de una parte a otra, que hacían lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo¹⁰⁹.

Las declaraciones de este importante testigo presencial hablan de la transitoriedad de los espectáculos de Lope de Rueda, con un tablado improvisado que “se elevaba del suelo cuatro palmos” (más o menos un metro de altura), y que era desmontado inmediatamente después de la representación. Sobra indicar la repercusión que consiguió Rueda como para quedar en la memoria de un Cervantes ya anciano, sin otra razón que el atractivo de sus comedias, todas compuestas por Rueda a su medida, porque él también era actor y director de compañía; en realidad, “el primer hombre de teatro de España”, como afirma Ruiz Ramón. No fue hombre que, además de otros menesteres intelectuales, escribiera teatro para diversión. Lope de Rueda tampoco “supo de otras universidades ni centros en los que se trabajase la retórica”¹¹⁰, donde por otra parte habría recibido una instrucción dictada en latín (ninguna universidad enseñaba el castellano). Rueda era un profesional del teatro en castellano y todos los de su compañía

también lo eran. Escribió teatro para vivir del teatro, y las comedias de negras, de rufianes, de bobos¹¹¹ y de vizcaínos que cita Cervantes eran, con seguridad, aquellas que cuadraban con exactitud con su propia capacidad actoral y la de sus compañeros. Aunque actuó para todos los auditorios (eclesiales, cortesanos, universitarios, monárquicos y burgueses urbanos), prestó oídos, como tiempo después lo hará su ilustre sucesor, Lope de Vega, a los pedidos implícitos que le hacía el vulgo, de modo que podía copiar (plagiar) muy bien un argumento italiano, habiendo tantos a mano, como el antecedente ilustre e inquietante de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, o romper la ilación de una comedia con un “paso” (pieza dramática muy breve, graciosa, más o menos doce páginas de libro), aunque con eso se partieran en pedazos las reglas del arte dramático; “así la comedia tiene como característica el interrumpir su trama cuando a Rueda le parece demasiado densa, e intercalar un paso [...] que anda desligado por completo del asunto central, la comedia”¹¹².

“[El paso es] es una breve pieza teatral en la que se representa una situación propia de personajes populares, de los que se remedan costumbres y lenguaje en un tono de humor burlesco”¹¹³. Lope de Rueda es el fundador del género, o, para mejor decir, el iniciador de un verdadero “teatro de costumbres”.

Es él quien crea el repertorio de situaciones, tipos y fórmulas expresivas que luego pasarán al entremés. Al mismo tiempo, realiza la gran innovación de suplantar el verso (exigido tradicionalmente en las escenas jocosas de farsas, autos o comedias) por la prosa, con lo que se evita el riesgo de afectación y se posibilita la desenvoltura y tono realista del diálogo y conversación normal¹¹⁴.

Aunque hay disputas acerca de la paternidad de algunas de las obras que se le asignan a su producción, Lope de Rueda escribió, además de coloquios, un par de autos y una farsa, cinco comedias intercaladas por catorce pasos. Como ya se afirmó, el paso fue su más grande contribución al teatro español, aserto que puede constatarse consultando los siete agrupados bajo el título de *El Deleitoso*. Además de la imagería de su argumento condensado o la calidad de sus tipos (gente de pueblo, gentilhombres, dioses mitológicos, todos mezclados en función de la efectividad cómica)¹¹⁵, se destaca en la dramaturgia de Rueda el hecho de que usó el verso y, aun con más desenvoltura, la prosa, coloquial, original y única, con voluntarios errores de sintaxis y seguidilla de refranes, que dotaron a todas sus producciones del “realismo” o “costumbrismo” que le acreditan justicieramente los historiadores del teatro. Por ser un teatro de tipos, cada uno tiene una jerga particular; el morisco confundirá el artículo castellano la y dirá al, el rústico usará el sayagües¹¹⁶ y los negros hablarán un idioma prácticamente ininteligible. El

procedimiento, por lo general adjudicado al rústico, de colocar una palabra mal usada o de equívoco sentido para que de inmediato el personaje de categoría corrija el disparate, lo ponga de manifiesto, provocaba la entonces inocente hilaridad del público. Estas maneras, que ligeramente podríamos catalogar de primitivas, han sobrevivido a los siglos. ¿Acaso no fue este un recurso de segura comicidad usado en nuestra televisión por Juan Carlos Altavista cuando encarnaba el personaje de Minguito Tinguetella?

El código lingüístico de Rueda tuvo efectos inmediatos. Según el criterio de muchos hispanistas, el habla de Sancho Panza deviene del teatro cómico del siglo XVI, en especial el de Lope de Rueda. Ciertamente que hay expresiones, como los ejemplos que transcribimos al pie de este párrafo, que han perdido actualidad y que su sentido es de difícil entendimiento para el lector contemporáneo, pero era una jerga que sin duda provocaba placer, deleite, sobre todo risas a su audiencia.

Aquí está por cierto un pedazo, y no de asno, sino del más gentil enamorado que se podría hallar en los circunloquios y paripaticas vegas del amor” (esto es lo que dice Garbullo, personaje de la *Comedia llamada Medora*)

Allá va con el arco y aljaba y flechas, que verdaderamente no semeja sino amenazar los aires, según el denuedo lleva” (lo dice Tymbria, en el *Colloquio de Tymbria*)

Sí; ¿carguilla de leña le parece á la señora? Juro al cielo de Dios que éramos yo y vuestro ahijado á cargalla y no podíamos” (protesta Toruvio, en el *Paso Séptimo*).

¿Dos reales, señor Licenciado? ¿Saca burla del tiempo? ¿Sabe vuesa merced que traigo este andrajo en la cabeza por estar mi bonete empeñado por seis dineros de vino en la taberna, y pídemme dos reales?” (Discute el Bachiller, en el *Paso cuarto*).

Lope de Rueda disputa con Torres Naharro la condición de “padre del teatro español”. Para Ruiz Ramón la calificación, en el caso de Rueda, es exagerada, aunque le otorga el mérito de haber sido el patriarca del paso, ese teatro de costumbres que, aunque género menor, fue muy importante para la construcción de la escena nacional. Otros estudiosos le conceden, sin dudas, la paternidad del teatro español a Rueda.

Los trabajos de este teatrero tan singular fueron publicados póstumamente en 1567 por el editor valenciano Juan de Timoneda que lamentablemente, y según propia confesión, retocó los textos en una medida ignorada. La escasez de editores, que produjo la pérdida definitiva de muchos de los textos del teatro popular español, le hizo decir a Cervantes que Timoneda se hizo famoso con solo imprimir

las obras de Lope de Rueda. El autor murió en 1565 y dos años después Timoneda editó en Sevilla *Las primeras dos elegantes y graciosas comedias (Eufemia y Armelina)*; enseguida *Las segundas dos compañías (Engañados*¹⁷ *y Medora)*. Bajo el ya mencionado título de *El deleitoso* publicó siete pasos, y tres años más tarde, 1570, otra colección semejante con el nombre de *Registro de representantes*.

Todas estas expresiones prelopidistas, que tal vez injustamente podemos calificar como tanteos y acercamientos para la concreción de un teatro nacional, porque entre tanta producción podemos encontrar obras maestras y grandes teatristas, van materializando, en el último tercio del siglo XVI, las bases de un nuevo género, la comedia nueva, concepto escénico que brillará con toda su intensidad en el Siglo de Oro.

Todo lo que antes era aproximación, tanteo, inestabilidad, se transformará en sólido engranaje por el cual el poeta sabe perfectamente que para escribir un texto teatral debe partir de determinadas reglas para su representación. De ahí que no tarde en conocer los lenguajes que se derivan de todos los elementos que intervienen en el proceso: desde el arte del actor hasta el uso de objetos que definan “decorados” virtuales. El teatro cambia totalmente, porque pasa de ser simple entretenimiento y diversión a auténtico oficio. En torno a él se consolidan determinados quehaceres o profesiones, de las cuales van a vivir un cierto número de artistas y artesanos. Se transforma desde el voluntarismo del carpintero o del comediante aficionado a quien se exige condiciones para ejercer su oficio a un sistema de producción cada vez más definido que conforma una auténtica industria teatral¹⁸.

Como bien agrega César Oliva, el autor del párrafo anterior, “la industria teatral en realidad se crea cuando se inventa el portero o cobrador, empleado cuya misión es hacer pagar a todo aquel que quiera entrar a la sala”.

Lope de Vega, monstruo de la naturaleza

Lope de Vega es el creador –por afianzarlo definitivamente– del teatro español. Y lo es, al fundir y reunir los elementos esenciales, ya existentes. Todo lo anterior lo convirtió en drama nacional. Marcó la forma poética y dio la norma al gusto de una nación y de un siglo. Nadie niega, ni desconoce, lo “anterior a Lope”, pero él fue quien resolvió genial y definitivamente la idea imprecisa del teatro para todos¹⁹.

Todos los españoles de la época parecían estar a la espera de un arte nuevo que surgiera de la vida y de la sensibilidad del hombre contemporáneo, exento del intento de disecación que algunos tratadistas del Renacimiento realizaban arañando las páginas de Aristóteles y Horacio con el fin de arrancarle preceptos discutibles. Lope, aunque conocedor de estas cosas, las desoyó para lograr que la atención de sus contemporáneos quedase prendida entre las redes de sus versos y de la acción dramática de sus personajes. “Escribió demasiado, no se administró. Generosamente cedió todo lo que llevaba dentro. De haber sido torero hubiese muerto en la plaza”¹²⁰.

Félix Lope de Vega y Carpio nació en 1562 en un hogar humilde de la montaña cantábrica, hijo de un padre bordador y de una madre de la que se tienen pocos datos. La familia muda a Madrid en 1561, atraída por las oportunidades que brindaba la ciudad recientemente declarada capital de España. Lope afirmaría más tarde que su padre se asentó en Madrid como consecuencia de una aventura amorosa, de la cual luego fue rescatado por su madre.

Niño precoz, Lope confesó saber leer latín y castellano a los cinco años y, en el *Arte nuevo de hacer comedias*, de haber escrito “de once y doce años [comedias] de a cuatro actos y de a cuatro pliegos”. Entre 1577 y 1581 cursó cuatro años en la Universidad de Alcalá de Henares (ciudad natal de su después enemigo Miguel de Cervantes), sin obtener título alguno. Este fracaso le será de peso a lo largo de su vida, pues la inexistencia de un respaldo académico le negó oportunidades y provecho económico. En 1583 consiguió la contratación habitual de los hombres españoles de letras sin recursos: el cargo de secretario de aristócratas e hidalgos. Su participación como combatiente en las fuerzas armadas, uno de los marinos derrotados cuando en 1588, frente a Londres, la Armada Invencible fue destrozada, es puesta en duda. La mayoría de los biógrafos lo consideran una invención de Lope para ganarse prestigio y consideración. Esto queda bastante confirmado porque son los años en que Lope comienza a prestar atención a su otro gran entretenimiento, sus célebres enredos amorosos con mujeres que le dieron hijos y más de un dolor de cabeza, ocupándole buena parte del tiempo que debía disponer para la literatura. El primero, con Elena Osorio, terminó muy mal para él, pues ante el abandono y el casamiento por conveniencia de la mujer con un noble, publicó improperios contra la dama por lo cual fue condenado a la cárcel y, luego, por reincidente, al destierro de ocho años de la Corte y de dos de los territorios de Castilla. La lista de amores, correspondidos o no, es vastísima; innumerables actrices más Isabel de Alderete, Antonia Trillo (que le costó un juicio por amancebamiento), Marina de Aragón, Juana de Guardo, Micaela de Luján, Marta de Nevares. Todas estas damas contaron con el privilegio de aparecer de algún modo en su literatura y en su poesía, generalmente a través de apodos: Filis, Celia, Amarilis, etc.

De regreso en Madrid, luego de su largo destierro, inició las hostilidades con sus colegas. Además de Cervantes, topó con un rival de envidia, Luis de Góngora, que Lope ignoraba más que atacaba pero que, sin embargo su desdén, no lo privaban de recibir dardos del poeta enemigo, cargados de ingenioso veneno.

La situación económica, nada próspera, lo resolvió a defender con energía su producción literaria. Como ya se explicó antes, sobre todo en el caso del teatro pero también en el terreno de la impresión gráfica, el autor vendía su texto y perdía todos sus derechos sobre él, una situación que hoy, en el mundo capitalista, nos parece extraña y hasta impensable. En el litigio consiguió una victoria a medias, nada pudo cambiar en la actividad escénica pero sí en la producción editorial, donde obtuvo el derecho de ser el único dramaturgo autorizado para corregir sus obras, trabajo que antes realizaban displicentes correctores que hacían enmiendas y cambios sin ningún interés por cuidar los objetivos literarios del verdadero autor. De este modo, Lope se transformó en el primer escritor profesional de la literatura española.

Asimismo, además de su copiosa obra que benefició, sobre todo, al teatro nacional español y popular, Lope siguió ganándose la vida como secretario de nobles y aristócratas. Luego de haber alterado los ánimos de los académicos en 1609 con su lectura del *Arte nuevo de hacer comedias*, donde explicó y defendió el gran atractivo de la Comedia Nueva (acontecimiento que detallaremos a continuación), Lope es aquejado por una crisis espiritual, acentuada por la muerte de su última esposa, Juana de Guardo, que lo condujo al sacerdocio. El 24 de mayo de 1614 se ordenó y de acuerdo con la inspiración que le dictaban las disposiciones emanadas del Concilio de Trento, aquel que condenó a Lutero y al protestantismo, publicó sus *Rimas sacras*. No obstante su nueva condición clerical y precario estado de ánimo, tuvo fuerzas para volver a enamorarse de Marta de Nevares, esta vez cometiendo evidente sacrilegio, pues era cura. En sus últimos años recibió honores, del rey, del papa, y la infelicidad de asistir a la demencia y muerte de su última mujer, que falleció en 1628.

Murió el 27 de agosto de 1635 y su casi inmediato biógrafo, Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), publicó en 1637 *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope de Vega y Carpio*, donde le atribuye tres mil sonetos, siete novelas, nueve epopeyas, tres poemas didácticos y, ¡nada menos!, mil ochocientas comedias. Para la mayoría de los estudiosos estas cifras son exageradas por la intención de encomio del biógrafo al poeta recientemente fallecido. Sin embargo la precisión es imposible, gran parte de la producción lopezca está perdida o corrupta por la intervención de terceros, aunque se mantiene la sensación de Montalbán de que, aunque no en esos términos, la obra de Lope es caudalosa.

Son varios los intentos de clasificar la elefantiásica obra dramática de Lope. Como deslumbró en cualquier género, la clasificación carece de ejemplos que

pueden ser descalificados por su calidad menor. En su literatura se advierte su adhesión a la fe tradicional, la fidelidad a la patria y a la monarquía, el sentimiento del honor, la servidumbre al amor y a la galantería. Dios, el Rey y la Dama formaban la escalera que Lope veneraba con todos los respetos.

Debemos salir al paso del lugar común que sitúa a Lope transitando, airoso, desde siempre, el fértil terreno de la Comedia Nueva creada por él. Existe un pre-Lope, el de los comienzos, donde el poeta se dedicó a dramatizar largos períodos de la historia española (“grandes frisos” según Melchora Ramos), mediante procedimientos de exaltación del poder aunque llenos de flaquezas (deficiencias en el conflicto, arbitraria articulación de las historias, carencia de enredos en la intriga), que, Comedia Nueva mediante, llegó a superar con holgura luego de este período de iniciación. Si aceptamos el anacronismo, Lope actuaba en condición de periodista oficial de la Corte para ganarse lo que era su ambición, el cargo de cronista real, que por otra parte nunca obtuvo.

Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) clasificó las obras de Lope en cinco tipos.

Comedias religiosas. Aquí cabría incluir los Autos Sacramentales, un género donde no deslumbró, Calderón lo superó sin dudas. Lope escribió cuarenta y ocho Autos, de los cuales se conservan cuarenta y cuatro.

- Comedias mitológicas y de historia antigua y extranjera.
- Comedias de recuerdos y tradiciones históricas españolas.
- Comedias de pura invención.
- Comedias de costumbres.

Mención especial merecen las comedias que Lope dedicó a dramatizar la historia de España, desde la Reconquista, el reinado de los Reyes Católicos, las campañas militares de los Austrias, hasta el *Brasil restituído*, donde trata un episodio ocurrido en América. Este corpus encierra un teatro histórico (como ya dijimos, signo distintivo del teatro barroco) que fue de sumo interés de Lope en su primera etapa, de 1579 a 1600, terreno que dejó de atravesar casi completamente, más allá de alguna obra de circunstancias, para abocarse, descubierta la fórmula de la Comedia Nueva, a otro tipo de materias. Una categorización de este teatro histórico se haría muy compleja y prescindible para el interés de un lector que, en caso de necesitarla, podría acudir a dos fuentes recomendables: la canónica de Menéndez Pelayo, que elude la cronología de la escritura y recurre a la de la materia dramatizada.

[Menéndez Pelayo] no tiene en cuenta el momento de escritura de las obras, sino que las ordena siguiendo las fechas de los acontecimientos que dramatizan, es por eso que comienza con *La amistad pagada*, comedia

ubicada en la época del Imperio Romano, y finalizan con la victoria frente a los holandeses en Brasil, suceso de 1625 recogido en el *Brasil restituído*¹²¹.

La otra fuente, más moderna, corresponde a la investigadora que firma la cita anterior, Florencia Calvo, que respecto al teatro histórico de Lope da cuenta de una primera etapa, que llega hasta 1600, una segunda hasta 1620 donde ya ha “explorado y explotado las posibilidades del trabajo con la Historia”, y a partir de esta fecha un último Lope “a quien los temas de la historia ya han dejado de interesar”¹²².

Más amplia, y más cómoda, es la clasificación de Ruiz Ramón, quien no se complica y divide las piezas del creador de la Comedia Nueva en dos grandes categorías.

- Dramas de honor.
- Dramas de amor.

Con algo de sentido del humor, aunque apoyado en la realidad incuestionable de que Lope era un autor que aplicaba la prisa antes que la corrección detenida de sus textos, Álvaro Arauz divide las obras de Lope también en dos grupos: las acabadas y los bocetos. “Es decir, las genialmente trabajadas y aquellas otras que no tuvo o no quiso tener tiempo para darles la gracia final del retoque”¹²³.

Nosotros, aceptando el error de caer en algún involuntario olvido, adoptamos la modestia de hacer una simple enumeración de las obras de Lope que comentaristas, historiadores y teatrístas consideran las más notables. Esta nómina de sus obras maestras aparece demasiado exigua en vista de la monumental obra lopezca, pero, reiteramos, son más o menos los títulos que por lo general la posteridad rescató entre tanta producción de desigual nivel.

- *Peribañez y el Comendador de Ocaña* (1610)
- *Fuenteovejuna* (1612-1614)
- *La dama boba* (1613)
- *Amar sin saber a quién* (1620-1622)
- *El mejor alcalde, el rey* (1620-1623)
- *El caballero de Olmedo* (1620-1625)
- *El castigo sin venganza* (1631)
- *El perro del hortelano*
- *El villano en su rincón*¹²⁴
- *Lo fingido verdadero*

El Arte nuevo de hacer comedias¹²⁵. La Poética de la Comedia Nueva

Lope se ganó la condición de creador de la nueva forma, nacional y popular, no solo por llevarla a la práctica con una destreza y un volumen sobrehumano, consiguiendo que detrás suyo se congregaran su generación y la siguiente, la de Tirso, que con condiciones artísticas de relieve mantuvo el vigor, la eficacia y el atractivo de la Comedia Nueva, sino por tener la obligación intelectual de defenderla teóricamente con una obra capital, *El Arte nuevo de hacer comedias*, que podemos considerar como el más enérgico gesto de “modernización con que la Comedia Nueva quiso abrirse camino en la historia cultural de Occidente”¹²⁶. Con este texto salió al encuentro de la querella entre los antiguos y los modernos, asumiendo el rol que le correspondía por ser cabeza visible de los dramaturgos que asumieron la modernidad.

Tal como dice Rozas, la doctrina de *El Arte nuevo* está mediatizada por la ironía, la erudición y la fantástica experiencia de dramaturgo de Lope. A partir de ella todos se declararon sus discípulos, todos tuvieron *El Arte nuevo* como bandera, como un texto que se conformará sólidamente como la poética de la Comedia Nueva o Tragicomedia.

En principio establezcamos las condiciones de gestación de *El Arte nuevo*. Se trata, a diferencia de lo ocurrido en los siglos anteriores, en que se escribía teoría para una práctica, de un proceso inverso, pues la práctica ya había encontrado sus propios medios de funcionamiento.

En los comienzos del siglo XVII la teoría oscila, de este modo, alrededor de ataques o de legitimaciones a un molde ya practicado y presenta una perspectiva teórica que funciona inversamente a los siglos anteriores. El modelo de la Comedia Nueva ya está afianzado y hay una fuerte necesidad de legalizar lo ya escrito y lo ya legalizado por el público¹²⁷.

La redacción del documento respondió a un pedido de la Libre Academia de Madrid, que entre fastidiada y curiosa quería entender el fenómeno de la Comedia Nueva, de tan grande acogida popular y que había dado por tierra con los intentos de instalar en tierra hispana una expresión acorde con la preceptiva clásica, que los italianos ya habían reglamentado, a la manera de dogma, en una poética que recogía los procedimientos del teatro grecolatino que, repetimos una vez más, llamaron aristotélicos.

Al encargarle el trabajo, muchos comentaristas señalan que los académicos recelosos quisieron poner a Lope en el aprieto de resolver la cuadratura del círculo en siete días. El intento fue en extremo ocioso, porque con su *Arte nuevo* Lope no iba a producir ningún cambio en la situación, ninguna revolución, porque la revolución ya

estaba hecha. La exposición de Lope no fue una prédica militante y evangelizadora, destinada a ganar adeptos, porque salvo los desconfiados eruditos sentados en los sillones de la Academia, la población española estaba formada por convencidos.

Esta cuestión, la prisa (Rozas opina que *El Arte nuevo* fue escrito en una mañana y una tarde o solo en una mañana), el natural descuido de un Lope que además tenía que producir para el teatro, del cual subsistía, explican cierto vuelo de pluma que desorganizan la ordenación del documento, donde Lope a veces retrocede (y el lector también debe hacerlo) ante el olvido de algo que tuvo que haber dicho antes. Asimismo apela con frecuencia al aforismo, aligerando de ese modo y demasiado la explicación. El aforismo es una sentencia breve que sintetiza una regla, axioma o máxima instructiva; presenta semejanzas con el adagio, el refrán, la máxima y el proverbio, pero carece del fin moralizador de estos.

Lope escribió *El Arte nuevo* en verso –era su lenguaje, aunque también hay prosa en su inmensa producción–, y extiende el documento a la cifra exacta de trescientos ochenta y nueve versos, cuando por lo habitual para una comedia se requerían tres mil. La Academia recibió al orador en una de sus sesiones ordinarias del año 1609, donde, además de escucharlo, los eruditos debían resolver previamente otros temas de rutina, referidos a la marcha de la institución, por lo que su discurso debió tener una duración de unos veinte a treinta minutos, un brevísimo tiempo donde Lope tenía que ocuparse de muchas cosas.

¿Qué se podía esperar de un trabajo para leer en una Academia barroca? La Academia se reúne... por ejemplo, los miércoles a las seis de la tarde [...] Hay que cotillear las nuevas literarias, y también las políticas, del día, de la semana. Hay que leer versos de circunstancias, hay que planificar un poco la sesión siguiente. La Academia se abre, tal vez, con una peroración que se fijó la semana pasada. Tal vez se le haya marcado al disertante un límite de tiempo. Si no, la costumbre lo marca. *El Arte nuevo* leído –“representado”– despaacio dura entre veinte minutos y media hora. Y esa es su medida. Y ya está¹²⁸.

Algunos comparan *El Arte nuevo* con la horaciana epístola a los Pisones, sin tener en cuenta las diferencias y el cambio de las condiciones de elocución. Lope hablaba para un público intelectual que se supone escuchaba atento y presto a contrariarle, “había allí muchos aficionados, abubillas¹²⁹ que leían algún sonetillo en una academia y lo publicaban en los preliminares de algún libro, que ahora disfrutaban ante el aprieto del cisne enjuiciado”¹³⁰, mientras que Horacio aconsejaba a un joven respetuoso, dispuesto a seguir sus consejos.

Lope se preocupó en demostrar que Aristóteles era el eje de esta nueva normativa, esforzándose en declarar que sus especulaciones partían de las ideas del filósofo griego o, al menos, que pareciera que sus opiniones tenían ese origen. Al respecto, tomaremos de Rozas la división en tres partes de *El Arte nuevo*: prólogo, tramo central o doctrinal, tramo epilógico o epílogo.

- El prólogo se extiende hasta el verso 146. Se trata de una demostración, por parte del orador, de que conoce las reglas y la teoría de la tragedia y la comedia clásica. Lope debía ganarse la benevolencia del auditorio; comenzar directamente con su arte novedoso era, al menos, imprudente. Pero cede a la necesidad de señalar, con la ironía que cruza todo el texto, que no obstante el conocimiento que tiene de los preceptos, su camino hasta el presente contabiliza la factura de cuatrocientas y ochenta y tres comedias, de las cuales “fuera de seis, las demás todas pecaron contra el arte gravemente”. Esto se debe a las obligaciones que ha contraído con el “vulgo”, actitud que manifiesta a través de estos iniciales y famosos versos.

40 y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
45 y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Esta opinión de Lope ha sido objeto de debate y polémica debido a que no solo pone en condición subsidiaria al autor respecto al público, sino a la dramaturgia producida que, previo acatamiento de las pautas doctrinarias de la monarquía y la iglesia católica, se mostraba como un producto de consumo, inserto en las reglas de mercado de ese tiempo. Traduciendo la opinión de Lope de otro modo y en términos modernos, deberíamos ser más clementes y admitir que él aceptaba cumplir con el horizonte de expectativa del espectador áureo, una predisposición con la cual actúan, consciente o inconscientemente, los autores de todas las épocas. ¿Quién escribe sin haber elegido un público explícito, de los tantos públicos que hoy concurren al teatro? El horizonte de expectativas (en plural), es el concepto aplicado “por H. R. Jauss¹³¹ a la crítica literaria para designar el conjunto de gustos, deseos y preferencias de los posibles lectores o público al que va dirigida una obra. En todas las épocas de la literatura [y del teatro, agregamos

nosotros], los autores han tenido en cuenta el público al que encaminaban su producto”¹³². Al respecto es conveniente agregar la opinión del propio Jauss.

La reconstrucción del horizonte de expectativas que han contribuido a la producción y recepción de una obra en el pasado, nos permite también reconstruir las preguntas a las que el texto contestó y entender así cómo el lector de antaño podía ver y entender las obras¹³³.

- Tramo segundo, que Rozas llama “central” o “doctrinal”. Es, por supuesto, el más extenso del poema, se extiende desde el verso 147 (aunque en realidad Lope toma las riendas del asunto recién en el verso 157, cuando dice: “Elíjase el sujeto...”), hasta el 361. En esta zona Rozas individualiza diez apartados, que constituyen los elementos de diseño dramático de la Comedia Nueva, que mencionamos a continuación y luego analizaremos punto por punto, usando como referente inmediato, como no podía ser de otra manera, el texto mismo de Lope.

1. Concepto de tragicomedia
2. Las unidades
3. División del drama
4. Lenguaje
5. Métrica
6. Las figuras retóricas
7. Temática
8. Duración de la comedia
9. Uso de la sátira: intencionalidad
10. Sobre la representación

- La tercera parte es la epilodal (versos 362 hasta el final, verso 389). Aquí Lope retoma el tono del prólogo, donde vuelve a la confesión y a la autodefensa, despidiéndose del público asistente con algunas citas culteranas en latín, con lo que busca reafirmar la intención de que se lo considere un hombre culto.

Nosotros centraremos la atención en el segundo tramo de su exposición, la llamada doctrinaria, en atención de que es ahí donde se concentra el pensamiento dramático de Lope y, por consecuencia, la esencia de la Comedia Nueva.

La doctrina de la Comedia Nueva en el Arte nuevo

1. El concepto de tragicomedia

- 157 Elíjase el sujeto y no se mire,
(perdonen los preceptos) si es de reyes
aunque por esto entiendo que el prudente
- 160 Felipe, rey de España y señor nuestro,
en viendo un rey, en ella[s] se enfadaba,
o fuese el ver que al arte contradice,
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe.
- 165 Esto es volver a la comedia antigua
donde vemos que Plauto puso dioses
como en su *Anfitrión* lo muestra Júpiter.
Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
porque Plutarco hablando de Menandro
- 170 no siente bien de la comedia antigua,
mas pues del arte vamos tan remotos
y en España le hacemos mil agravios;
cierren los doctos esta vez los labios.
Lo trágico y lo cómico mezclado,
- 175 y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasífae
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,
180 que por tal variedad tiene belleza.

La utilización del concepto de tragicomedia (por cierto “disolución de los géneros”¹³⁴), o la falta de reconocimiento de que la comedia y la tragedia son géneros inevitablemente separados, es la ruptura más profunda que el teatro español estableció con el arte antiguo, verdadero pecado que jamás perdonarían los preceptistas. En esto Lope no inventa; trágicas y cómicas fueron algunas expresiones del teatro medieval, lo era asimismo el teatro isabelino de esos tiempos y, siglos después, lo será el romántico, el valleinclanesco, el brechtiano y el teatro del absurdo.

Se ha discutido mucho, desde el mismo siglo XVII, la cuestión de por qué no se escribieron verdaderas tragedias en España. Y se han dado explicaciones de todo tipo, psicológicas (relativas al carácter de los

españoles), sociológicas y religiosas. Pueden ser ciertas como causas mediatas; pero la inmediata es el éxito de la comedia que Lope creó y que el público adoptó como suya. No tenía por qué haber sido inevitablemente así: Shakespeare, probablemente, no contó a priori con unos espectadores mejor dispuestos a lo trágico que los nuestros, y él los forjó. Fueron las creencias de Lope las responsables de que tal quedara obstruido, su convicción profunda de que lo grave y lo cómico debían, no ya convivir en el tablado, sino entremezclarse, porque así se mimetizaba mejor lo natural¹³⁵.

Con el aforismo, “lo trágico y lo cómico mezclado”, Lope corta mayores disquisiciones sobre esta falta de respeto a Aristóteles, también a Horacio, quienes pretendían la comedia para la plebe y la tragedia para los grandes personajes. En el teatro español habrá reyes, claro, pero también personas “de las peores” en una convivencia inaceptable para las reglas clásicas. Los personajes que intervienen en la Comedia Nueva “pertenecen a toda la fauna social; son, desde reyes hasta pastores, desde ramerías hasta princesas. Y se interrelacionan muy fácilmente, sin apenas filtros que seleccionen sus encuentros, o artificios que los preparen plausiblemente”¹³⁶.

Asimismo la comedia lopezca es tragicómica en otros planos; en los entre actos (ya hablaremos de esto), donde aun lo que haya ocurrido haya sido una tragedia, se representaba un entremés o un baile, “complicando la amalgama de lo trágico y lo cómico”¹³⁷.

Los seguidores de Lope no tuvieron que defender, después, la tragicomedia con tanto esfuerzo. Ricardo de Turia, en 1616 (cinco años después de que Lope se sometió al juicio de la Academia), escribió con toda decisión, en el *Apologético de las comedias españolas*, que la tragicomedia es un mixto formado por lo cómico y lo trágico. Turia desmenuza con parsimonia los elementos que componen el sistema mixto de tragedia y comedia. De la tragedia, piensa, vienen las personas graves, la acción grande, el temor y la conmiseración; de la comedia, el negocio particular, la risa y los donaires. La posición de este crítico ya no es defensiva, como fue la de Lope, sino ofensiva; “nadie debe de tener esta mixtura como cosa impropia, por razones de lógica, de historia y de autoridad”¹³⁸.

2. Las unidades

- 181 Adviértase que solo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas,

185 que del primero intento se desvíen,
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derriba el todo.
No hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles
190 porque ya le perdimos el respeto,
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica.
Pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
195 en que hayan de pasar algunos años,
que estos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o si fuere fuerza
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende quien lo entiende,
200 pero no vaya a verlas quien se ofende.
¡O, cuántos de este tiempo se hace cruces
de ver que han de pasar años en cosa
que un día artificial tuvo de término!
Que aún no quisieron darle el Matemático;
205 porque, considerando que la cólera
de un español sentado no se temple
si no le representan en dos horas,
hasta el final juicio desde el Génesis,
yo hallo que si allí se ha de dar gusto,
210 con lo que se consigue es lo más justo.

Lope dedica los primeros ocho versos a la unidad de acción. Le requiere muy poco explicar que en este punto coincide con la tradición aristotélica. Admite que “ni que de ella [de la acción] se pueda quitar miembro/ que del contexto no derriba el todo”, prácticamente copiando la recomendación del filósofo griego cuando dice que “la fábula, que es imitación de acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo; asimismo las partes de las acciones deben estar compuestas de tal manera que, quitada alguna de ellas, el todo se diferencie y conmueva, pues la cosa cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto no es parte del todo”¹³⁹.

La crítica ha dudado mucho de esta posición de Lope puesto la cantidad de obras de su autoría que, utilizando la doble acción, han puesto en riesgo la unidad tan defendida. Pero que haya habido peligro no quiere decir que haya caído en el

desacierto, tal el caso de *Fuenteovejuna*, donde juega con una ecuación doble, que concluye uniéndose al final, creando la sensación de que el autor nos ha hecho transitar el grave conflicto entre los habitantes de la ciudad con el Comendador de la Orden de Calatrava, mediante una acción única, aunque bifronte.

Respecto a la unidad de tiempo, tema de los restantes versos de este tramo, Lope es más preciso. En principio habla de un consejo, atenuando por lo tanto la severidad del precepto del griego a quien ya, de todos modos, “le perdimos el respeto”, mezclando la tragedia y la comedia. “El pase menor tiempo que se pueda” quiere decir, para Lope, que se aplique la extensión necesaria para contar la historia trabajando la condensación de hechos sin que por ello haya que sujetarse al matemático lapso de veinticuatro horas. La brevedad, sin duda, era aplicable, y aun beneficiosa, en la comedia de capa y espada.

Al respecto debemos precisar mejor el género, la comedia de capa y espada, ya que será de uso continuo en este capítulo dedicado al teatro español y que fue establecido con claridad por Pinciano Bances Candamo (1662-1704), un dramaturgo palaciego y autor de una poética inacabada e inédita, quien “lo ha dicho todo”¹⁴⁰ cuando llamó comedias de capa y espada a aquellas que representaban situaciones de la vida cotidiana donde en cuanto a vestuario, por ejemplo, no exigían sino la capa y la espada corrientes y escaso auxilio de la tramoya.

Las de capa y espada son aquellas [comedias] cuyos personajes son solo caballeros particulares como don Juan, o don Diego, etc. Y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama y en fin a aquellos sucesos más caseros de un galanteo¹⁴¹.

De más está señalar que para autores y empresarios este tipo de comedias tenían la ventaja de ser económicas, puesto que una capa y una espada constituían la vestimenta habitual de los caballeros. “Al público le gustaba la fórmula porque rara vez se le defraudaba las expectativas; sabía que, por peligrosos que fueran los lances, siempre terminarían con un desenlace feliz”¹⁴².

Pero, como dice Rozas, “Lope es, ante todo, el dramaturgo de la historia de España”. Y en este género, y en función de los acontecimientos narrados, es donde utiliza de una manera particular la unidad de tiempo.

Cuando escribe historia, han de pasar, por definición, si no se quiere abstraer todo un reinado en un suceso de un día, con pérdida de verosimilitud y sentido épico, “algunos años”. Lope nos explica que el método preferido por él es el de lograr, por medio de los entremeses madurativos, que el tiempo pase psicológicamente por la mente del espectador, mientras ve un entremés o un baile (en el siglo XVII), o se

charla, o se toma un café, o se fuma un cigarrillo (en nuestros días). De ahí el llamar expresivamente el entreacto, como era normal en la época, “distancia”¹⁴³.

Vale decir, Lope propone unidad de tiempo para cada acto, pero desarrollo ilimitado de tiempo a través de las distancias madurativas de los entreactos. Esta es la base del drama épico de Brecht (pleno siglo XX), quien se puso ante la necesidad, tanto como Lope, de explayarse a través de crónicas históricas. ¿Acaso la *Madre Coraje* del alemán Brecht no cubre buena parte de la guerra de los treinta años europea en solo doce episodios?

El drama barroco, con su intención de abarcarlo todo, se encontraba con la necesidad de romper con esta unidad. Se representaba para un auditorio constituido por analfabetos, ávido de ver pasar por el escenario en dos y media o tres horas “hasta el final juicio desde el Génesis”. Cargaba entonces el teatro con la condición de ministerio de educación de masas del siglo XVII español, o, si vale más esta otra figura, de oficina de propaganda del estado barroco, donde tenían tanto valor las historias sobre la Reconquista como las del mundo cotidiano, a menudo enredado por amores, celos y enfrentamientos de espadachines.

3. División del drama

- 211 El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta
procurando si puede en cada uno
no interrumpir el término del día.
- 215 El Capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño
que eran entonces niñas las comedias.
Y yo las escribí de once y doce años
- 220 de a cuatro actos y de a cuatro pliegos
porque cada acto un pliego contenía.
Y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses,
y agora apenas uno, y luego un baile,
- 225 aunque el baile le es tanto en la comedia
que le aprueba Aristóteles, y tratan
Ateneo Platón, y Xenofonte

puesto que reprehende el deshonesto;
 y por esto se enfada de Calípides,
 230 con que parece imita el coro antiguo.
 Dividido en dos partes el asunto,
 ponga la conexión desde el principio
 hasta que va ya declinando el paso;
 pero la solución no la permita
 235 hasta que llegue a la postrera escena;
 porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
 vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
 al que esperó tres horas cara a cara;
 que no hay más que saber que en lo que para.
 240 Quede muy pocas veces el teatro
 sin persona que hable, porque el vulgo
 en aquellas distancias se inquieta,
 y gran rato la fábula se alarga;
 que, fuera de ser esto un grande vicio,
 245 aumenta mayor gracia y artificio.

En el primer verso de este tercer párrafo –“El sujeto elegido escriba en prosa”–, Lope aporta confusión, porque pareciera aconsejar que, tomado el tema, se haga de este un resumen en prosa para luego desplegarlo y versificarlo. No sabemos si esto fue de práctica usual, mucho menos si él mismo se valía de este procedimiento, porque no se han encontrado rastros de estos resúmenes. El asunto queda, para nosotros, y para los textos que consultamos, más en conjetura que en realidad histórica.

A renglón seguido Lope aboga por el drama en tres actos, esquema que responde a la normativa del discurso –presentación, nudo y desenlace–, y que se transformó en una convención de la Comedia Nueva que los críticos llaman “tripartición formalizada”, “es decir que las tres jornadas (o escenas mayores) pueden subdividirse en tres escenas menores, que se arman teniendo en cuenta el cambio total de los personajes del espacio escénico, y las mutaciones de lugar y tiempo, generalmente acompañadas por variaciones métricas”¹⁴⁴. El nudo, sin embargo, puede ocupar el segundo acto y una gran extensión del tercero, como Lope lo afirma en los versos 298 al 301, que transcribimos a continuación y que se refieren a este tema aunque, por razones de desprolijidad o apuro, Lope incluyó en otra parte de la zona doctrinal.

En el acto primero ponga el caso,
 en el segundo enlace los sucesos

300 de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para.
Engañe siempre el gusto, y donde vea
que se deja entender alguna cosa
de muy lejos de aquello que promete.

La cronología de los usos de número de actos empleados por el teatro español, desde el Auto Sacramental, de uno solo, a la tragedia clásica, de cinco, es difícil de establecer. Ya comentamos la reducción a cuatro actos que hizo Juan de la Cueva (misteriosamente silenciado por Lope en todo su *Arte nuevo*), y la equivocada apropiación que hizo Cervantes de los tres actos, cuando estos ya estaban instituidos y él muy lejos de los escenarios. Debido a esta imprecisión solo es posible conjeturar que la adopción del uso de los tres actos se hizo a través de un proceso de múltiples intervenciones, que se consolidó mediante todos, entre muchos dramaturgos hoy olvidados o con obras perdidas.

De las normas que Lope da en este pasaje llama la atención, sin duda, el consejo de que “quede muy pocas veces el teatro/ sin persona que hable, porque el vulgo/ en aquellas distancias se inquieta”. Sin embargo la comedia nueva usó este recurso de desocupar el escenario dejando un lapso vacío (el Barroco padecía de *horror vacui*, en el teatro y en cualquiera de las otras artes), como ahora lo hace el cine con el fundido a negro, generando elipsis en la narración independientes, o sumadas, a las elipsis que se establecían en los entreactos.

4. El lenguaje

246 Comience pues y con lenguaje casto;
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que solo
ha de imitar de dos o tres la plática;
250 mas cuando la persona que introduce
persüade, aconseja, o disüade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
255 del que tiene vulgar cuando aconseja,
persüade o aparta alguna cosa.
Díonos ejemplo Arístides retórico,
porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aún añade

- 260 que se tome del uso de la gente,
haciendo diferencia al que el político;
porque serán entonces las dicciones
espléndidas, sonoras y adornadas.
No traiga la escritura, ni el lenguaje
- 265 ofenda con vocablos exquisitos,
porque si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, semones y centauros.
Si hablare el rey, imite cuanto pueda
- 270 la gravedad real; si el viejo hablare
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los [soliloquios] pinte de manera
- 275 que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente.
Pregúntese y respóndase a sí mismo,
y si formare quejas, siempre guarde
el divino decoro a las mujeres.
- 280 Las damas no desdigan de su nombre.
Y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
Guárdese de imposibles, porque es máxima
- 285 que solo ha de imitar lo verosímil.
El lacayo no trate cosas altas,
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras;
y, de ninguna suerte, la figura
- 290 se contradiga en lo que tiene dicho.
Quiero decir, se olvide, como en Sófocles
se reprehende no acordarse Édipo
del haber muerto por su mano a Layo.
Remátense las escenas con sentencia,
- 295 con donaire, con versos elegantes,
de suerte que al entrarse el que recita
no deje con disgusto el auditorio.

En este punto recomienda desterrar la prosa y que el poeta debe adecuarse a la situación cotidiana y hacer hablar a los personajes en lenguaje casto, entendido este calificativo en su segunda acepción: lenguaje puro, natural y nada afectado. Se advierte la intención de alejarse de los cultismos –“No traiga la escritura, ni el lenguaje / ofenda con vocablos exquisitos”–, rozando con esta opinión la querella con Góngora, tan afecto a estos recursos. Pidiendo claridad en la elocución, Lope no hizo otra cosa que seguir a Aristóteles y a Horacio (más parece tener a Horacio en la mente); la misma obediencia a tan ilustres precedentes muestra cuando marca los niveles idiomáticos de todo hablante de acuerdo con su situación y la condición de su interlocutor.

Los versos dedicados a la adecuación entre personaje y lenguaje se deben, sin duda, a la experiencia teatral de Lope. Asimismo son una declaración del sistema de personajes que funciona en la comedia nueva; el rey, el viejo (casi siempre padre), los amantes –separados en galán y dama–, y el lacayo, al que le correspondería, en realidad, el nombre de gracioso o figura del donaire, verdadera creación de la nueva forma teatral. No menciona a la criada y se cree que el cuidado de llamar lacayo al gracioso depende de las condiciones de su propio discurso ante la academia, donde Lope no utiliza ninguna palabra dependiente del argot escénico (ni jornada, ni corral, ni gracioso) por razones de cautela y prudencia ante una audiencia acaso sorda o ignorante de semejantes términos. El mismo cuidado se tenía en las publicaciones, donde lacayo también equivalía a gracioso, aunque no era nombrado como tal. Con estos pocos personajes se construyó toda la Comedia Nueva, representando cuatro niveles lingüísticos distintos: el rey (que hablará con gravedad real), el viejo, los amantes y los criados.

Por un lado, el nivel culto (viejos y amantes); por otro, los lacayos, que no pueden, ni en fondo ni en forma, comportarse tan cultamente lingüísticamente [...] En el nivel culto, el viejo da la nota conceptual, filosófica y doctrinal; intelectual; y los amantes la connotación pasional y subjetiva, con brillo poético y lenguaje imaginativo y metafórico [...] Esto tendrá miles de excepciones, empezando porque a veces los lacayos de Lope hablarán cultamente, e incluso los labradores. A veces, con el recurso de “leí el otro día”, o “escuché al cura en la iglesia que”, etc.¹⁴⁵.

Aunque Lope no lo señala expresamente, se advierte que el relato en la Comedia Nueva avanza mediante un coloquio a dos voces.

Incluso en las escenas más pobladas, tienden a formarse parejas que dialogan privadamente. De estos dos personajes, uno suele desempeñar la mera función de confidente, con lo cual se evitan escenas de difícil

desempeño, se suplen otras imposibles, y se logra siempre que el curso de la acción sea más rápido¹⁴⁶.

No caben demasiadas reflexiones acerca de la conveniencia de mostrar en el escenario a las mujeres disfrazadas de hombres —“porque suele / el disfraz varonil agradar mucho”—, sino afirmar su eficacia y la desconfianza de las autoridades que veían demasiado desenfado en las actrices y preocupante entusiasmo en los espectadores por los pantalones ceñidos que, claro, no veían vestir a las mujeres en la vida cotidiana. “Para aquellos hombres, sin imágenes de cine o revistas ilustradas, el teatro tenía también ese aliciente erótico”¹⁴⁷.

Por fortuna, aunque hubo iniciativas que ya hemos mencionado, jamás pudo implementarse una ley tan férrea que impidiera a las mujeres actuar en el escenario.

Siguiendo con el aspecto doctrinal, añadimos el consejo de un Lope con mucho oficio, que sugiere rematar “las escenas con sentencia/ con donaire, con versos elegantes”, tal como el remate usado por él mismo en *Servir a señor discreto*, que sin duda precipita el aplauso.

PON PEDRO: Esta comedia, senado,
 hecha por daros contento, se
 llama...

ELVIRA: Yo lo diré:
 Servir a señor discreto.

5. La métrica

305 Acomode los versos con prudencia
 a los sujetos de que va tratando.
 Las décimas son buenas para quejas;
 el soneto está bien en los que aguardan;
 las relaciones piden los romances,
310 aunque en octavas lucen por extremo.
 Son los tercetos para cosas graves,
 y para las de amor, las redondillas.

Estos famosos versos responden perfectamente al ideal de la parte doctrinal. De la manera más breve y concisa, en clara formulación aforística, olvidando por completo la poética clásica y fijo el norte de experiencia-intuición, Lope nos da un precepto general y seis (o con más exactitud,

cinco, uno de ellos doble) preceptos parciales sobre el uso de las estrofas y series métricas en el teatro¹⁴⁸.

Nos cabe dar, a continuación, la definición de cada uno de estas formas métricas, adelantando que el octosílabo (que tiene ocho sílabas) es la métrica natural de nuestro idioma.

- La “décima” consiste en una estrofa de diez versos octosílabos con rima consonante. La décima es una estrofa tardía; Lope la introduce al final de su producción y acaso el mejor ejemplo de empleo la encontramos en Calderón, en los soliloquios de Segismundo en su magistral *La vida es sueño*, “la obra más perfecta, acabada y representativa del barroco hispánico”¹⁴⁹.

¡Ay, mísero de mí, ay, infelice!
Apurar cielos pretendo,
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido;
bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.

- El “soneto” es una composición poética que consta de catorce versos, generalmente endecasílabos (de once sílabas), distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Por su brevedad rellena los momentos de tensión y los soliloquios, y ocupa, aun con otros personajes en escena, posición central en momentos de grave reflexión, sirviendo de foco de atención en momentos de gran interés dramático. Se ejemplifica con un tramo del *Quijote*.

Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?
Porque nunca se come y se trabaja.
Pues, ¿qué es la cebada y de la paja?
No me deja mi amo ni un bocado.
Anda, señor, que estás muy mal criado,
pues vuestra lengua de asno al amo ultraja.
Amo se es de la cuna a la mortaja.
¿Queréislo ver? Miradlo enamorado.

¿Es necedad amar? –No es gran prudencia.
Metafísico estáis –Es que no como.
Quejaos del escudero –No es bastante.
¿Cómo me he de quejar en mi dolencia
si el amo o escudero o mayordomo
son tan rocines como Rocinante

- El “romance” es una composición poética, muy de origen español, en versos octosílabos en la que los pares repiten una misma asonancia, quedando libres los impares. La velocidad de crucero del romance lo hacía apto para el relato dentro de la comedia, tal como se usa en este fragmento anónimo del siglo XV o XVI.

Alora, la bien cercada,
tú que estás a la par del río,
cercote el Adelantado
una mañana de domingo,
de peones y hombres d’armas
el campo bien guarnecido...

- El “terceto” es una combinación métrica de tres versos de arte mayor, generalmente endecasílabos, que riman el primero con el tercero. El significado más habitual de “verso en arte mayor”, en contraposición con de “arte menor”, es el de referirse al verso que tiene más de ocho sílabas, Por lo tanto son categorías de extensión no de jerarquía. Como lo afirma Lope, parece el más apropiado para temas graves, tanto en la lírica culta como en la popular; el ejemplo es de Garcilaso de la Vega.

...Y el cielo piadoso y largo diere
luenga vida a la voz deste mi llanto,
lo cual tú sabes que pretiende y quiere,

yo te prometo, amigo, que entretando
que el sol al mundo alumbre y que la escura
noche cubra la tierra con su manto

y en tanto los peces la hondura
húmeda habitarán del mar profundo,
y las fieras del monte la espesura,
se cantará de ti por todo el mundo,
que en cuanto se discurre, nunca visto

de tus años jamás otro segundo
será, desde l'Antártico a Calisto.

- La “redondilla” es una estrofa de cuatro versos octosílabos en que riman los versos primero y cuarto, tercero y segundo. La redondilla fue una versificación típica del teatro nacional español. Para Lope (el ejemplo que aportamos es de su autoría) era sinónimo de relaciones naturales, cotidianas y familiares, aunque “lo realmente familiar casi no entró en la comedia, donde falta la vida de hogar presidida por la madre”¹⁵⁰.

Dadme licencia, señor,
para que, deshecho en llanto
pueda en vuestro rostro santo
llorar lágrimas de amor

En un teatro español que se caracterizaba por la polimetría (actitud que será distinta en otras teatralidades del barroco, ya anotamos que el teatro inglés optó por el verso blanco y la prosa), estas pautas de *El Arte nuevo* llevan a acomodar el estilo métrico a los temas, a la situación y al personaje. La prosa, en el teatro español, es un recurso raro. La encontramos, como dijimos, en los pasos y luego en los entremeses (cuando los criados salían al escenario hablando en prosa, los espectadores del Siglo de Oro entendían que se trataba del comienzo del entreacto), o en la lectura que, en medio de una situación dramática, se hacía de una misiva breve o de un billete amoroso de tres líneas escritas con apuro.

Desde ya que estas especulaciones acerca de la métrica estaban muy lejos de la comprensión intelectual por parte del público barroco. este advertía el cambio de situación a través de la variación de la versificación que venía suministrando la comedia, entendiendo que ahora llegaba un soliloquio o una declaración amorosa sin saber (ni importarle) el nombre de la métrica que iba a emplearse. Los versos le resonaban para tal o para cual otra cosa simplemente por el entrenamiento obtenido a través del hábito de concurrir al teatro, con avidez y entusiasmo, todas las veces que le fuera posible. Esto, por supuesto, no es nuevo en el teatro, que impone sus convenciones sin dar demasiadas explicaciones y el público las acepta sin ninguna deliberación erudita de por medio. Público y teatro intercambian pactos hasta que estos se hacen cuestión de hábito y costumbre. ¿El público de teatro porteño consentiría hoy, de buena gana, un espectáculo que excediera la hora y media? Creemos que es por esto que podemos hablar de un “público de teatro”, del mismo modo que podemos identificar quien no forma parte de él, a partir del desconcierto, el asombro, la incomprensión y, lamentablemente, el rechazo del ocasional espectador, que

ajeno a las prácticas escénicas, no solo no se ha entretenido, sino que sale de la sala confuso y sorprendido por esos aplausos que agradecen a los actores el regalo de un espectáculo que él ha padecido.

6. Las figuras retóricas

Las figuras retóricas importan
como repetición, o anadiplosis,
315 y en el principio de los mismos versos,
aquellas relaciones de la anáfora,
las ironías, y adubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones.

Se debe, claro, dar la definición de qué son las “figuras retóricas”. Estas son muchas y son los modos de expresión que se apartan de lo habitual por razones, precisamente, expresivas o estilísticas. Lope habla muy poco de esta cuestión porque lo esencial en él, como dramaturgo, era la adecuación del lenguaje al personaje y a la situación, dato que da lugar a la curiosidad de por qué no incluyó este tema en el apartado 4. Como dice Rozas, este nuevo apartado, el 6, tiene algo de concesión a los doctos académicos, a los cuales le refriega, una vez más, el conocimiento de los procedimientos de la alta literatura. Se emparenta con el comienzo de *El Arte nuevo*, cuando luego de la plañidera confesión de que ha escrito mucho y lo que más lamenta “es haberlas escrito sin el arte”, de inmediato hace alarde de que “no porque yo ignorase los preceptos, /gracias a Dios, que ya tirón dramático pasé los libros que trataban de esto/ antes que hubiese visto el sol diez veces”.

Lope menciona algunas figuras retóricas de uso en la Comedia Nueva, utilidad que acepta Rozas cuando dice que de todas las figuras que cita todas son esenciales para el arte dramático, con excepción de la última, la “repetición” o “anadiplosis”, “que es figura más bien de poema solemne, tipo la *Jerusalén conquistada* [una tragedia de Lope de 1609], aunque la use también en el teatro, como todas las figuras, por supuesto, son usuales en todos los géneros”.

He aquí, a renglón seguido, la mención de las figuras retóricas que cita Lope y la definición de cada una.

- La repetición o anadiplosis es un recurso literario que consiste en la repetición de una palabra, o de un conjunto de palabras, al final de un verso y al comienzo del siguiente.

Oye, no temas, y a mi ninfa *dile*,
Dile que muero

(Villegas, siglo XVII)

- La “anáfora” es otro recurso que consiste en la repetición de palabras, o grupo de palabras, al comienzo de versos consecutivos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo

(Miguel Hernández, siglo XX)

- Las “ironías” son aquellas elocuciones que dan a entender algo diferente de lo que expresa en realidad, tal como la aplicación a un sujeto de una cualidad que es la contraria de la que tiene en realidad.

Él es un Médico honrado,
por la gracia del Señor,
que tiene muy buenas letras
en el cambio y el bolsón.

Quien os lo pintó cobarde
no lo conoce, y mintió,
que ha muerto más hombres vivos
que mató el Cid Campeador.

En entrando en una casa
tiene tal reputación,
que luego dicen los niños:
“Dios perdone al que murió”

(Quevedo, siglo XVII)

- Las “adubitaciones” equivalen a las indecisiones, las dudas sobre los caminos a tomar.

Dejadme entrar, que bien puedo,
en consejo de hombres;
que bien puede una mujer,
si no dar voto, a dar voces.

(Lope, *Fuenteovejuna*)

- El “apóstrofe” consiste en dirigir la palabra, directa o indirectamente, a personas, cosas o ideas preconcebidas.

¿Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, oscuro,
con soledad y llanto?

(Fray Luis de León, siglo XVI)

- Las “exclamaciones” conforman la necesidad de expresar en forma precisamente exclamativa un movimiento del ánimo o una consideración de la mente.

¡Oh campos verdaderos!
¡Oh prados con verdad frescos y amenos!
¡Riquísimos mineros!
¡Oh deleitosos senos!
¡Repuestos valles, de mil bienes llenos!

(Fray Luis de León)

7. La temática

302 Engañe siempre el gusto, y donde vea
que se deja entender alguna cosa
304 de muy lejos de aquello que promete.
El engañar con la verdad es cosa
320 que ha parecido bien, como [lo] usaba
en todas sus comedias Miguel Sánchez¹⁵¹,
digno por la invención de esta memoria.
Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
325 gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él sólo entiende lo que el otro dice.
Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente,
con ellos las acciones virtuosas,
330 que la virtud es dondequiera amada;
pues que vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo vende,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra.

335 Y si es leal, le prestan y convidan,
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.

A los diecinueve versos últimos de este tramo (del 309 al 337) le hemos agregado como primeros los versos 302, 303 y 304, que Lope incluyó más atrás, porque consideramos, junto con Rozas, que tratan la misma cuestión, la de la temática. Este apartado tiene dos partes visiblemente diferenciadas que representan dos trucos de dramaturgia:

- a. “El engañar con la verdad [y] el hablar equívoco”, que atañe tanto a la forma de llevar la intriga como los temas.
- b. En segundo término Lope habla de la honra y de las acciones virtuosas, dos asuntos que dan de lleno en los asuntos de la Comedia Nueva.

Los llamados “dramas de honra”, del mismo modo que la comedia de capa de espada, son parte de un sólido subgénero dentro de la escena del Siglo de Oro, por supuesto practicado por Lope (que lo recomienda), por Cervantes (que identifica con este epíteto a su tragedia *Numancia*), y por Calderón, donde a veces el tema asoma, implícito o explícito, desde el mismo título: *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor*, *A secreto agravio secreta venganza*. La más rara característica de estos dramas de honor es que están mimetizados dentro de los que podemos aceptar como teatro histórico, aunque el tema de la honra se sobreponga de tal manera que lo histórico pase a segundo plano, a ser nada más que un marco contextual.

Respecto a “engañar con la verdad”, se trata del truco dramático de plantar pistas para aclarar el desarrollo de la obra y su desenlace, pero haciéndolo de tal modo que el espectador dude de ellas y aun las juzgue falaces. Es, por supuesto, una técnica propia de la novela o drama policíacos actuales. Por tanto es un rasgo de la literatura de masas, de entretenimiento, que no es de extrañar que gustase al público barroco. Este tramo nos hace recordar un no tan viejo aforismo de Eugene Ionesco, quien en pleno siglo XX, en su libro *Notas y contranotas*, afirma que toda obra de teatro es una pieza policial.

Acerca de lo “anfibológico” del asunto, palabra a la que podríamos darle sinónimo de “engaño”, debemos aclarar que puede presentarse de cuatro maneras diferentes.

1. Cuando las palabras se alejan de su común acepción y aceptan dos sentidos.
2. Cuando las palabras tienen un sentido más común y otro menos común.

3. Cuando las palabras tienen o deben tener un solo sentido, poniéndose incluso por encima de cómo se dicen pues están atadas al contexto (por ejemplo en el transcurso de los interrogatorios policiales o en el acto de la confesión católica).

4. Cuando las palabras tienen un solo sentido pero el receptor le agrega otros, siquiera mentalmente, tal como “¿tenés mil pesos?”; el receptor interpretará enseguida que en caso afirmativo el emisor se los pedirá prestado.

Como se advierte, esta es una técnica de aplicación total en la dramaturgia, sobre todo en la contemporánea, porque juega con un elemento caro al teatro moderno: la ambigüedad, la necesidad de participación de un espectador, ahora más agudo e informado que aquel del siglo XVII, para decodificar los significados escondidos, hábilmente tergiversados.

De todos modos, como dice Rozas, este aspecto anfibológico le cabe más a un teatro reflexivo (como el realismo del siglo XX), que a una Comedia Nueva que tendía a la acción y a la poesía, aunque, sin embargo, de “hablar anfibológico está lleno el teatro barroco”. Menciona, por caso, la graciosa escena de *El caballero de Olmedo*, donde Fabia y el gracioso engañan al padre de Inés con todo un juego de doble sentido que le dan a las palabras profesar y casarse.

“Los casos de la honra –dice Lope– son los mejores” (verso 327) y no tiene que dar mayores explicaciones. Ya era fundamental en el teatro barroco y no cabían agregados, siquiera para los doctos de la academia.

Cuando Lope indica el uso “de las acciones virtuosas” (verso 329), tiene el ojo puesto en la reacción del público. Para explicar la necesidad, da casi una definición sociológica de este público: ingenuo, apasionado, y nada distanciado.

8. Duración de la comedia

Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
que doce están medidos con el tiempo,
340 y la paciencia de él que está escuchando.

Un alarde de brevedad, solo tres versos para marcar el asunto, aunque queremos despejar la duda de qué quiere decir Lope con “pliego”. La duda es aclarada por Juana de José, estudiosa de Lope y citada por Rozas en su texto.

Pliego se llamaba a la presa de papel según salía del molde, en la que se hacía un primer doblez y sobre este otro, de modo que resultaba un cuadernillo de cuatro hojas para escribir. Si el acto [teatral] tenía cuatro

pliegos, tenía cuatro cuadernillos de cuatro hojas, es decir, dieciséis hojas. Los tres actos de la comedia arrojaban un total de cuarenta y ocho hojas.

Para aclarar más las cosas, añadimos que los cuarenta y ocho folios significan noventa y seis páginas de ahora. De todos modos, aunque esta fue y es la extensión de la Comedia Nueva, también le cabe otra forma de medirla: por la cantidad de versos. El promedio es de tres mil versos, aunque se han encontrado algunas que exceden y otras que bajan de esa cifra. En este punto siempre cabe la desconfianza sobre la intervención de los autores (mejor dicho, de los empresarios) que, como mencionamos, manipulaban los textos de acuerdo a los intereses particulares de las compañías.

9. Intencionalidad de la sátira. Su uso

341 En la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues que sabe,
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia.
345 Pique sin odio, que si acaso infama,
ni espere aplauso ni pretenda fama.

Sin duda que esta cuestión hubiera pertenecido al apartado 7, cuando tratamos la temática, pero respetando la voluntad de Lope analizamos estos pocos versos que señalan los límites que debe ponerse el dramaturgo en la aplicación de la sátira, pues el exceso las vedaron “en Grecia y en Italia” (por exigencias de versificación Lope evita decir Roma). La falta de respeto atraería, entonces, la prohibición, mientras que el picar “sin odio” será garantía de éxito. Lope sabía bien qué terreno pisaba. La censura estaba al acecho y él tenía noticias de penosas consecuencias legales contra dramaturgos, como el caso del Conde Juan de Villamediana (1582-1622), quien padeció un proceso impulsado por quien se consideró ofendido por una sátira personal contra su persona.

Asimismo, no hay una palabra en alguno de estos tres versos que indique a la sátira puede afectar el campo político. Lope no lo dice, pero esta incursión solo sería aceptada si el objetivo era el de reforzar el sistema monárquico teocéntrico (*Fuenteovejuna* es un buen ejemplo de ello); de ningún modo le hubiera sido consentido si los dardos apuntaban contra el sistema. Para dar mayor claridad a este asunto, nos serviremos de un largo párrafo del trabajo de Rozas, que, aun con el riesgo de la extensión, nos parece más beneficioso que reducir el asunto a un comentario tan breve.

1. Que Lope y sus contemporáneos viven en tiempos compactos muy anteriores a la –en España– tardía, por desgracia, crisis de la conciencia europea. Y que trabajan dentro del sistema político y religioso de la monarquía teocéntrica, de la cual –en especial Lope, como Shakespeare– es un propagandista directo y continuo. Por supuesto, que la comedia –con semántica nuestra– no es democrática en absoluto.

2. Que dentro de ese sistema la comedia sirve en efecto, muchas veces, para ayudar a cerrar la monarquía absoluta, “clave de bóveda del sistema de privilegios”, como muy bien dice Maravall¹⁵². Pero que hay que establecer toda una gama en los dramaturgos y en las obras, desde *El retablo de las maravillas* hasta *El esclavo en grillos de oro*, por citar dos obras de principio y fin de siglo, y ambas, en lo social y en lo político, respectivamente, conflictivas. Pero también es cierto que Lope y sus contemporáneos, como sabían muy bien Giner y M. B. Cossio¹⁵³, hicieron un retrato con claroscuros, a veces italianizantes, a veces no, de la sociedad barroca, y que de ese retrato aprendieron los que quisieron aprender sobre la realidad de puntos concretos que fallaban en el perfecto sistema teórico del momento. Ninguna obra más monárquica que *Fuenteovejuna*, pero en ella se expone la técnica de la rebelión popular con todo detalle y acierto [...]. En otras cuestiones la denuncia que el teatro barroco hace, no al sistema, pero sí a su casuística, es muy considerable. En esto ocurrió como con la sátira política, que arremetió contra los privados, no contra la monarquía, pero que fue muchas veces la oposición dentro del sistema, más frecuentemente desde la propia aristocracia de sangre o de ideas. La comedia sostuvo el sistema, pero denunció bastantes taras y retrató casi todas.

3. Además, los dramaturgos, como tales, eran innatos experimentadores –unos más y otros menos– de conflictos dramáticos. Y así, experimentaron sobre conflictos amorosos y sociales, en la medida que les interesaron. La suerte de *La serrana de la Vera* (de Vélez), la de Diana en *El perro del hortelano*, la de los amantes de *El infierno del amor* o de *El semejante a sí mismo*, la de *Marta la piadosa*, la del protagonista de *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, la de Bustos en *La estrella de Sevilla*, etc., son experimentos teatrales sobre la mujer inadaptable, el amor bajo las trabas de lo social, el incesto, la imposición paterna sobre el casamiento, el amor sereno y burgués de una noble, el abuso de un poderoso rijoso, etc. ¿Cuántos especialistas en teatro barroco tendrían que reunirse para llenar la mitad de este *etcétera*? Estos experimentos solo se ven en profundidad con técnicas que busquen desde la esencia literaria y teatral, desde la morfología artística, y no usando el teatro como simple fuente para la historia social –lo que naturalmente es lícito y conveniente, pero limitado a veces.

4. Por último, creo que muchas cuestiones de las tratadas sobre la intencionalidad de la comedia podrían alcanzarse con la dicotomía historia e intrahistoria. Con frecuencia la primera acción lopista, la del conflicto, es intrahistórica, y la segunda, la del rey, histórica. Pues bien, podemos decir que, mientras la segunda mira al sistema y hace propaganda de él, la primera ve sus conflictos particulares, los retrata y, a veces, los denuncia. Se crea así una interacción entre las dos acciones de valor ideológico, pero sobre todo de mayor valor estético, pues la literatura es primero un testimonio artístico y luego otras cosas. Entre ellas servir –como todo, desde un cuadro de un pintor bueno o malo– de fuente para escribir la historia”.

10. Sobre la representación

Después de todo lo expuesto, Lope parece querer cerrar con prisa su alocución, a la que con seguridad le han dado un tiempo (se dijo, veinte o treinta minutos), y quiere despedirse con tres versos.

347 Estos podéis tener por aforismos,
los que del arte no tratáis antiguo
que no da más lugar agora el tiempo.

Pero parece recordar que, aun en el apuro, no puede dejar de manifestarse sobre lo que realmente es el teatro: una dramaturgia en acción, una representación. Es la escena, el tablado, el que convoca y apasiona al vulgo y a toda una audiencia cortesana y burguesa, y es por esa causa que él está disertando ante los doctos. Entonces agrega doce versos, dedicando seis a la escenografía y los otros seis al vestuario, cuestiones que le preocupaban muy poco o le interesaban de tal modo como para criticar su uso excesivo. Rara es la pieza donde se cree obligado a dar detalles de movimiento y escenografía, pues Lope centraba todo el éxito de la obra en el verbo. En el prólogo de la *Parte XVI* de sus comedias (1621) presenta la figura del Teatro, mal herida por los carpinteros y disgustada por el hábito de usar demasiadas tramoyas y apariencias.

350 pues lo que les compete a los tres géneros
del aparato que Vitrubio dice,
toca al autor como Valerio Máximo
Pedro Crinito, Horacio en sus *Epístolas*,
y otros los pintan con sus lienzos y árboles,
355 cabañas, casas y fingidos mármoles.
Los trajes nos dijera Julio Póllux,

si fuera necesario, que en España
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas,
360 sacar un turco un cuello de cristiano,
y calzas atacadas un romano.

En este último tramo, Lope vuelve a hacer gala de erudición, en apenas cuatro versos cita nada menos que cinco autores (algunos de los cuales ya son de conocimiento del lector de estos apuntes). En cuanto a la escenografía del teatro barroco español, esta se acomodaba a los fastos que exigía la representación. Ya dijimos que la compañía podía afrontar eventos solemnes (actos cortesanos con presencia de la realeza, los carros para las fiestas de Corpus Christi o las comedias de santos plenas de tramoyas), si tenía recursos para hacerlo. Por lo contrario, debía conformarse con el sencillo escenario donde desempeñaba las también sencillas comedias de capa y espada. De todos modos puede afirmarse que la escenografía de la Comedia Nueva, no obstante no haber abandonado nunca el apoyo sostenido de la “escenografía verbal”, fue tomando con el tiempo un lugar diferente y menos primitivo.

“Al no existir un sistema de escenificación tradicional, la escenografía tenía que nacer de los versos. La voz del actor y la fantasía del público son los primeros escenógrafos del teatro español”¹⁵⁴. El mismo caso le cabe al vestuario; se conservan documentos de finales del siglo XVI y comienzos del XVII donde se advierte que el rubro había alcanzado una riqueza muy lejana de la de los primeros y humildes representantes. El brillo, por otra parte, se hacía palpable y aun más visible cuando la necesidad imponía el uso de máscaras. No obstante el anacronismo siguió siendo el sello de la Comedia Nueva. Un viajero francés, con seguridad ignorante que las mismas cosas ocurrían en las manifestaciones teatrales de su país, se sorprendió de que los griegos y los romanos aparezcan en escena vistiendo trajes españoles.

El Arte nuevo se publicó por primera vez en las *Rimas* de 1609. Desde esa fecha hasta 1623 las *Rimas* se reeditaron varias veces, se presiente que plagada de erratas, siempre conteniendo el *Arte nuevo*.

Tengo la convicción, e importa mantenerla dentro de mi enfoque del *Arte nuevo*, de que fue obra que circuló por las mesas de escritores y eruditos, en el contexto de la polémica con los aristotélicos, y que no hubo necesidad de divulgarla, en una suelta, entre cómicos y espectadores de pocas letras, porque estos vivían alejados de tamañas teorizaciones y polémicas. Creo que El Arte nuevo no salió de su lugar: un poemario culto, dentro de un libro de poemas cultos, y que no funcionó expresamente como un manifiesto

popular para uso de todos, o poco menos, tal como convendría a una interpretación romántica de la obra¹⁵⁵.

El Gracioso o la Figura del donaire

El teatro popular español incorporó en sus historias al “gracioso” o “figura del donaire”, personajes portadores de comicidad que respondían a características únicas que lo constituyen casi en un “arquetipo”. En otro capítulo de estos apuntes, el dedicado al teatro latino, hemos aportado las definiciones de tipo y arquetipo que nos permitirían, en este caso, hacer lugar a las dudas de si el gracioso realmente es una cosa o la otra, porque aunque todos estos personajes compartían rasgos de carácter similares en la Comedia Nueva, lo que lo haría un arquetipo, cada autor le ha dado una sazón distinta, a veces representada la diferencia por el nombre propio con que lo han mencionado, lo que lo convertiría en un tipo. Se presume, por ejemplo, que Tirso nombró Catalinón al suyo en *El burlador de Sevilla*, asimilándolo al término “catalinó”, que en andaluz designa al excremento de animal encontrado en la calle.

Los críticos discrepan sobre el origen del personaje, debido a lo cual disponemos de muchas especulaciones. Una de ellas es que el gracioso cumplía en el teatro español una función similar a la del coro del teatro clásico, siendo la voz enunciativa de una moral universal y establecida, criticando, severa o irónicamente, ciertas realidades sociales. Sigue a esta conjetura otra asumida por aquellos que aseguran que la figura del gracioso no es otra cosa que la traslación a la España del siglo XVII del esclavo listo, pícaro y ladino de las comedias latinas de Terencio y Plauto. Hay expertos que acercan el antecedente un poco más en el tiempo, se lo atribuyen a los bobos creados por Lope de Rueda. Pero para Fernando Carreter, quien acepta que la figura del donaire reconoce precursores en los sirvientes de la comedia latina, la Comedia del Arte italiana y en *La Celestina* española, el personaje es una legítima y original creación literaria de Lope. El mismo criterio sostiene Ricardo Domenech. “La idea de la figura del donaire es una pieza teatral impuesta por la propia poética de la comedia, tal como Lope la forja”¹⁵⁶.

Según datos bastante confiables, Lope no tuvo a mano la figura del gracioso desde los principios de su oficio. En sus primeros trabajos “las escasas situaciones de comicidad están acotadas a los pastores o a los rústicos y tienen que ver generalmente con alteraciones lingüísticas como una clara marca de separación entre las acciones históricas”¹⁵⁷. Lope lo hace aparecer por primera vez en *La francesilla*, comedia que estrenó entre 1595 y 1598. En carta a su amigo Juan Pérez

de Montalbán, Lope confiesa que fue allí donde le dio acta de nacimiento a la figura del donaire, con “los rasgos exagerados de una revelación reciente”¹⁵⁸.

El gracioso, criado o lacayo (las tres acepciones le caben) es un personaje que es difícil ser construido como individuo: carece de historia, raramente nos enteramos dónde nació, de la identidad de sus padres y, sobre todo, de un proyecto de vida personal; su perfil se agota en la función de “ser por y para su amo”¹⁵⁹. Ante estas dificultades, Miguel Herrero sostuvo que la figura escénica del gracioso se forma de tres elementos o ingredientes, todos tomados de la realidad histórica de la época de los Austrias.

El primer elemento es un tipo de criado confidente y camarada de su señor, producto especial de las circunstancias históricas. El segundo elemento es el hombre de placer, otra realidad de la alta sociedad de aquel entonces. El tercer elemento, igualmente tomado de la realidad como los otros dos, es el sentido prosaico, económico y positivista del vulgo, que Lope ha concentrado conscientemente en la figura del gracioso, para dar más realce, por contraluz, al sentido caballeresco de la figura central de la comedia: el galán¹⁶⁰.

Vale este esclarecimiento porque si tomamos las definiciones que los graciosos hacen de ellos mismos, se trata de personas con escaso nivel de autoestima. El Clarín de *La vida es sueño*, por ejemplo (por otra parte, la única figura del donaire que muere en escena), se dibuja como el “mequetrefe mayor que he conocido”¹⁶¹. Lo anima al gracioso un deseo de bienestar estable y eterno; siempre busca el descanso, apetece el vino y, como su amo, suspira por las mujeres. A diferencia del galán al que sirve, teme al riesgo, es prudente, receloso y desconfiado y siempre intenta aventar los peligros con dichos cargados de humor. En las cuestiones de mujeres, el gracioso se enamora y desamora en sincronía con su señor, aunque delata en sus romances propósitos más prácticos y directos que los de su amo, quien enreda sus amoríos con cuestiones de honor. A través de este personaje el dramaturgo distiende la acción y aligera el conflicto al confrontar los deseos de vida cómoda del gracioso con la ajetreada vicisitud del galán, mostrando la otra cara de la moneda, la visión contrapuesta y a veces complementaria de la conflictiva vida del hidalgo que lo tiene a su servicio. De este modo el gracioso también cumple con una función importante, que muy bien le adjudica Carreter: el de actuar de intermediario entre el público y la escena. En cierto modo el pueblo llano participa de la intriga de la comedia por intermedio de él (y de la criada de la dama, que teatralmente le está subordinada). En la relación público-escenario, tal personaje funcionará como emisario de ambos espacios, el de la expectación y el del juego, haciendo de alter ego de todos y cada uno de los espectadores, a quienes con su

pobreza y frecuente vulgaridad representa en el tablado. Para que el público del corral no le retire su delegación, su acción será siempre simpática y, además, tanto tormento padecido por asistir a las corridas de su patrón, deberá acabar retribuido con boda, dones o prebendas en los momentos finales de la representación. El casi obligatorio matrimonio con la criada es constitutivo del juego del gracioso, y, cuando por excepcionales circunstancias argumentales, no pueda celebrarse, el comediógrafo lo hará notar.

Estas reglas de la construcción del personaje –acción simpática y retribución final– son inflexibles, y el público debía de estimarlas como beneficiario [...] Por la ventana que abre con sus sentencias, sus chistes, sus malicias y sus consejos, una ráfaga de realidad asciende al tablado¹⁶².

Habría que sumar a la ya señalada función de intermediario con el espectador, otra segunda también trascendente: el criado está ahí para cumplir con ciertas necesidades de la intriga, para que la trama fluya según el proyecto del autor, de modo que solo se entienda lo que el poeta pretende. Es un interlocutor válido del galán sobre cualquier tema (incluso importantes asuntos de estado o cuestiones que no serían de su entendimiento). Su ausencia requeriría la presencia de muchos interlocutores, de acuerdo a la cuestión en juego, de modo que se aumentaría el número de personajes que se reducen a uno solo si todas las confidencias hacen centro en el gracioso. Asimismo el gracioso crea atmósfera con sus descripciones, sustituyendo con sus relatos acciones de difícil e imposible ejecución teatral. Es en el cruce de esas dos misiones, la de mediar entre el espectador y el espectáculo, y la de servir internamente a la intriga, donde la figura del donaire toma envergadura y adhiere al propósito de su inventor Lope, de mezclar “lo trágico y lo cómico”. Afirma Carreter que lo que en última instancia hubiera querido ser Lope:

Un culto poeta, sabio en humanidades y admirado por ciencia: aquello justamente por donde Góngora le mordía; pero el teatro le tiraba más, y dentro de él era invencible. Mas, para ello, necesitaba del auxilio de su público; con esa táctica, ganó la batalla a quienes habían deseado hacer triunfar la tragedia clásica y, en el corral, había edificado un reducto donde no podía ser destronado cuando el cisne andaluz [Góngora] y sus secuaces crearon a su alrededor una atmósfera de culto desdén. El gracioso fue pieza importante para que su pacto con el pueblo llano lo protegiera¹⁶³.

Las intervenciones de los graciosos tienen en algunos casos seductoras lecturas autónomas, no obstante haberse incluido para ayudar a la situación dramática y hacerla inmediata e inteligible para el auditorio. La que se transcribe, extraída de la

primera jornada de *La esclava del galán*, de Lope de Vega, es un ejemplo de la pericia y picardía cómica de estos personajes, en este caso llamado Pedro, atractivos e irremplazables.

Un cuento viejo ha venido
El cuento viejo ha venido
aquí a pedir de cogote.
Juntáronse los ratones
para librarse del gato,
Y después de un largo rato
de disputas y opiniones,
dijeron que acertarían
en ponerle un cascabel,
que andando el gato con él,
guardarse mejor podían.
Salió un ratón barbicano,
colilargo, hociquirromo,
Y encrespando el grueso lomo,
dijo al senado romano,
después de hablar culto un rato:
“¿Quién de todos ha de ser
el que se atreva a poner
ese cascabel al gato?”¹⁶⁴.

Tirso de Molina, continuador de Lope

Entre los continuadores de Lope de Vega, y para no hacer muy extenso el capítulo, preferimos optar por un solo dramaturgo, el más atado a la forma escritural propuesta en *El Arte nuevo*, Tirso de Molina, que era el seudónimo de fray Gabriel Téllez. La condición de discípulo de Lope es manifestada por él mismo en *Los cigarales de Toledo*.

Y habiendo él [Lope] puesto la comedia en la perfección y sutileza que agora tiene, basta para hazer escuela de por sí; y para que, los que nos preciamos de sus discípulos, nos tengamos dichosos de tal maestro, y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare.

Tirso nació en la capital, Madrid, en 1583, y falleció en Soria en 1648. Provenía de una familia humilde, sus padres estaban al servicio del Conde de

Molina de Herrera, y conoció a Lope siendo ambos estudiantes de la Universidad de Alcalá. En el año 1600 Tirso ingresó en la Orden de la Merced y cumplido con el seminario en Guadalajara se ordenó sacerdote en Toledo, en el año 1606.

Hay datos que indican que su carrera literaria comenzó en 1612, pues existen registros de que ese año vendió un lote de tres comedias a un empresario. El teatro fue su ocupación principalísima y el monto de su producción, materia de controversia, pues si bien el propio autor confiesa (en 1634, más o menos por la mitad de su carrera literaria, en la dedicatoria impresa en la *Tercera parte* de sus obras dramáticas), que ya ha alcanzado a escribir cuatrocientas piezas, la rigurosa crítica posterior estima que esta cifra es excesiva, que la totalidad de títulos de Tirso es más modesta, cincuenta y tres piezas, a las cuales se podría agregar otras que tienen problemas de atribución, tal como *Los amantes de Teruel*.

Su literatura dramática, siempre devota a los postulados de Lope, “observa una lenta y bien meditada evolución hacia posiciones más conservadoras en lo que respecta al valor moral del arte literario. Hacia 1630 comienza un acercamiento hacia una literatura eminentemente religiosa sin olvidar la obligación de deleitar”¹⁶⁵. Creemos que en este sentido obró el ataque de la Junta de Reформación mercedaria que en 1625 le reprochó a Tirso (quien, tenemos que recordar, era sacerdote en ejercicio) la dedicación puesta en escribir “comedias profanas y de malos incentivos”. Aunque los estudiosos aseguran que este reclamo de sus superiores no surtió demasiado efecto en Tirso, quien siguió escribiendo para el teatro, sus argumentos fueron separándose, lentamente, de lo profano para ir hacia lo religioso y a lo histórico, ya que las obras de este carácter, aunque no tienen una datación precisa, se ubican después de este episodio condenatorio. Es preciso señalar que, antes de esta conversión literaria, Tirso nunca trabajó la obra histórica, el gran género del barroco. Solo después escribió los únicos seis títulos del género, donde la materia histórica fue utilizada sobre todo en lo que ella tenía de enseñanza.

En todas ellas [las obras de tema histórico de Tirso], la Historia enseña acerca de las buenas relaciones entre los súbditos y su rey, entre los nobles pero también sobre comportamientos acordes con la religión y con la milicia¹⁶⁶.

Su adhesión a la Comedia Nueva, que hace que se lo tenga como un dramaturgo “típico” del Siglo de Oro, es por otra parte manifiesta en los proemios que escribió para las publicaciones originales de sus obras (de sus manuscritos no quedan rastros, salvo de uno solo, *Las Quinas de Portugal*). En ellos defiende la originalidad de la escena española, “el lugar que merecen las [comedias] que ahora se representan en nuestra España”. Está de acuerdo con la ruptura de la unidad de tiempo, ya que no le parece grave fingir que pasen los días para que “tal acción sea

perfecta”; admite la tragicomedia, que le suena “una mezcla apacible”; y siempre ofrece el reconocimiento de Lope como autoridad máxima. Estos comentarios indican, por otra parte, que Tirso fue un autor conocedor y atento a la circulación de las preceptivas renacentistas, con conciencia de que la adopción o no de ellas importaba una ruptura o una adhesión a esos postulados.

No obstante la tipicidad mencionada, hay dos elementos sobresalientes que distinguen a Tirso de sus compañeros de ruta: el rol que le da a la mujer en sus obras, tratando el tema mediante una especie de feminismo adelantado a los tiempos, y la creación de uno de los personajes mitos de la escena barroca, el luciferino don Juan, que con justicia alcanzó el nivel de trascendencia que tienen el Segismundo de Calderón, el Fausto de Marlowe, el Hamlet de Shakespeare y el Quijote de Cervantes.

Sus heroínas en esa guerra de sexos que constituye uno de los elementos capitales del amor en la comedia se resisten a adoptar un papel pasivo frente a la agresión del varón. Descontentas y en desacuerdo con la posición subordinada que la sociedad, regida por los principios varoniles, les ha impuesto, tratan de afirmar su espíritu de independencia, y lo afirman en numerosas ocasiones, bien vengando ellas mismas su honra, bien persiguiendo al ofensor disfrazadas de hombres hasta conseguir el desagravio, bien largándose al monte para castigar en los hombres que topan al hombre que las ofendió, bien adoptando una actitud de burla ante el varón [tómese nota que el escurridizo don Juan es desenmascarado ante el rey por Tisbea, una simple pescadora ultrajada]¹⁶⁷.

Es en *El burlador de Sevilla*, posiblemente publicada en 1630, donde nace el personaje de don Juan. El origen del drama reconoce dos fuentes legendarias: el del joven libertino, burlador de mujeres, y el de la cena macabra. A partir de ahí, el mito inicia su portentosa carrera, que con acierto Américo Castro ha llamado “vendaval erótico”, para que cada tiempo lo tome de acuerdo con su impronta, siendo reproducido, a muy poco de su aparición, por Moliere, y mucho más luego por Goldoni, Byron, Pushkin, el también español Zorrilla y el francés Montherlant.

Las comedias de Tirso fueron escritas a la manera de los dramaturgos de su época, de un tirón, para ser representadas, no leídas, ante un público de gustos muy definidos. De ningún modo podemos creer que Tirso se dio acabada cuenta de que estaba ofreciendo al mundo un personaje clásico que aceptaría tantas refundiciones y adaptaciones, con sus características de urgencia amorosa, de búsqueda del goce que, consumado, abandona de inmediato para disfrutar del goce siguiente.

Se ha dicho que el sistema dramático de Tirso sigue de cerca al de Lope, con el cambio de estilo, más conservador, que se ha detectado en la década del 30 (precisamente cuando muere su maestro), siendo la clasificación de sus cincuenta y tres piezas una cuestión no demasiado transitada no obstante la numerosa cantidad de investigadores que se han dedicado al Siglo de Oro español. Pilar Palomo divide la producción en dos grandes bloques, comedias serias y comedias cómicas, entrando luego en una fragmentación de cada conjunto que nos resulta demasiado sutil e innecesaria para nuestros fines.

Hemos optado por una clasificación de las obras de Tirso que por las razones apuntadas no puede considerarse inapelable, pero es la que más se aproxima a un criterio general, compartido por muchos estudiosos.

- Dramas religiosos, que a su vez admiten tres particiones: los de tema bíblico (solo cinco piezas), los de vida de santos y los de problemas teológicos.
- Dramas históricos (solo seis piezas). Ruiz Ramón afirma que *La prudencia en la mujer* es la más valiosa del lote.
- Las comedias, que pueden dividirse en comedias de costumbres y de intriga. Esto equivale a un exceso de calificación, pues es raro, según Juan Ramón, encontrar comedias de Tirso que no combinen ambos rubros.

A renglón seguido se enumeran los títulos de algunas de las comedias que han quedado como su legado, y que por razones de diferente porte mantienen notoriedad e interés entre los teatristas. No damos fecha de publicación o de estreno porque en el caso de Tirso estos datos tienen excesivo carácter hipotético.

El burlador de Sevilla y convidado de piedra

El condenado por desconfiado

Santa Juana

No le arriendo la ganancia

La mujer que manda en casa

La mejor espigadora

La vida y muerte de Herodes

La venganza de Tamar

La ninfa del cielo

La dama del Olivar

Todo es dar en una cosa

Amazonas en las Indias

La lealtad contra la envidia

El cobarde más valiente

La prudencia en la mujer

El colmenero divino

El laberinto de Creta
El vergonzoso en palacio
Marta la piadosa
Don Gil de las calzas verdes
La gallega Mari-Hernández
La villana de Vallecas
Desde Toledo a Madrid
Por el sótano y el torno
El amor médico
El castigo del penseque
Los Amantes de Teruel
Próspera Fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López *Dávalos*
Adversa fortuna de don Álvaro de Luna

Calderón de la Barca, monstruo del ingenio

La vida de Calderón de la Barca ha quedado inédita. Su existencia está rodeada de silencio. No nos ha comunicado, como lo hizo Lope de Vega, nada de sí mismo. Su vida interior de hombre no se conoce, y en sus contactos con el exterior aparenta una reacción impersonal¹⁶⁸.

A pesar de esta afirmación hay datos biográficos muy precisos (cargos cortesanos, funciones eclesiásticas, etc.), que si bien no dejan traslucir, como bien dice Arauz, su vida interior, permiten el seguimiento de un itinerario con evidencias bastantes precisas. Y queda su obra, donde, más barroco que Lope, silencia su vida pero da cuenta de la enorme inquietud del hombre de la época, atravesando el tembladeral contenido por ese siglo XVII donde todo es informe, borroso, de contornos indefinidos.

Pedro Calderón de la Barca, quien nació en Madrid en 1600 y murió en 1681, marcó con su muerte el final del magnífico Siglo de Oro español. Figura nuclear de esa magnífica centuria (se lo llamó “monstruo del ingenio” para equiparlo con Lope de Vega, el “monstruo de la naturaleza”), siguió un derrotero dramático que cambió a mitad de camino, en la década de 1640, circunstancia que no permite dibujar los rasgos de su obra con una uniformidad absoluta, sino de una producción partida en dos que nos habilita a hablar de dos Calderones. El primero, hombre de teatro nutrido de las enseñanzas de Lope y del ejemplo de Tirso, será el Calderón de los corrales, el lopista; el segundo, puesto desde más o menos en 1635 actuó bajo el ala de la Corte, será el dedicado a servir a los monarcas con un teatro cortesano,

pleno de brillo y de tramoya, elementos tan lejanos de las posibilidades del austero corral. Se suma a esto el compromiso sacerdotal de 1651, que, aunque no tan determinante como en el caso de Tirso, ya que nunca se le desaconsejó la práctica del teatro sino todo lo contrario (era el confiable dramaturgo de palacio), lo obligó a cuidar en adelante, y con mucho esmero, la fidelidad de su obra con la ortodoxia contrarreformista y promonárquica.

Calderón nació bajo el reinado del primer Austria menor, Felipe III, y trabajó como dramaturgo bajo el reinado de los otros dos, Felipe IV y Carlos II. Inició su educación en Valladolid, adonde tuvo que trasladarse su familia en 1605 porque en esa ciudad estaba situada la corte real, donde su padre revistaba como Escribano y Secretario de Cámara del Rey. La decisión del padre de que fuera sacerdote signó esos primeros años y su formación. Bajo ese interés paternal fue inscripto, en 1608, en el Colegio Imperial de los Jesuitas de Madrid, donde estudió gramática, latín, griego y teología. En 1613 estudió lógica y retórica en la Universidad de Alcalá y en 1615, a la muerte de su padre, decidió por sus propios medios pasar a la de Salamanca, donde se graduó bachiller en derecho canónico y civil. Compárese este derrotero universitario con el magro bagaje académico de Lope de Vega, la otra figura nuclear del Siglo de Oro.

Por fin, dueño de su voluntad, Calderón decidió desviarse de su camino hacia el sacerdocio y cambió por la carrera militar. Al servicio del duque de Frías, participó, entre los años 1623 y 1625, de las campañas militares españolas en Flandes y el norte de Italia, fomentadas por el valido de Felipe IV, duque de Olivares, que del modo agresivo que ya citamos más arriba, trató de recuperar el prestigio español que había ido menguando en la región durante el reinado anterior.

Pero la pasión literaria de Calderón también estaba naciendo, aunque lentamente. Se conoce su inicio, la participación en un certamen poético celebrado en 1621 en honor de la beatificación de San Isidro, patrono de Madrid, donde obtuvo un decoroso tercer puesto. Y el estreno, también en Madrid, en 1623, con motivo de la visita de Carlos, el príncipe de Gales, de su primer drama, cortesano e histórico: *Amor, honor y poder*. Habría que agregar, en este punto, que a diferencia de Lope, que concentró prácticamente toda la producción de teatro histórico en su primera etapa de autor, las obras históricas de Calderón —que, también a diferencia de Lope, no suman una gran cantidad—, se encuentran diseminadas a lo largo de los casi sesenta años de creación.

Luego de estos comienzos, Calderón pasó a desempeñarse muy bien en los corrales, donde se ganó el aprecio popular con un buen número de comedias de signo lopista. Asimismo, para beneplácito de un entusiasta del teatro como Felipe IV, Calderón proveía con frecuencia el repertorio teatral que se representaba en palacio.

En 1634 se produjo un hecho que lo tuvo como principal protagonista. La Corte proyectó la construcción de un edificio teatral, el Coliseo del Palacio del Buen Retiro, acontecimiento que se festejó con la representación de uno de sus autos sacramentales, titulado precisamente *El nuevo Palacio del Buen Retiro*. En 1635¹⁶⁹ se lo nombró director del organismo, aún en construcción, que se inauguró recién en 1640. El cargo le ofreció a Calderón la oportunidad de añadir a la poética del teatro áureo elementos que podían tenerse en poca cuenta en el teatro popular de los corrales: la escenografía y la música. Un teatro de corte como era el del Buen Retiro, cerrado y de buena arquitectura, permitía que se luciera el trabajo del decorador italiano Cosme Lotti¹⁷⁰ (1571-1643, el constructor del edificio, y los que Calderón había convocado; Baccio del Bianco, Antonozzi, Fontana, Rizi y otros. Con ellos elaboró fantásticas escenificaciones, “teatro total, polifónico, plenamente operístico, suma y síntesis de todas las artes”¹⁷¹, que la historia del teatro dará en llamar la época blanco-calderoniana del teatro español.

Expertos músicos, también citados por Calderón, contribuyeron a crear las primeras zarzuelas¹⁷². El nombre de zarzuela deriva de la abundancia de zarzas que se encontraban en los bosques cercanos a Madrid.

El gran Coliseo, diseñado por Cosme Lotti, [era el] escenario vanguardista y privilegiado con todas las posibilidades de decorados y perspectivas que Calderón necesitaba para alumbrar un teatro osado tanto en sus efectos de representación como en su complejidad alegórica¹⁷³.

Con la aplicación de esta fusión de signos espectaculares, los plásticos y los musicales, Calderón cubría, también, con las explícitas o implícitas expectativas del público cortesano, que gustoso de los fastos exigía esa cualidad en las representaciones escénicas. Sus textos incorporan didascalias que la maquinaria y los recursos a su disposición pueden satisfacer, tal como la del principio de su comedia histórica *El gran Príncipe de Fez*, en la que dramatiza la conversión al catolicismo de un príncipe musulmán muerto en 1667.

Dentro de cajas y trompetas y abriéndose una tienda de campaña, se verá en ella el Príncipe, vestido a lo moro, leyendo en un libro sobre un bufete en que habrá aderezo de escribir, con luces y algunos instrumentos matemáticos, como son Astrologías, globos y esferas...

Compárese este llamado al despliegue teatral con el procedimiento que Calderón usa en el inicio de *La vida es sueño*, de 1634 o 1635, donde los personajes explican verbalmente las complicadas acciones de la primera escena que protagonizan la heroína Rosaura y el gracioso Clarín: caída del caballo, el

difícil tránsito en la noche por un bosque de tupida espesura, el descubrimiento de la torre donde tienen encerrado a Segismundo, etc. Aquí Calderón utiliza el modesto recurso de la escenografía verbal. No se conservó ningún manuscrito de *La vida es sueño*, por lo que se conjetura con márgenes de razonabilidad que la acotación que encontramos al comienzo de la fábula –“Sale en lo alto del monte Rosaura en hábito de hombre de camino, y en representando los primeros versos va bajando”–, no es una orden para su representación, sino, casi con seguridad, agregados de los editores, destinados a facilitar la lectura del texto,

Calderón se ocupaba de sus tareas artísticas aun unido a su condición militar, por lo que tuvo que intervenir en la sofocación de las sediciones del norte de España, en especial en Cataluña (1640), donde resultó herido, posterior beneficiario de una pensión y licenciado definitivamente de sus obligaciones castrenses en 1642. En ese lapso Calderón había logrado la máxima acreditación como dramaturgo, los años que van de 1630 a 1640 (en 1635 había muerto Lope) es su “década prodigiosa”.

Asimismo, acaso por su vinculación con una corte de extremada religiosidad, Calderón atendió con mayor interés su vocación sacerdotal, relegada a un segundo plano durante la juventud. En 1651, a pesar de cargar con un matrimonio y un hijo natural, Pedro José, nacido probablemente en 1646, y que pudoroso el poeta escondía bajo la condición de sobrino, ingresó en la Tercera Orden de San Francisco para ordenarse cura. Sencillamente, dice Arauz, “cambió la piel por el paño de los hábitos”¹⁷⁴.

Calderón, hombre de actividad constante, como lo eran todos los teatristas del momento que vivían de lo que escribían o de lo que actuaban, debió superar las largas pausas de la actividad teatral impuestas por razones de luto, tema del cual ya nos hemos extendido en el primer tramo de este capítulo, cuando tratamos la figura de Felipe IV. Luego de levantada la última prohibición de casi cinco años, debida al duelo por la muerte del hijo primogénito del rey, Baltazar Carlos, que se produjo en 1645, Calderón se encontrará inmerso en otra etapa creativa, “aquella que le impondrá contradictorios deberes: escribir comedias para el fausto palaciego (*El jardín de Falerina* de 1648) y detentar la práctica exclusiva de los Autos Sacramentales (*El gran teatro del mundo*, escrito posiblemente sobre 1645). Celebración regia y teológica que determinará prácticamente su producción hasta el final de sus días”¹⁷⁵.

Es coincidencia de los historiadores lo que manifiesta Rodríguez Cuadros en el párrafo anterior; con su asumida condición eclesiástica y su ya sólida adscripción a palacio, Calderón no produjo obras más que para los teatros de la nobleza o autos sacramentales para la fiesta de Corpus Christi, antiquísima celebración cristiana

(estudios profundos advierten sobre ciertos contenidos paganos) que Calderón colaboró a conmemorar con inédito brillo. Con el Auto Sacramental, Calderón no solo convirtió al dogma en objetivo de una representación teatral, “sino que hizo de ellos los únicos dramas verdaderamente simbólicos de la literatura universal”¹⁷⁶.

Calderón es el autor del Siglo de Oro que más Autos Sacramentales ha compuesto. Se estima que setenta y tres, aunque hay otros títulos de los cuales persiste la duda acerca de su autoría. Teniendo como espectadores para estos actos al pueblo, al rey y a las jerarquías monárquicas y eclesiásticas, la gran tramoya escénica montada sobre carros, donde se desenvolvían personajes de nivel alegórico, y el añadido de la música, mostraba por las calles de manera grandiosa pero también didáctica los misterios de la fe, la inefabilidad del dogma y los desaciertos de la herejía. El solemne desfile de los carros donde se representaban los autos culminaba en la Plaza Mayor, donde se desplegaban los juegos que entretenían al pueblo llano, porque el Corpus era también fiesta y júbilo popular. Allí había bailes para los residentes y para los visitantes que, por la ocasión, se acercaban a Madrid. El regocijo se completaba con corridas de toros y la escenificación de piezas breves, entremeses y mojigangas que, con frecuencia, también eran de la autoría de Calderón.

Las *Memorias de apariencias* acompañaban los textos de los autos sacramentales y en ellas, tratando el asunto como si fuera un verdadero cuaderno de dirección teatral y de diseño escenográfico, Calderón indicaba con lujo de detalles los elementos que debían componer la decoración de los carros y la tramoya “que habrían de disponer en fiesta visible los invisibles dogmas católicos que se supone debían enseñar”¹⁷⁷ (la primera memoria de apariencias conservada y firmada por Calderón es de 1659).

A modo de ejemplo, transcribimos la *memoria de apariencias* que acompañó el auto sacramental *El primer refugio del hombre*, que Calderón estrenó en 1661, en ocasión de las fiestas del Santísimo Sacramento de ese año.

Ha de ser el primer carro una montaña hermosamente pintada de plantas y flores con una quiebra en el segundo cuerpo, por donde saliendo una persona tenga espacio para representar en lo alto y bajada después para el tablado. Esta montaña a su tiempo se ha de abrir en dos mitades y verse dentro de ella una fuente cuyo remate ha de ser una cruz en que ha de estar un niño, de cuyo costado, pies y manos han de salir siete listones encarnados que den en la taza de la fuente que será a manera de cáliz lo más imitada que se pueda. La cruz y el niño han de subir por elevación, desplegándose siempre los listones, y cerrarse a su tiempo.

El segundo carro ha de ser una fábrica cuadrada con torre y capitel y su

pintura cantería. Los tres bastidores del cuerpo primero, que ordinariamente sirven de vestuario, se han de elevar por canales a su tiempo, o retirarse a la parte de atrás los de los costados y elevarse el del frontispicio, de manera que quede el carro descubierto por sus tres partes y puedan verse dentro algunas personas que han de estar recostadas en una tarima que esté en proporción levantada del suelo. Y a este tiempo en la esquina del costado derecho deste carro se ha de mover un bofetón que vuele afuera lo más que pueda, y en él ha de venir en un trono de nubarrón sentada una persona la cual ha de bajar por manga, también de nubarrón, hasta el tablado donde ha de poder desasirse y representar en él.

El tercer carro, compañero deste, ha de ser otra fábrica igual y su pintura de ladrillo; los bastidores dél se han de abrir en la misma conformidad, con diferencia de que lo que allí fueron tarimas, aquí ha de ser pintura de un estanque, el cual lo más imitado que se pueda, estando el suelo pintado de olas, a su tiempo han de moverse en tablas recortadas y tornos de velillo, de manera que todo haga movimiento; y del costado izquierdo deste carro ha de salir de la otra esquina otro nubarrón en conformidad del pasado, en que sentándose la misma persona vuelva a desaparecer en este de la misma manera que apareció en el otro.

El cuarto carro ha de ser un templo redondo pintado de fábrica rica, mármoles, jaspes y bronces. Este en su primera vista no se ha de ver más que el primero cuerpo, en que han de estar embebidos otros dos que a su tiempo han de subir en disminución proporcionada de manera que hagan perfecta arquitectura, y ha de haber en el remate del tercer cuerpo una arca grande, u dorada u de color de oro, con cuatro ángeles en las cuatro esquinas, y abriéndose a su tiempo ha de subir por elevación una persona con una tarjeta, como pintan las tablas de la ley, en una mano y en otra una urna dorada, y desaparecer a su tiempo¹⁷⁸.

Luego de la muerte de Felipe IV, la corte desconcertada y desanimada por la depresión que sufría España, que ahora conducía Carlos II, intentó imponer reformas que Calderón escenificó, con obediencia palaciega, en lo que se considera su testamento teatral, *La estatua de Prometeo*.

En torno a 1670 o 1674 (la fecha aún se discute) pone en escena *La estatua de Prometeo*, una suerte de testamento teatral en el que desea metaforizar este intento de reforma y salvación del estado en el mito prometeico y en el deseo de una república utópica en la que es posible la cohabitación tolerante del saber y del conocimiento con el ejercicio del

poder. En esta obra un Calderón, casi a la vuelta de todo, afirma sin titubeos que “la fuerza de la razón vale más que la del brazo” y aboceta un porvenir en el que frente al belicoso Epitimeo¹⁷⁹ se imponga “la razón de dudar” de Prometeo, frente a la absoluta subordinación a una ley de autoridad absoluta, la ética universal de “leyes pocas y guardadas” entre la paz y la justicia, frente a la oscura ignorancia del encierro en una torre.

El anhelo de saber
que es el que al hombre le ilustra
más que otro alguno¹⁸⁰.

Sin embargo *La estatua de Prometeo* no fue su última comedia, el título se lo lleva *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, que se estrenó en el carnaval de 1680. Calderón muere en 1681, mientras preparaba el auto *La divina Filotea*, para estrenar en el inminente Corpus. Con él desaparece el último intelectual español del siglo XVII (en 1660 había muerto Velázquez, pintor oficial de la corte de España desde 1623) y fue enterrado con todos los honores. Según su propio deseo, expresado en un larguísimo testamento, su cadáver, adornado con los hábitos sacerdotales y los de la Orden de Santiago, de la cual era miembro, fue llevado “descubierto, por si mereciese satisfacer en parte las públicas vanidades de mal gastada vida”.

Por esas fechas finales él mismo se ocupó de hacer el recuento de su producción, lo que con seguridad le permitió descartar lo que no le satisfacía. Si aceptamos su cálculo (diferente al que afirmamos más arriba, que estimamos en ciento dieciocho obras), Calderón escribió ciento diez comedias y ochenta autos sacramentales, además de una cantidad no estimada pero importante de loas, entremeses, mojigangas y otras obras menores. Esta enumeración marca una diferencia notable respecto a su rival y compañero de ruta, Lope de Vega, quien lo superó con creces en la cantidad de producción.

Una buena mayoría de críticos aceptan la partición primera que hicimos de la obra calderoniana, la popular y la cortesana. Ángel Valbuena Briones, quien también registra estas dos etapas en la producción de Calderón, advierte que en el primer grupo Calderón “reordena, condensa y reelabora lo que en Lope aparece de manera difusa y caótica, estilizando su realismo costumbrista y volviéndolo más cortesano”. En la segunda etapa, cuando Calderón ya es un dramaturgo de palacio, escribe “fundamentalmente dramas filosóficos o teológicos, autos sacramentales y comedias mitológicas o palatinas”¹⁸¹. Tomando como punto de cesura la designación de Calderón al frente del Coliseo del Buen Retiro, Evangelina Cuadros lo identifica como el “vocero de

una multinacional llamada monarquía hispánica contrarreformista”, rol que cumple con “un fervor católico excesivamente literal”¹⁸².

En cuanto a la publicación de sus obras, su amigo y discípulo Vera Tassis imprimió en 1636 la *Primera parte de comedias*, continuando con este cometido hasta llegar a los nueve tomos. En 1677 aparecerá, además, la primera parte de sus autos sacramentales.

La obra calderoniana fue sujeto de estudio y clasificada y ordenada por distintos comentaristas y críticos. Juan Hartzenbusch (1806-1880), por ejemplo, dispuso, en el *Catálogo cronológico de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, que publicó en 1850, la producción del poeta de la siguiente manera:

- a. Piezas de argumento no inventado y piezas inventadas por el autor (aquí se incluye al teatro histórico)
- b. Comedias bíblicas y devotas y comedias profanas.
- c. Tragedias, dramas, comedias, zarzuelas y óperas (hay que anotar que Calderón jamás usó el término tragedias, a sus comedias más serias las llamó dramas)

Si acordamos con Hartzenbusch, quien hizo esta clasificación como prolegómeno del proyecto editorial de publicación de la obra total del poeta, debemos admitir que las obras de Calderón se incluyen simultáneamente en al menos dos de las categorías, sino en las tres, tal como sería lícito ubicar, por ejemplo, a *La vida es sueño*.

La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes aplica un criterio menos abarcativo, que nosotros sumamos porque le encontramos sencillez y buen criterio.

- **Comedias de capa y espada**

Casa con dos puertas mala es de guardar

La dama duende

El galán fantasma

Guárdate del agua mansa

Mañanas de abril y mayo

- **Dramas y tragedias históricas**¹⁸³

El alcalde de Zalamea

Amar después de la muerte o El Tuzaní de las Alpujarras

Los cabellos de Absalón

El mágico prodigioso

El mayor monstruo del mundo
El médico de su honra
El pintor de su deshonra
El sitio de Bredá
La vida es sueño
La cisma de Ingalaterra
Luis Pérez el gallego
El príncipe constante
A secreto agravio secreta venganza
Las tres justicias en una
Gustos y disgustos no son más que imaginación
La niña de Gómez Arias
El postrer duelo de España

• Autos sacramentales y Comedias hagiográficas (historia de la vida de los santos)

Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario (su primera obra histórica)
A María el corazón
Andrómeda y Perseo (auto)
El año santo de Roma
Loa a El año santo de Roma
La aurora en Copacabana
El cordero de Isaías
La devoción de la cruz
El diablo mudo (primera versión)
El diablo mudo (segunda versión)
El divino cazador
El divino Jasón
El divino Orfeo (versión de 1634)
El divino Orfeo (versión de 1663)
Loa a El divino Orfeo
El gran teatro del mundo
Loa para el auto sacramental intitulado El gran teatro del mundo
El indulto general
La inmunidad del sagrado
Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio
La nave del mercader
No hay instante sin milagro

El nuevo hospicio de pobres
El nuevo palacio del Retiro
La piel de Gedeón
El Primer Blasón del Austria
La primer flor del Carmelo
Primero y Segundo Isaac
El Santo Rey Don Fernando (primera parte)
La segunda esposa
El Segundo Blasón del Austria
Sueños hay que verdad son
Triunfar muriendo
La viña del señor

• **Comedias mitológicas**

Amor, honor y poder
Céfalo y Pocris
Eco y Narciso
El Faetonte
La fiera, el rayo y la piedra
Fortunas de Andrómeda y Perseo
El mayor encanto, amor
El monstruo de los jardines

• **Teatro cómico breve (serie completa)**

Las Carnestolendas (entremés)
La Casa de los Linajes (entremés)
La Casa Holgona (entremés)
El Convidado (entremés)
El desafío de Juan Rana (entremés)
Don Pegote (entremés)
El Dragoncillo (entremés)
La Franchota (entremés)
La garapiña (mojiganga)
Guardadme las espaldas (entremés)
Los guisados (entremeses)
Los instrumentos (entremés)
Jácara de Carrasco
Jácara del Mellado
Las jácaras (entremés)

La Pedidora (entremés)
El pésame de la vida (mojiganga)
La Plazuela de Santa Cruz (entremés)
La Rabia (entremés)
El reloj y genios de la venta (entremés)
El sacristán mujer (entremés)
Los sitios de recreación del Rey (mojiganga)
El Toreador (entremés)
Las visiones de la muerte (mojiganga)

Lope y Calderón, diferencias y acuerdos (lo lopista y lo calderoniano)

¿Es posible marcar acuerdos y diferencias entre Lope y Calderón? Por supuesto que sí, ya que ambos representan dos épocas del teatro español vinculadas por el aire de familia que otorga la genial invención lopezca de la Comedia Nueva, pero también distanciados por la intervención de elementos cortesanos –escenografía, iluminación artificial, público regio– que le fueron retaceados a Lope y fueron de sumo provecho para Calderón desde que asumió la jefatura de las actividades del Coliseo del Buen Retiro.

La primera diferencia se establece en el mayor cuidado que Calderón ponía en la escritura (sin duda no lo acuciaban las prisas que apuraban a Lope). Calderón practicó la economía dramática, comprimió el número de escenas quitando todo lo accesorio y superficial, redujo el número de personajes y utilizó muy pocas de las resoluciones polimétricas aconsejadas por la teoría lopezca en *El Arte nuevo de hacer comedias*. Esta cualidad de Calderón se advierte en la vuelta de tuerca que aplicó a la comedia de capa y espada, un subgénero que atado a una fórmula repetida, estaba decayendo en la estimación del público. Bances Candamo declara que los lances entre espadachines, de monótona pericia y parecida conclusión, “solo don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tuviesen [nueva] viveza y gracia, suspensión en enlazarlos, y travesura gustosa en deshacerlos”¹⁸⁴.

Lope no es explícito acerca del tiempo de duración de la fábula, de una extensión tan imprecisa como el lugar de la acción, nunca bien definido. Calderón, en cambio, propone una visión exacta del lugar donde se desarrolla el asunto y del tiempo que demandan los acontecimientos.

Calderón se apoyó evidentemente en una estructura racionalmente pensada. Hay sistematización en su esquema literario de tal modo que podemos descubrir casi sin esfuerzo la reiteración de temas, situaciones, versos y

metáforas. Todas sus obras están pulidas, brillan de tan trabajadas. A diferencia del descuidado Lope, corregía, tachaba, rehacía sus originales hasta encontrar la forma perfecta. Esta reflexiva forma de encarar la tarea es ajena a Lope, más espontáneo y, acaso por eso, más irregular y a veces menos profundo. Pero Lope, como producto de la improvisación, le otorgó a la lengua una frescura que no entona con la gramática de Calderón. Como afirma atinadamente Carilla, “de la misma manera que muchas veces surgen ventajas del arte, del método y del equilibrio, también hay virtudes imponderables –¡y tantas!– en la espontaneidad y el repentismo”¹⁸⁵.

Ya se dijo, Calderón es más barroco que Lope; mientras este resalta su barroquismo en el ataque a las convenciones y a las normas clásicas, Calderón se aventura en la abstracción, en el simbolismo significativo. Es por eso que en un teatro que se destaca, con excepciones, por el hecho de no haber creado grandes caracteres (no encontramos entre tanta literatura dramática ningún Ricardo III), los personajes de Calderón llegan a los límites del símbolo y la alegoría.

Todo el teatro español fue, tomando como referente una distinción que le debemos a Juan Villegas, un “drama de acción”, no un “drama de personajes”¹⁸⁶. Y esto cabe tanto para Lope como para Calderón y toda la nómina de autores que brillaron, con distinto destello, durante ese magnífico Siglo de Oro. El verdadero motor era la intriga, el argumento, que imponía la utilización de viejos recursos, aunque sean desfachatadamente artificiosos; soliloquios, apartes, encuentros casuales e inverosímiles, entradas y salidas de personajes solo motivadas porque hacía falta hacer eso para permitir la continuidad del relato dramático.

“El personaje es solo un papel, disponible en todo momento para aparecer en escena o ausentarse sin necesidad de mayores justificaciones”¹⁸⁷.

La tiranía del argumento obligó, a todos, no solo a Calderón y a Lope, a violentos contrastes de ritmo narrativo. Junto a escenas minuciosas, demoradas, plena de matices, se desarrollaban otras con atropellamiento, recurriendo a veces a elipsis de enorme extensión sin que nada justifique semejante lapso. La unidad de tiempo era ignorada (sería mejor decir desdeñada), de modo que hay personajes que mudan de carácter en pocas líneas; los enamoramientos son súbitos, los personajes reaccionan de inmediato a favor apenas sienten el “flechazo”, a la vez que un mujeriego impenitente puede transformarse en un esposo fiel en cuestión de minutos sin que el autor nos dé demasiadas explicaciones acerca del cambio.

Esto, desde ya, no quiere fundar el criterio de que en el teatro español el personaje no fue importante. Los hubo, de gran talla y reciedumbre dramática, solo que están retratados a través de rápidas pinceladas, dejando “que el público y los autores [los jefes de compañía] completen, a partir de estos toques y esbozos, la psicología de los personajes [...] Lo que el dramaturgo nos ofrece, pues, no es una

serie acabada de personajes sino una acción acabada”¹⁸⁸. Esta es una característica de este drama nacional que es una condición a priori de la lectura de cualquiera de los textos, sean estos, repetimos, de los grandes, Lope, Calderón, Tirso, como de los menos destacados.

Por último debemos señalar el principio de “justicia poética” que guía a toda la comedia española. La justicia poética es un procedimiento dramático y artificial con que se castiga, al final de la pieza, la acción de los malvados y se recompensa la actuación de las buenas personas, con el final feliz que generalmente se traduce en matrimonio. Fue de general aplicación en el Siglo de Oro y de gran productividad en un género muy posterior, el melodrama, que incorporó el principio como uno de sus elementos constituyentes inevitables.

La justicia poética es un principio literario y no un hecho de la experiencia. En la vida real, los malvados pueden prosperar y los virtuosos sufrir. Pero, en la literatura, durante el siglo XVII español se consideró decoroso que el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio. Los diferentes tipos de castigo distribuidos a los personajes se escalonan desde el más severo hasta el más leve, con una cantidad de matices intermedios. El castigo más severo es la condenación del infierno. Esto no es común, pero ocurre en dos famosas obras de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado*. Esto indica, claramente, que la maldad en cuestión ha sido tan grande y premeditada que no hay circunstancias atenuantes que la rediman¹⁸⁹.

Los sitios de la representación

Durante la primera mitad del siglo XVI no existen prácticamente teatros fijos, “edificios” contruidos o modificados en vista a las representaciones. Lo que encontramos son espectáculos que, restringidos en un principio a la corte o a las casas de los nobles, ganan después los mesones y las casas o patios más humildes. El teatro —el teatro como juego, como goce, como diversión— se afirma aquí y gana público¹⁹⁰.

El propósito de dedicar lugares para el desarrollo exclusivo de la actividad teatral, dio lugar a la creación de los “corrales”, que nacen en coincidencia con muchas causas.

La primera, el gran predicamento y la gran atracción que el teatro ejercía sobre la población española (la de Madrid, como también la de Sevilla, Valencia,

Valladolid, Toledo, Barcelona, etc.); “el entusiasmo del público lo convirtió en una necesidad”, dice Emilio Carilla. Este frenesí era asombro de los viajeros extranjeros que visitaban estas ciudades. Jacobo Sobieski (1580-1616), fue un noble polaco que, acaso por sus antecedentes castellanos de parte de madre, se sintió muy atraído por el mundo hispánico. Transitó la península en varias direcciones y peregrinó a través del famoso camino de Santiago, dejando escritas sus impresiones en un *Diario de viaje* donde relata las costumbres de los españoles de principios del siglo XVII.

Los españoles de Madrid se divertían también en matar toros a caballo, les gusta mucho las comedias, y más aun las tragedias. Rara vez se encontrará una ciudad en España sin actores, y Madrid nunca se priva de ellos.

El segundo motivo está vinculado con los intereses de las cofradías que, como hemos dicho, se valían del peculio obtenido por las representaciones para el sostenimiento de los hospitales, entre ellos, el más importante, el Hospital General de Madrid.

En tercer término figura la aparición de un autor que conjuga todas las expectativas, Lope de Vega, que aprovecha el momento y le da aun mayor impulso al proceso. Con un atrevimiento que le falta a algunos historiadores del teatro, Carilla afirma que la gran obra de Lope es “medible quizás más en la creación de un verdadero teatro nacional que en una suma apreciable de grandes obras”.

A partir de este empuje excepcional, el teatro español se desarrolló en tres sitios.

1. Los corrales de comedias, nacidos bajo las circunstancias explicadas en los párrafos anteriores.
2. El teatro de corte, con todas sus variantes; vale decir utilizando los salones palaciegos, los jardines y los teatros cortesanos construidos al efecto. Estos espacios, sobre todo los cerrados, posibilitaron el uso de distintos tipos de maquinarias y marcaron otro comportamiento del público, distinto al de los corrales (la sala cerrada es proclive al ensimismamiento mientras que la abierta alienta la dispersión).
3. Las grandes procesiones de Corpus Christi, matizadas con los carros ornamentados y alegóricos (imaginados por Calderón, las ya comentadas *Memorias de apariencias*), que ocupaban todo el ámbito de la ciudad.

Volviendo a los comienzos, la corte se contagió del fervor y a finales del siglo XVI buscó “tímidamente la creación de sitios permanentes para la representación escénica en lugares reservados para la nobleza”¹⁹¹. Pero la fuerza del teatro popular

era tal que en la construcción del Coliseo del Palacio del Buen Retiro, obra propuesta por el rey Felipe IV, se inmiscuyó la arquitectura del corral con más fuerza que las modernas técnicas teatrales diseñadas por los italianos, que también comenzaban a estar en boga (ya se debían tener noticias de la construcción, en la península itálica, del magnífico Teatro Olímpico de Vicenza), de tal modo que la población tardó en llamar coliseo al emprendimiento cortesano, para reconocerlo, durante un largo tiempo, como un corral más. Poco a poco este recinto nobiliario fue acercando su arquitectura y su dispositivo escénico a los mandatos del Renacimiento italiano, y se hicieron visibles las diferencias. El Coliseo incorporó la escenografía en perspectiva y la luz artificial, mientras que los corrales se mantuvieron sólidamente aferrados a su estructura conservadora, con un tablado de escasa y severa tramoya y la representación a la luz del día (de la tarde, mejor dicho), hasta que el gran Siglo de Oro llegó a su fin.

Los corrales estables, instalados en solares comprados por las cofradías para esos fines, el de la Cruz y del Príncipe, son de 1579 y 1582 respectivamente. Estos, y los otros corrales que se erigieron más tarde, reemplazaron a los provisorios —y más celebrados, como dato romántico, por las historias del teatro de España—, lugares de comedias instalados en los patios de las posadas, utilizando las ventanas de las casas linderas como improvisados palcos y las del fondo como circunstancial camarín de los actores o precaria síntesis de una escenografía que necesitaba de puertas y ventanas para hacer entrar o salir personajes.

Estos sitios especiales para las representaciones no fueron solo patrimonio de Madrid, se propagaron por todo el territorio, siendo Sevilla la ciudad que en la década del setenta y del ochenta tenía tres corrales de importancia: el de Don Juan (1575), el de las Atarazanas y el de doña Elvira (1579).

Esta incontenible expansión, que mantenía al pueblo inquieto y alerta, no desalentó sin embargo la representación de obras teatrales en las iglesias y los conventos, una resistencia ofrecida con obras piadosas, adecuadas a esos lugares, que competía infructuosamente con el teatro popular.

Creemos que los fastos de las fiestas del Corpus ya han sido descriptos en abundancia. Solo cabría agregar que si entendemos que el teatro de los corrales, y el cortesano que lo emulaba, ofrecían al espectador, como ya lo dijimos mucho más arriba, un único espacio de fricción, correspondiente a lo que se denominó, siglos más tarde, “la cuarta pared”, en el Auto Sacramental, donde los carros (que llegaron a ser cuatro) eran rodeados por el pueblo que acompañaba la procesión, este espacio de fricción se amplió a todos los planos posibles.

Los textos de este Siglo de Oro fueron siempre pensados para ser representados. La comedia se escribe de una manera peculiar porque se considera,

en principio, representable en un corral de comedias, “con entradas frontales de los actores, un solo plano previsto para el enfrentamiento con los espectadores, decorado escasísimo [...], público bullicioso y con dificultades en la visión del escenario, representación diurna, etc.”¹⁹². Esta demarcación permitió que la didascalía escénica sea un recurso prescindible, porque “las huellas apriorísticas de las condiciones escénicas se esparcen por el discurso literario”¹⁹³.

El teatro cortesano

La corte española mantenía un estilo severo que para los ojos de los viajeros que la visitaron en los siglos XVI y XVII, eran signo de modestia y austeridad, cuando en realidad, por opiniones de los propios españoles, se aceptaba que era un modo de enmascarar la soberbia, la condición mesiánica que había asumido España como portadora y defensora de los ideales de la Contrarreforma. La imagen de recato se derrumbaba con solo una visita al Alcázar de Madrid, transformado en palacio por Alonso de Covarrubias, que contaba con estancias de gran lujo y grandes dimensiones, donde además de fiestas y saraos, recibían la visita de algunos cómicos contratados para representar para la nobleza, tal como lo hizo en 1560 el comediante Cisneros para el príncipe Carlos. Es posible que en estos tiempos el teatro popular ya creado por Lope, se viviera solo como una “vil quimera”, como lo definió el propio Lope en el *Arte Nuevo*, porque el rígido padre del mozalbate homenajeado, Felipe II, no gustaba de esa mascarada de desparpajo, donde se mezclaban impunes la tragedia con la comedia.

A la muerte de Felipe II (1598) desaparece todo el recelo y la condescendiente corte de Felipe III ordenó construir su corral. En enero de 1607 se inaugura el primero de estos espacios, del cual tenemos noticias por *Las relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*, publicada en Madrid por Luis Cabrera de Córdoba.

Hase hecho en el segundo patio de la casa del Tesoro un teatro donde vean sus Magestades las comedias como se representan al pueblo en los corrales que están diputados para ello, porque puedan gozar mejor de ellas que cuando se les presenta en su sala, y así han hecho alrededor galerías y ventanas donde esté la gente de palacio, y sus Magestades irán allí de su Cámara por el pasadizo que está hecho, y las verán por unas celosías.

Aunque Cabrera no lo aclara, la corte abandonó sin pena los fastuosos salones del Alcázar para asistir con mayor satisfacción a los lugares donde se expresaba en toda su intensidad el teatro castellano. La avidez real por este teatro del pueblo se acentúa en 1622, a inicios del reinado de Felipe IV, adicto a los corrales tanto como su hija Isabel de Borbón, de tal modo que las picardías y mohines de las actrices lo tentaron a tener amores con una, la célebre Calderona, quien, se murmura, le dio un hijo natural. Carilla anota “que si por algo pasó Felipe IV a la historia no fue precisamente por sus virtudes de político y gobernante. En cambio, es conocido por sus aficiones dramáticas y deportivas”.

La construcción de un nuevo corral para solaz de sus majestades, propuesta por Felipe IV en ese año 1622 en un terreno junto al Juego de Pelota, hizo, ahora sí, que entraran en acción las pautas italianas, encarnadas en el ingeniero mayor Julio César Fontana, quien con carácter de invitado se encontraba en España y al cual se le comisionaron los trabajos. Fontana traía consigo justa fama como constructor de grandes edificaciones, como las fortificaciones del reino de Nápoles, pero su carta de presentación, más importante que este antecedente, fue el teatro portátil que levantó en 1522 en Aranjuez, donde se celebraron las fiestas de cumpleaños de Felipe IV, construido muy al gusto del Renacimiento, que causó impacto. El aporte, además del diseño moderno, tan diferente al del tosco corral, era revolucionario por la introducción de la iluminación artificial. Lamentablemente las cuatro linternas que se instalaron en la embocadura del escenario provocaron un incendio que acabó con el teatro.

Por supuesto que no era la primera vez que las representaciones teatrales, que en los corrales se iluminaban con el sol, habían requerido de una luz artificial. Eso se aplicó en los salones del Alcázar y en toda residencia de la nobleza donde se contrataba a los cómicos para animar fiestas nocturnas, pero los hachones de cera, puestos en mayor cantidad, alumbraban los salones en su totalidad sin focalizarse de un modo especial en el espacio de la escena. Cuando Fontana puso en funcionamiento su teatro portátil, la iluminación artificial cumplió una función expresiva, iluminó el escenario y hasta se atrevió a jugar con algunos matices, y este simple hecho (que ahora resulta obvio e indispensable en el teatro moderno) comenzó a operar como causa de divorcio entre el teatro popular y el teatro cortesano. El teatro cortesano encontró a partir de entonces, gracias a Fontana, uno de sus caracteres distintivos: el manejo y uso de la luz para todas las necesidades que requiere la representación. Se dispersó con prodigalidad en las puertas y senderos de entrada mediante largas pértigas, en la punta de las cuales se colocaban recipientes metálicos (se especula que de plata) llenos de viruta embebida en aceite de oliva e impregnada en azufre venenoso (recurso para evitar el robo del aceite por parte de cómicos y de tramoyistas, al parecer para el uso culinario). En cuanto a los

interiores, se recurría a las ya citadas hachas, que eran gruesas antorchas de cera blanca que podían manejarse para iluminar y luego oscurecer el patio de plateas y hacer resplandecer, durante la representación, solo el sitio del juego teatral.

Estos modos de manejar la luz requerían de un altísimo costo (la cera era material importado), que agravaron el presupuesto destinado al primer teatro cortesano cerrado, el tantas veces citado Coliseo del Palacio del Buen Retiro. Allí, usando los hachones mencionados, se le dio la espalda a la solución que habían encontrado los franceses, que se valían de una araña de luces, situada en el centro del patio de plateas, a la cual se la podía elevar para atenuar su resplandor y dar más realce a lo que ocurría en escena (el recurso fue la causa de no pocos incendios, pues al subir la araña, las llamas de las velas quedaban muy cerca de un techo muy inflamable).

Esta iluminación española a base de cera o aceites traía otras consecuencias desagradables: los malos olores, que se buscó neutralizar con alguna sustancia aromatizante. Un segundo contratiempo, nada desdeñable en época estival, en ciudades de altas temperaturas veraniegas, estaba representado por el calor que irradiaban el aceite y la cera encendidos.

El desacuerdo entre teatro popular y teatro cortesano se ahondó cuando, además, el segundo abandonó la tramoya, representante de la concepción medieval del espacio y superviviente en los corrales, y adoptó la escenografía. Este cambio también tiene carnadura, el florentino Cosme Lotti, ya mencionado cuando tratamos el teatro de Calderón, es quien llegó a la corte en 1626 contratado por Felipe IV para tareas muy disímiles, trazado de jardines, construcción y funcionamiento de ornamentadas fuentes de agua, y la instalación de decorativos efectos en los teatros. Además de la construcción de monstruosas figuras articuladas que admiraban al público por lo versátil de sus movimientos, Lotti introdujo en España otras innovaciones escénicas, como la del telón de boca¹⁹⁴, que separó la escena del público, y la facilidad de imitar sobre el tablado el movimiento del mar y el brillo del sol sobre las olas, artilugios que, claro, sorprendieron hasta el máximo asombro a los espectadores españoles de la época. Reiteramos lo que ya dijimos más arriba, Lotti, el “hechicero” como lo apodó el mismo rey, contribuyó grandemente para que Calderón desplegara con fastuosidad su gran teatro cortesano.

El Coliseo del Palacio del Buen Retiro (ya hemos dado el dato, inaugurado en 1640) era el teatro más avanzado, en cuanto a técnica teatral se refiere, entre los varios sitios consagrados a la escena, cortesanos o populares. Ahí Calderón estrenó su última comedia *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa* (1680).

Es un teatro completamente cubierto [...] especialmente concebido para las sesiones nocturnas y para el uso de luz artificial. El Coliseo estaba dotado sobre

todo de un equipo inigualable en cuanto a maquinaria escénica. De creer a don Pedro Calderón (y no hay razones para dudar), la puesta en escena de su comedia *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa* tenía un decorado de salón real, con figurines de tamaño natural representando a catorce reyes, ascendientes del que estaba contemplando la comedia. Esto era solamente para la introducción, o loa, que apenas llenará cinco cuartillas. Movíase la maquinaria inmediatamente para cambiar el decorado en un bosque, y luego, unas cuantas escenas después, para presentar un peñasco, una gruta y un río¹⁹⁵.

En total la representación de esta comedia de Calderón requería de diez cambios de decorado, entendida esta palabra como escenografía acorde con la situación y no sustituida por la palabra. Es cierto que estamos hablando de una representación de 1680, cuando el teatro cortesano se ha ido enriqueciendo con la intervención de tantos arquitectos italianos, quienes dotaron al edificio de una maquinaria capaz del cambio frenético y de una tendencia de imitación de los efectos de la naturaleza. Si tenemos en cuenta que el teatro de los corrales se mantuvo casi sin modificaciones, ofreciéndose dentro de una estructura muy conservadora, y el teatro cortesano se aventuraba por los terrenos de la innovación renacentista, es fácil deducir que el dramaturgo se encontró en el centro de una tierra de nadie, entre dos concepciones teatrales de la puesta en escena que se hacían cada vez más divergentes. La solución natural fue, al principio, la confección de textos que permitían ser representados en uno u otro lugar, pero bien pronto, como asegura Arróniz, “se escribieron comedias o zarzuelas u óperas o esas obras que todavía no se sabe qué son, para ser llevadas al teatro bajo las condiciones excepcionales de la escenografía italianizante”.

Los corrales

Antes de la edificación de los corrales, las compañías profesionales actuaban en las plazas de los pueblos. Usaban, como espacio escénico, un tablado montado sobre caballetes o sobre barriles, situado en un solar junto a la alcaidía o edificio de similar importancia, debajo de un balcón que debía servir para las escenas “en lo alto”. Suspendida del borde de este balcón, colgaba la cortina que actuaba de frágil vestuario. Los espectadores contemplaban el espectáculo sentados en bancos, de pie o desde los balcones que circundaban la plaza. Las compañías aprovechaban, para mostrar sus comedias y entremeses, los días de festejo de alguna festividad patronal o religiosa de la región, formando parte de los fastos imaginados para tal circunstancia.

Luego, las ciudades de mayor empuje, habilitaron lugares especiales para el teatro, los llamados corrales en Madrid o casa o patio de comedias en Zaragoza, Barcelona, Segovia, Sevilla, Córdoba o Valencia. El término corral, que se reitera prosperó sobre todo en Madrid y es prácticamente el término con que se reconoce el edificio del teatro comercial y popular español, proviene del inicial traslado del teatro de la plaza pública para su instalación en el patio de una casa particular, lugar que los madrileños reservaban como corral de sus animales domésticos.

Es preciso señalar que cuando Lope de Vega comenzó su carrera, los corrales de comedias ya existían. El Corral de la Cruz y el del Príncipe funcionaban a pleno rendimiento.

Todo esto es importante precisarlo porque, como siempre indica la historia del teatro, el espacio es quien determina la acción. Esquilo escribió para el *proskenion*, Plauto, para la más amplia escena latina; el poeta anónimo [...] para la iglesia que conocía como su casa. Ariosto, para los teatros renacentistas de los que fuera precursor Vitrubio; Shakespeare, para los *theatres*; y Lope, para los corrales¹⁹⁶.

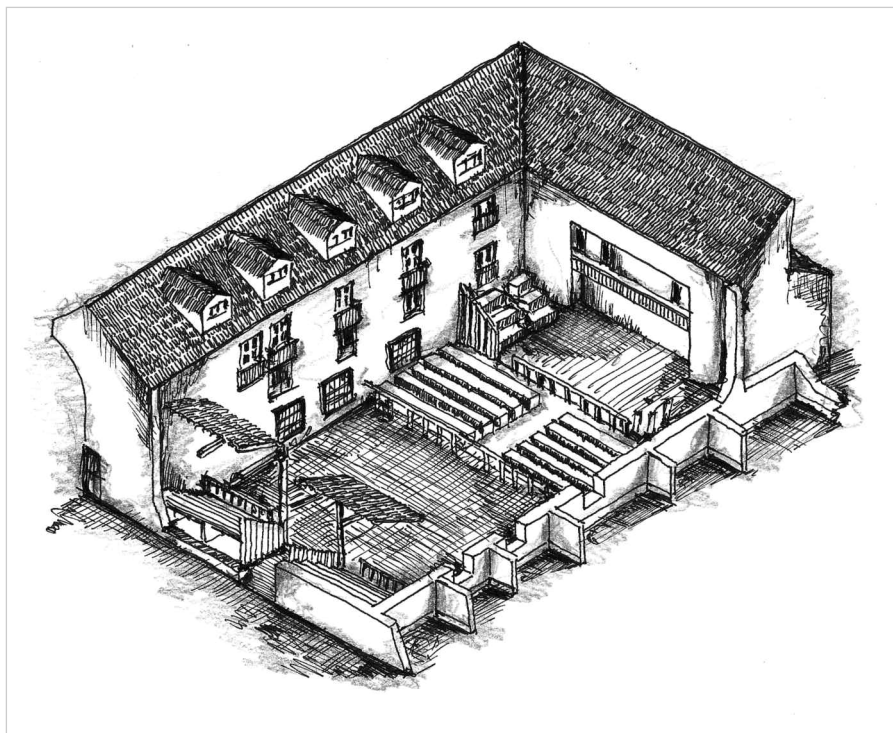
No obstante la transitoria representación en la plaza pueblerina no cesó, en muchos lugares siguió siendo el sitio que el teatro usó durante todo el siglo XVII. Cabe señalar su coexistencia con los corrales, que para alzarse no tomaron como modelo estos precarios y primitivos escenarios de los comediantes ambulantes, sino que el corral fue una invención que se diferenció de esos antecedentes por muchas razones, entre ellas por la dimensión del generoso escenario, dispuesto no a dos palmos del suelo sino a una altura de metro y medio, de más o menos siete metros de ancho y cuatro de fondo, totalizando una superficie cercana a los treinta metros cuadrados. A esto hay que sumar la disposición de encerrar la actividad dentro de un recinto amurallado, por lo general de tres pisos de altura.

El espacio físico en el que se representaban las obras no lo favorecía [al actor] en el alcance de la voz o en la visualización de lo gestual, obligándolo a utilizar un registro mayor y remarcable. En los tablados de los corrales de comedia de apenas treinta metros cuadrados se le hacía difícil mantener la atención de los espectadores, estando obligado a conocerlo perfectamente para poner la pose efectista, controlar la respiración o cambiar los desplazamientos corporales en el momento necesario¹⁹⁷.

En Córdoba se lo situó en la zona de mayor comercio con el fin de aumentar las ventas de frutas y pescado y en Granada se lo asiló en el Corral del Carbón. Arróniz nos da las razones de este encierro, que exceden lo económico (vale decir,

la facilidad de cobrar entrada), sino que se llevan a cabo “en busca de ensimismamiento que permita rendir toda su eficacia a la palabra y lograr una mayor concentración visual del escenario [...] El actor está manifiesto como un punto luminoso: el teatro está en vías de ser la “metáfora visible” de que habla Ortega y Gasset”¹⁹⁸.

El corral de comedias español



La estructura sustancial de estos primeros teatros públicos es la existencia de un patio al aire libre, de suelo plano lo que exigía la mencionada elevación del escenario. En los más evolucionados, este escenario contaba con trampas y escotillones por donde aparecían, o desaparecían, los actores. La otra manera era la salida y entrada por el foro, ya que este escenario no conocía de laterales. Un cómodo recinto con sillas, dispuesto en un ángulo del tablado, avisa con bastante fundamento que allí se sentaba una persona principal (¿el alcalde o el censor?), dispuesta a gozar o controlar el espectáculo desde ese lugar de privilegio.

Detrás del escenario se hallaban los vestuarios de los actores, en su origen común para hombres y mujeres, luego los varones ocuparon el foso y las damas el piso superior. Cronistas del momento señalan la escasa intimidad del ámbito,

separado del público solo por una puerta, que a veces era traspasada por algunos atrevidos con el fin de observar el cambiado de ropa de las damas, que llegaban de calle y se vestían de actrices (hubo que dictar una ordenanza para controlar estas picardías). “La mayor parte de los espectadores ven la obra de pie, después de la comida del mediodía con el sol a plomo sobre los actores y sobre ellos”¹⁹⁹.

El patio era el ámbito popular por excelencia y allí se amontonaban, sometidos por el sol y acechados por la lluvia, los espectadores más humildes. “Yo pido a los de mi villa/ paciencia si están al sol”, ruega el gracioso de la *Loa a la Asunción de Nuestra Señora*, de Juan Zabaleta Bayle. Con reacción tardía, los corrales extendieron un gran toldo protector, una comodidad que suponemos saludada con beneplácito por los sufridos espectadores. De todos modos, y a pesar de estas preocupaciones, una lluvia torrencial impedía la iniciación o continuidad de la función.

El público era un verdadero público, es decir, de una cohesión que se sobreponía a diferencias sociales y a las diferencias que marcaban los diferentes lugares del teatro: público ávido, ruidoso, que vivía lo que pasaba en el escenario y que, por eso mismo, reaccionaba con pasión²⁰⁰.

Sin embargo llegó el momento en que las cosas pasaron a ser distintas. La desatención de los corrales por el oropel escénico se extendía al ámbito de los espectadores, donde también se destacaba un amplio desprecio por la comodidad, pero posteriormente, el público distinguido mereció la atención de los empresarios y se construyeron los espacios laterales —“aposentos” y “desvanes”— en donde pudieran sentarse estos espectadores de superior condición social y económica. Este distingo es una marca indudable que contradice la pregona asistencia democrática de “todos” los españoles al teatro; la aseveración es parcialmente cierta, la convocatoria era general y atraía a todas las clases sociales, pero en la puerta del corral se advertían las diferencias de clases, la estratificación común que se advertía en la vida diaria; para unos el lugar de espectador era el patio mientras que para otros eran los aposentos. Ya avanzada la época de Lope y a los comienzos de la de Calderón, los desvanes pasaron a llamarse “tertulias”, término satírico que había encontrado el pueblo para individualizar el sector donde se sentaban los clérigos, quienes en sus sermones solían invocar con fastidiosa insistencia a Tertuliano (155-220), el sacerdote que en plena Edad Media había condenado al teatro diciendo que “los demonios han inspirado a los hombres la afición por las representaciones. ¡Dios misericordioso!, libra a tus siervos del deseo de participar de esos funestos entretenimientos”.

En estos corrales no había servicios higiénicos. Los retretes para señoras fueron instalados por primera vez, en un teatro de Madrid, en 1840. ¿Qué pasaría

antes, cuando las representaciones llegaban casi a las tres horas? Asimismo las condiciones de seguridad de los espectadores eran casi nulas, recién en 1753 se había dispuesto que ninguna persona “encienda, tome y fume tabaco de pipa dentro de los teatros”, una medida atinada para evitar incendios, fecundos si una llama rozaba tanta madera reseca.

Estos corrales, de los cuales los casi hermanos madrileños de la Cruz y del Príncipe (los separaban doscientos metros) pueden tomarse como modelos, fueron exclusivo ámbito del teatro masivo y comercial, albergando una cantidad discutida de espectadores. Un viajero italiano señala que en el Corral del Príncipe cabían dos mil espectadores, pero los estudiosos consideran que esta cantidad es exagerada.

A comienzos del siglo XVIII el corral había perdido casi toda su vigencia cuando, a instancias del actor italiano Francesco Bartoli, se construyó, sobre los terrenos de un antiguo lavadero conocido como de los “caños del Peral”, un coliseo destinado a las representaciones teatrales para la clase popular. Inaugurado en 1708, el rey Felipe V de Borbón (1683-1746) ordenó, años más tarde, su demolición para construir en el mismo lugar un edificio teatral más cómodo y funcional, que comisionó a los arquitectos, italianos por supuesto, Virgilio Rabaglio y Santiago Bonavia. Este nuevo recinto abrió sus puertas el domingo de carnaval de 1738 y respondía a la concepción renacentista eludida por el teatro español durante todo el Siglo de Oro.

Se da como lugar común que en el patio los espectadores (los famosos “mosqueteros”), permanecían de pie, aunque hay datos que indican que frente al escenario se alineaban filas de bancos de iglesia, llamados “taburetes”, que formaban un “graderío” para mayor comodidad pero también mayor costo para el espectador de menores recursos. En la puerta del corral un miembro de la compañía cobraba el ingreso y más allá otro recaudaba el aporte de los espectadores que querían ver el espectáculo sentados (en cualquiera de los casos el precio era barato).

Los mosqueteros estaban expectantes, de pie, esto sí es cierto, desde atrás de estos bancos. Su participación era temida por autores, actores y dueños de compañía, porque la reacción de estos, expuesta a modo de salva de artillería, de ahí el mote de mosqueteros, podía sellar el éxito o el fracaso de una obra. “Dios os libre de la furia mosqueteril”, avisaba un ignoto autor de la época, mientras que en *El Buscón*, de Quevedo, el protagonista se suma a una compañía de cómicos y para su fortuna representa “con grande aceptación de los mosqueteros y chusma vulgar”²⁰¹.

La aprobación de los mosqueteros se manifestaba con aplausos, vivas y voces de aliento dirigidas al escenario; la reprobación, aterradora ya se dijo, con ruidos, silbidos y gritos de condenación, era por lo general acompañada por una lluvia de hortalizas en mal estado. Cervantes se jactó (ya lo hemos anotado) de

haber representado comedias que no merecieron “ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza”.

Los corrales contaban, en la entrada del patio de los mosqueteros, debajo de la cazuela de las mujeres, con locales de expendio de aloja (bebida preparada con agua, miel y especias, muy helada en época de verano), agua, frutas y frutos secos, aunque era posible, y permitido, que el espectador llevara sus propias vituallas. El puesto de alojero, apetecido por muchos, era conseguido luego de superar la prueba sobre sus conocimientos de religión y buenas costumbres.

Los dos sitios de privilegio eran los ya citados aposentos y los desvanes, homólogos de las ventanas de las casas linderas de los primitivos patios hogareños. Desde allí solían presenciar las representaciones los nobles, los sacerdotes y, en especial, por cuidado del pudor, las damas principales, que protegían sus identidades ocultas detrás de discretos postigos. Más adelante, avanzado el siglo XVII, un privilegio similar alcanzó a las mujeres de pueblo, a las cuales se las ubicaba en un lugar exactamente opuesto al escenario, elevado por encima de la puerta de entrada, llamado “corredor de mujeres”, y que la picardía popular llamó “horno” o “cazuela”, debido al intenso calor que ahí dentro debía soportar el público femenino. Para hacerlas caber en mayor cantidad en ese gineceo infernal, había un hombre, el “apretador”, encargado de apretujarlas unas contra otras y así sumar más espacio para que en los bancos pudieran sentarse más espectadoras. Hay que anotar que el teatro y la iglesia eran los dos únicos lugares públicos donde hombres y mujeres podían verse y dar rienda al cortejo amatorio, con el juego de miradas, intercambio de esquelas y pícaras sonrisas de aceptación. También el único donde podían juntarse el rey con el ganapán.

La mezcla de públicos (con las diferencias de clase marcadas por el lugar de ubicación), el ánimo que el espectador solía traer al teatro, las condiciones en que debía desenvolverse la representación, están retratadas con casi rigor sociológico en un fragmento de una loa de Luis de Benavente Quiñones.

- LORENZO: Piedad, ingeniosos bancos.
CINTOR: Perdón, nobles aposentos.
LINARES: Favor, belicosas grandas.
BERNARDO: Quietud, desvanes tremendos.
PINELO: Atención, mis barandillas²⁰².
PIÑERO: Carísimos mosqueteros,
granujas del auditorio,
defensa, ayuda, silencio.

LORENZO: Damas en quien dignamente
cifró su hermosura el cielo.

INÉS: Así el abril de los años
sea en vosotros eterno,
y que el tiempo que tenéis
no se sepa en ningún tiempo.

MARGARITA: Que piadosas y corteses
pongáis perpetuo silencio.

INÉS: A las llaves y a los pitos,
silba de varios sucesos.

En realidad faltan documentos que grafiquen con exactitud la arquitectura de estos corrales. Al igual que el edificio que albergó el teatro isabelino, reconstruido con dificultad mediante el dibujo de un visitante extranjero, el holandés Johannes de Witt (consultar el capítulo correspondiente al teatro inglés), el diseño del corral surge de crónicas o de grabados que muestran aspectos parciales del recinto, tal como el que lleva la firma de Juan de Solórzano Pereyra, dibujado en Madrid en 1655, que ofrece parte del escenario y la presencia del rey en la sala. El dibujo que tuvo más circulación y difusión es el firmado en el siglo XIX por Comba y García, que ilustró un libro dedicado al corral de la Pacheca. La fidelidad del registro se pone en duda porque casi con seguridad el artista se basó para la reconstrucción en diferentes crónicas y noticias de tiempos del Siglo de Oro, que, por supuesto, él no llegó a transitar.

Las representaciones comenzaban a las dos de la tarde en invierno y a las cuatro en verano; no obstante el anuncio de “comedia nueva” podía llenar el teatro apenas después de la hora del almuerzo. Así, con estos horarios, se cumplía con el propósito de aprovechar la luz natural para los espectáculos, que duraban entre dos horas y media o tres, y para la retirada del público, que debía regresar a sus casas por calles no muy transitables que carecían de alumbrado público²⁰³. Se quería evitar que la oscuridad requiriera de los teatros algún sistema de iluminación, tales como las velas de sebo o lámparas de aceite de uso en las casas, considerados elementos de alta peligrosidad por sus posibilidades de originar incendios. Una decisión superior de 1645 así lo expresa, ordenando “que se empiece a representar desde las dos de la tarde de forma de que con ello no se dé causa a encender luces para acabar las comedias”.

Impuestas las tres jornadas promulgadas por Lope, el espectáculo de los corrales mantuvo una estructura sin variaciones hasta su desaparición, integrando en los entreactos del plato principal, a la comedia del poeta, una cantidad de piezas

menores: loas, jácaras, bailes, entremeses y mojigangas (de todas estas expresiones de tan corta duración la más controvertida era el baile, criticada por los conservadores por su alto desenfado y contenido provocativo).

El resultado de esta práctica es una escena dinámica y ágil, que nunca queda despoblada [...] Es indispensable destacar que estas obritas no son, de modo alguno, representaciones secundarias respecto a la comedia principal, sino que su importancia era tal que incluso podían determinar el éxito o fracaso de la comedia central. El público las esperaba y aplaudía, en muchas ocasiones, más que el drama medular de la fiesta: es muy probable que unas piezas intermedias brillantes contribuyeran a sublimar el éxito de las comedias²⁰⁴.

La función comenzaba con una intervención instrumental realizada con guitarra, vihuela²⁰⁵, chirimías²⁰⁶ y trompetas, a veces acompañada de canciones, seguida por la loa; su fin era establecer el primer contacto entre el público y la comedia. Luego seguía del modo que explicamos a continuación.

1. Loa

La loa es un subgénero dramático o teatral muy cultivado en el Siglo de Oro español. Se trata de una breve composición dialogada en verso que servía para predisponer positivamente al público elogiando la ciudad y presentando a los actores o la compañía al público.

2. Primer acto de la Comedia

3. Entremés

El entremés ya fue calificado cuando tratamos a Cervantes. Sin embargo conviene agregar la definición, en verso, que Agustín de Rojas propone en *El viaje entretenido*.

...y entre los pasos de veras
mezclados otros de risa,
que porque yvan entremedias
de la farsa, los llamaron
entremeses de comedias,
y todo aquesto yva en prosa
más graciosa que discreta...

4. Segundo acto de la Comedia

5. Baile o Jácara cantada

Las jácaras son romances especiales en que aparecen personajes y vocabulario de la vida del hampa. Su introducción en los espectáculos se hace al avanzar

el siglo XVII (luego su lugar fue ocupado por el baile), a partir de la legitimación que logra a través de Quevedo, que le dio status literario.

6. Tercer acto de la Comedia

7. Fin de fiesta o mojiganga, de carácter cómico

En el origen, la mojiganga era una expresión parateatral que formaba parte de festejos populares –carnaval, cuaresma, navidad o fiestas regias–, hasta que en condición de género de talla menor –un texto breve cómico y burlesco, con baile y música–, se subió al tablado del Siglo de Oro. Poco a poco fue reemplazando al entremés. La mojiganga entremesada es, a mediados del siglo XVII, la pieza dramática breve por excelencia, y fue de cultivo de muchos dramaturgos, entre ellos, Calderón de la Barca. A modo de ejemplo, transcribimos el comienzo de su mojiganga *La garapiña*.

Salen Doña Lázara y Doña Blasa, con manto.

LÁZARA: ¡Ay, doña Blasa!

Como me voy muriendo.

BLASA: Para sentir tu mal, oille pretendo.

LÁZARA: Lo que no se usa no se excusa
y lo que hoy más se usa
en las damas son flatos,
sin serlo yo me da muy malos ratos.

BLASA: ¿Qué son flatos?

LÁZARA: Amiga,
no sé qué son no sé lo que te diga,
porque solo sé dellos
que no hay (para decirlo sin arenga)
dama de garbo ya que no los tenga
o muere por tenellos.
Si voy a ver a doña Hemmenegilfa,
flatos tiene, también doña Casilda
tiene flatos, y flatos doña Eufrasia,
doña Faustina y doña Antonomasia:
con que a mí también de los cabellos
me trae colgada el ansia de tenellos.
Así, por no afligirte,
me pasaba sin verte y sin oírte.
Y, pues desesperada

no me dejan de gusto para nada,
quedate a Dios.
(*Vase*).

Cada pieza se mantenía en cartel de ocho a diez días como máximo. Sin embargo el público, siempre ávido de novedades, podía cercenar con su desinterés la vida de una comedia, que, en caso de rechazo, no pasaba de dos días de representación.

Othón Arróniz hace diferencias entre los corrales construidos en la zona castellana y aquellos levantados en las ciudades costeras del Mediterráneo, que por cuestiones de cercanía geográfica resultaron influenciados por los aires del Renacimiento italiano (Vitrubio y sus famosos libros de arquitectura aparecieron muy tempranamente en España, entre 1521 y 1526). El teatro de la Olivera, de Valencia, construido en 1618, es un buen ejemplo de ello. A partir de un único documento disponible, reproducido en una publicación de 1950, se advierte que nadie permanecía de pie, todos los espectadores veían la obra sentados, pues la totalidad del patio se encontraba ocupado por sillas dispuestas en semicírculo. Asimismo debemos destacar un rasgo particularísimo de este teatro mediterráneo: el techo. Existen indicios evidentes de que el teatro de la Olivera se encontraba cubierto por una techumbre general. Esto transforma el ámbito en una casa —por eso se lo llamó Casa de Comedias—, penumbrosa y oscura a la cual debieron iluminar a través de ventanas y claraboyas que dejaban pasar la luz del día.

La luz cenital, sin sutileza ni medios tonos de la tarde castellana cayendo sobre un patio, aquí es suplida por una luz tamizada, lateral, filtrada y dirigida por la colocación de las ventanas. El tejado tiene tragaluces o “finestres” para dar luz ambiental tenue a la sala del espectáculo. La ilusión escénica puede producirse con una división en dos zonas: una penumbrosa correspondiente al público, y otra particularmente iluminada: la de la ficción²⁰⁷.

Con el teatro de la Olivera el teatro español, al menos en las ciudades del Mediterráneo, se acercaba a la modernidad, comenzando a responder, aunque no con la misma magnificencia, a las pautas de construcción italianas ya aplicadas en el Teatro Olímpico de Vicenza, diseñado en 1580 por Andrea Palladio, que fue el primer edificio teatral cubierto de tejado de la historia moderna, además de ser el primer teatro cerrado del mundo.

El siglo XVIII, con la llegada de la Ilustración (tema de un capítulo posterior), las autoridades ordenaron el cierre de los corrales en España. Algunos se transformaron en otra cosa, por lo general locales de comercio, aunque otros

optaron por la conversión y adecuarse al imperio del teatro a la italiana, medida que evita la sanción oficial. El Corral del Príncipe, por ejemplo, se transformó en el Teatro Español de Madrid.

Se tienen noticias de que el primer sitio reservado al teatro en Nueva España (América) fue construido en la Ciudad de México a fines del siglo XVI. Otro corral de comedias, que tomó como modelo al de México, fue levantado en Lima para que, por disposición del virrey don Luis de Velasco, “se puedan curar e sustentar los muchos enfermos”. Vale decir, que al igual que en la metrópoli, la recaudación de la actividad teatral estaba destinada al cuidado de los ciudadanos que se atendían en los hospitales.

Estos sitios actuaron de lugares de recepción de las compañías españolas que emigraban a América para representar, ahí, autos y comedias. La de Alonso Velázquez, aposentada en México en 1603, estaba compuesta por doce personas, número importante aun en la metrópoli, lo que revela que se trataba de una agrupación dotada de considerables recursos. Una mayor situación de prosperidad, que con seguridad era lo que buscaban y para lo cual habían cruzado el todavía peligroso Atlántico, tropezaba con el inconveniente de que el teatro de diversión que practicaban se hallaba bajo la férrea mirada de la censura eclesiástica, acaso más atenta y tenaz en tierras americanas.

Beatriz Seibel nos da noticias de la construcción de un coliseo en Buenos Aires, pero este no guardaba las características de corral sino de sitio cerrado. Fue levantado en 1757 en la actual calle Alsina, entre Defensa y Bolívar, entonces lo más céntrico de la ciudad. Sobrevivió con la participación local de marionetistas y de óperas con muñecos, y la actuación de un volatinero²⁰⁸ valenciano, Blas Ladro Arganda y Martínez, quien llegó desde Brasil especialmente contratado, sucumbiendo por la abrupta medida del obispo bonaerense que en 1758 decidió interrumpir estas actividades profanas. Permiso mediante, en 1759 se reanudaron las representaciones, hasta que una nueva orden del obispo clausuró definitivamente las instalaciones en 1761.

En 1772 se plantó un tablado provisorio que logró reavivar el interés por las representaciones. En el solar ocupado por ese tablado, y por iniciativa del progresista virrey Vértiz, se levantó la Casa de Comedias, popularmente conocida como el Teatro de la Ranchería, el primer edificio estable de Buenos Aires dedicado a las actividades escénicas, situado en la esquina de las actuales calles Perú y Alsina.

La iluminación es con velas de sebo; tiene bastidores, bambalinas, telones de escenografía; sobre el telón de boca corredizo se lee la antigua frase latina: “Es la comedia espejo de la vida”, la que se repite en los teatros posteriores. Las localidades son “lunetas” o plateas, con largos bancos de pino,

prohibidos para la gente de color, detrás de los cuales puede verse el espectáculo de pie pagando solo la entrada general [...] Las mujeres solo pueden ir a la cazuela, reservada para ellas, o a los palcos; el Virrey y el Cabildo tienen palcos especiales con adornos y cortinas²⁰⁹.

De acuerdo con la descripción de Seibel, el Teatro de la Ranchería, incendiado desde el techo por una bengala la noche del 15 de setiembre de 1792, no corresponde ser considerado un corral, aun cuando mantenga algunas de sus características (la cazuela, por ejemplo), sino que se trata de un edificio cerrado y con los aditamentos que ya habían impuesto, y para siempre, los escenógrafos y arquitectos italianos.

El corral de Almagro

Párrafo especial le dedicamos al Corral de Comedias de Almagro, por ser el único que permanece activo tal y como era hace casi cuatrocientos años, aunque su dimensión se ha reducido a la mitad de la de su origen. Está situado en la Plaza Mayor de Almagro, ciudad ubicada en Castilla-La Mancha, rica en tradición, ya que fue sede de la Orden de Calatrava, residencia de los ocupantes moriscos (que debido a las altas temperaturas de la región introdujeron, en la arquitectura, la cultura de los patios), y zona de influencia flamenca.

En 1628 don Leonardo de Oviedo recibió el permiso del ayuntamiento para construir un corral en el patio del Mesón del Toro, que fue inaugurado por la compañía de Juan Martínez, una de las “compañías de título”.

En el siglo XVIII, con la desaparición de los corrales, el sitio se convirtió en el Mesón de la Fruta; a mediados del siglo XIX volvió a sus orígenes, bajo el nombre de Posada de las Comedias.

El hallazgo casual de una baraja barroca en 1950, puso en aviso a las autoridades de que ahí pudo haber existido un corral de comedias. Las cuidadosas excavaciones dieron crédito a la sospecha, pues apareció la zona del escenario prácticamente intacta. Se inició entonces un proceso de expropiación (el solar pertenecía a varios dueños) y restauración, ofreciéndose la primera función teatral en 1952. En este espacio, testimonio de una de las épocas más fecundas del teatro occidental, se realiza todos los años el Festival de Teatro Clásico de Almagro.

Trascendencia del teatro español del Siglo de Oro

El teatro español del Siglo de Oro triunfó dentro y fuera de su tierra. El prestigio era encabezado por Lope de Vega. Hay noticias firmadas por un tal Fabio Franchi, un veneciano que escribió en italiano una admirativa semblanza del monstruo de la naturaleza, *Essequie poetiche in morte del signor Lope de Vega*, donde afirma, en 1636, que en su país, Venecia, “los representantes de comedias, para aumentar la ganancia, ponen en los carteles que van a representar una obra de Lope de Vega, y solo con eso les falta coliseo para tanta gente y caja para tanto dinero”.

También Calderón influyó fuera de España. Venerado por los románticos franceses, su vigencia se apreció con mayor peso en Alemania, donde para Goethe era el prototipo del dramaturgo poeta. Una crónica cuenta que cuando Goethe leyó *El Príncipe constante*, tuvo que suspender la lectura porque, de la emoción, el libro se le cayó de las manos. Hay estudiosos que no tienen ninguna duda de que el célebre *Fausto* de Goethe cuenta como base de inspiración *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca.

Es cierto que resulta difícil el acceso a esta dramaturgia en verso y en un idioma castellano que poco a poco se va desvaneciendo, de modo que muchas palabras desaparecieron ya del vocabulario o cambiaron de sentido. Los términos villano y vulgo son un buen ejemplo de ello; villano, hoy sinónimo de individuo indigno, era, en esa época, identificado como un campesino rico, de estirpe hispana sin mezcla de sangre, honorable y honrado.

Del mismo modo las traducciones a otros idiomas son muy dificultosas, tanto como lo es la traducción de la poesía, a lo que debe añadirse el desprecio de la Ilustración, que en el siglo XVIII le concedió escaso valor a un teatro considerado vulgar y tosco, anatema que también afectó al teatro isabelino.

Suele aplicarse en la representación de estas obras clásicas distintos criterios de adaptación, que van de lo más sencillo —la supresión del número de versos y el cambio de palabras por otras que tengan el mismo sentido pero resonancia contemporánea—, hasta lo más complicado, que resulta de una intervención más decidida en el texto, quitando situaciones, cambiando su orden, o, como procedimiento más osado, agregando otras que hasta pueden prescindir del verso para usar la prosa. Un detalle no menor se plantea con el añadido de escenografía, un requerimiento del espectáculo moderno que no reglaba el teatro del barroco, al menos el popular de los corrales. ¿Tiene sentido copiar en el escenario el lugar que describe Rosaura en la primera escena de *La vida es sueño*?

La cuestión plástica suele ser saldada por decorados de significación simbólica y expresionista, que de algún modo absorben la atmósfera de la situación

dramática, sin caer en el planteo de una escenografía icónica, repetitiva de lo que el texto ya nos está dando.

El mayor tropiezo del teatrista contemporáneo es con la ideología de la literatura dramática del Siglo de Oro. Su cualidad doctrinaria, más allá que entre los resquicios se adviertan gestos de rebeldía, era mantener los valores de las clases dominantes, mostrando los beneficios del orden conservador de convivencia armónica y sin sobresaltos entre los que mandan y los que sirven y trabajan.

La presencia de un orden restaurado al final es significativa en tanto implica la recuperación de la armonía dentro de la sociedad, dada generalmente en estas obras por la máxima autoridad presente que casi siempre es el rey. Si a esto le añadimos que la mayoría de las veces esos reyes han sido personajes con cierta funcionalidad importante dentro de la trama dramática (lo que hace que además de solucionar situaciones privadas resuelvan también cuestiones del Imperio) adquiere aun mayor sentido²¹⁰.

El mejor ejemplo de lo manifestado por Florencia Calvo lo encontramos en una obra de Lope de gran difusión, *Fuenteovejuna*, pieza que pinta una rebelión popular que se permite el asesinato de un déspota y, ante la presión de la monarquía para identificar al criminal, todos los sublevados se hacen cargo del delito, sin personalizarlo en ninguno. Al final, el motín y el crimen son legalizados por el rey, quien considera que la reacción del pueblo estaba cargada de justicia. Resulta interesante para un estudio de la circulación e interpretación de la obra de arte en contextos diferentes lo sucedido a partir de la reaparición de esta pieza, que ocurrió, según Juan Manuel de Rozas²¹¹, el 8 de marzo de 1876, en un teatro de Moscú abarrotado de estudiantes. El jefe de policía de la ciudad declaró que “la obra sería execrada” porque “es una llamada directa a la revolución”. Pero el funcionario se equivocó, la obra fue un gran éxito. Otra opinión tenía el censor oficial (por eso la obra no se prohibió), que aprobó su representación porque, por causa de su final, “es decir a la luz de la segunda acción”²¹², se trataba de una pieza promonárquica.

La presencia o la ausencia de la segunda acción, en *Fuenteovejuna* y en otras piezas de las miles que pueblan la escena barroca española, es hoy un aspecto fundamental para la interpretación de la obra. En el siglo XIX, cuando el Romanticismo le dio realce particular al fenómeno español e isabelino, y se valoró de una manera diferente la intervención popular en las literaturas nacionales, y el marxismo instituyó al proletariado como la clase del futuro, la segunda acción de *Fuenteovejuna* se convirtió en un lastre que convenía eliminar. De ese modo, sin reyes, fue representada, Revolución de Octubre mediante, por el Teatro de Arte de Moscú que conducía Stanislavsky. En esas

condiciones antimonárquicas, previo a la caída de la República, la montó Federico García Lorca en 1933 en su teatro, *La Barraca*.

El uso ideológico de esta obra de Lope, que la llevó a alcanzar la calidad de clásico sin ningún esfuerzo, se extiende a nuestro continente, donde encontramos el ejemplo emprendido por Taco Larreta y Derby Vilas, teatristas uruguayos que, en plena euforia de los sesenta, cuando el cono sur americano tentaba el camino del socialismo, adaptaron el texto de Lope para una representación que la también uruguaya Institución Teatral El Galpón concretó en 1969. A la supresión de la segunda acción, donde el Rey y sus funcionarios intervenían en el asunto, se sumó la declarada decisión de los adaptadores (o versionadores) de transformar a los pobladores sublevados en el símbolo del “héroe colectivo”, un objetivo planteado como ineludible en la poética del llamado “realismo socialista”. Un escrutinio más detenido de esta experiencia, nos indica que Larreta y Vilas se valieron, además del recurso de eliminación de la figura y del protagonismo del monarca, de agregados propios al texto de Lope, cambio de lugar de algunas escenas y la adopción de la técnica distanciadora de Bertolt Brecht, con el uso de pregoneros, narradores y canciones funcionales a los fines ideológicos que se habían propuesto de antemano.

Aunque no es tema del momento de estos apuntes, cabe aprovechar la mención de Bertolt Brecht para señalar la predilección de este teatrista alemán, marxista declarado, por el teatro del Siglo de Oro, donde encontró muchos elementos que le sirvieron para sostener sus teorías sobre el Teatro Épico. La tendencia didáctica, aunque ocupada por intereses políticos opuestos a los de Brecht, era uno de los caracteres que el alemán aprovechó del teatro del Siglo de Oro español.

Brecht reconoció en el teatro clásico español, como lo llamaba, rasgos importantes de su teatro épico, cuyas características eran que en vez de tratar de alcanzar el tipo de identificación [aristotélica, que él combatía], trataba de hacer que el espectador se quedara aparte del drama y reflexionara sobre él, de tal modo que él, y a través de él la sociedad de su época, pudiera influir en las condiciones de vida, cambiarlas y mejorarlas. El propósito de Brecht, como marxista, era naturalmente muy distinto del de los dramaturgos católicos de la España del siglo XVII, por cuanto que la concepción que los españoles veían en la sociedad humana solo como una realidad pasajera. Por eso su preocupación era la de preparar a los hombres para la eternidad, e influir en el mundo de su época solo en cuanto que esta influencia fuera de los fines de Dios en la esfera temporal, y que permitiera que las criaturas de Dios llegaran a la propia realización como tales, sin que se lo impidieran las

condiciones y convenciones que oscurecían las intenciones que Dios tenía para ellas²¹³.

Se debe sumar que otro genio del teatro del siglo XX, Vsévolod Meyerhold, discípulo de Stanislavsky y que padeció el anatema soviético por sus experiencias actorales heterodoxas (la biomecánica), aseguró que “el teatro clásico español es el modelo de teatro para el pueblo”.

La decadencia

Con el advenimiento al poder en el 1701 de Felipe V (1683-1746), sobrino nieto de Carlos II, los Borbones iniciaron el reinado de España, el cual mantienen hasta ahora, claro que dentro de una estructura parlamentaria moderna. La coronación de Felipe V acentuó el afrancesamiento de la sociedad española, que ya había hecho acto de presencia con los últimos Austrias.

Ciertamente, la influencia francesa se dejaba sentir desde los últimos Austrias, pero con la instauración de los Borbones en el trono de España (1701) tomó un incremento tal el predominio de lo francés, tanto en el aspecto académico como en lo social, que provocó una reacción que, andando el tiempo, culminó en la galofobia de la Guerra de la Independencia y se concretó en un nacionalismo romántico²¹⁴.

La moda proscribió naturalmente todo el glorioso pasado teatral español, se ignoraron sus autores y la forma de hacer teatro, hasta el punto de prohibir en 1765 la antigua tradición de los Autos Sacramentales.

Esto requiere de mayor análisis, algo que prometemos para más adelante, cuando tomemos el conjunto de la actividad teatral europea desde el 1700 hacia delante.

Notas

1. Castagnino, Raúl H. 1981. *Teorías sobre Texto Dramático y Representación Teatral*. Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.
2. Grimal, Pierre. 1997. *Diccionario de mitología griega y romana* (traducción Francisco Payarols) Buenos Aires. Paidós.
3. Funes, Leonardo. 2007. Versión modernizada, notas e introducción del *Poema de Mío Cid*. Buenos Aires. Colihue Clásica.
4. Funes, Leonardo. Obra citada.

5. Por el aspecto común de ser, a la vez, organismos religiosos y guerreros, se suele confundir a estas cuatro órdenes con la gran Orden del Temple o de los Caballeros Templarios, que tiene un origen muy distinto, celebratorio de la recuperación de Jerusalén en el 1099. Los Templarios tomaron su nombre por haber ocupado Jerusalén y hecho cuartel en el antiguo templo de Salomón. El triunfo cristiano fue efímero, los turcos volvieron a tomar Jerusalén, que jamás volvió a manos cristianas.

6. Rajaduras en las paredes, caídas de mampostería, falta de pintura.

7. Vázquez de Benito, Concha. "Medicina preventiva", en revista *La aventura de la historia*. España. Año 2. N° 19. Mayo 2000.

8. Los caldeos eran una tribu semítica de origen árabe que se asentó en la Mesopotamia meridional (Eufrates y Tigris) antes del primer milenio de nuestra era. Por su lengua están relacionados con los arameos, aunque se asentaron más al sur que los arameos. Los romanos llamaron caldeos a los astrólogos y a los matemáticos de Babilonia.

9. Final del poema 232, de al-Qaysi al-Basti, sobre la pérdida de una ciudad nazarí (traducción de C. Castillo).

10. Sáiz Ripoll, Anabel (sin fecha). *Las prosificaciones de las cantigas de Alfonso X el Sabio*. <http://www.islabahia.com>.

11. En el capítulo III hemos descrito la ubicación del Magreb y la descripción de sus habitantes, los bereberes.

12. Aguinis, Marcos. 2009. *La gesta del marrano*. Buenos Aires. Sudamericana.

13. Colgarle el sambenito a una persona es un dicho popular que tiene el significado de achacarle a alguien supuestos delitos, desvíos o inconductas sociales de las cuales, con frecuencia, el afectado no es culpable.

14. Pérez, Joseph. *La época de Isabel I*. Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

15. Maquiavelo. 1995. *El príncipe* (edición de Mercedes López Suárez). España. Ediciones Temas de Hoy S.A.

16. Pérez, Joseph. Obra citada.

17. Puerto español sevillano, en las puertas del río Guadalquivir. Fundado por los fenicios, fue de uso de los musulmanes cuando ocuparon el sur de España, y luego como punto de llegada de los barcos que cargados de metales preciosos llegaban de América. Su importancia cedió poco después ante el crecimiento del puerto de Cádiz.

18. Seguramente se refiere a Tonanzin, diosa azteca cuyo nombre en nahuatl significa Nuestra Madre.

19. En el capítulo V hemos hablado de la acción de este prelado en favor de los aborígenes.

20. Arturo Uslar Pietri (1906-2001), abogado, periodista, escritor, productor de televisión y político venezolano. Es considerado, en su país y en América, como uno de los intelectuales más importantes del siglo XX.

21. El Plan Marshall (denominado oficialmente European Recovery Program o ERP) fue el principal plan de los Estados Unidos para la reconstrucción de los países europeos después de la Segunda Guerra Mundial. Estaba destinado a esos fines y a contener un posible avance del comunismo. La iniciativa recibió el nombre del Secretario de Estado de los Estados Unidos de esos momentos, George Marshall.

22. Organización del Tratado del Atlántico Norte, conformada al fin de la Segunda Guerra Mundial por los países occidentales confrontados con la Unión Soviética y sus aliados. Con la caída del régimen soviético, el tratado admitió el ingreso de países que habían formado parte del universo comunista.

23. Milton Friedman (1912-2006) fue un destacado economista e intelectual estadounidense. Defensor del libre mercado. Friedman realizó contribuciones importantes en los campos de macroeconomía, microeconomía, historia económica y estadística. En 1976, fue galardonado con el Premio Nobel de Economía.

24. Como Mittleeuropa los alemanes, sobre todo, reconocen a una imprecisa zona de Europa Central, ya que no existe un acuerdo unánime sobre qué territorios forman esta región. Por lo general se acepta que, además de Alemania, la Mittleeuropa está integrada por Suiza, Austria, Eslovaquia, Eslovenia, República Checa, Hungría y Polonia. Su importancia histórica, relevante a comienzos del Renacimiento, se elevó a niveles considerables en el siglo xx, ya que fue escenario de la Primera y la Segunda Guerra Mundial.
25. Mandíbulas salientes.
26. Checa, Fernando. *Carlos V y la imagen artística*. <http://www.delacuadra.net>.
27. Charles-Roux, Edmonde. 1981. *Don Juan de Austria* (traducción de José Bianco). Buenos Aires. Emecé.
28. Charles-Roux, Edmonde. Obra citada.
29. Charles-Roux, Edmonde. Obra citada.
30. Charles-Roux, Edmonde. Obra citada.
31. Charles-Roux, Edmonde. Obra citada.
32. Charles-Roux, Edmonde. Obra citada.
33. Charles-Roux, Edmonde. Obra citada.
34. Carilla, Emilio. 1968. *El teatro español en la Edad de Oro*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
35. Arauz, Álvaro. 1959. *Lope de Vega y Calderón de la Barca*. México. B. Costa-Amic, Editor.
36. Arróniz, Athón. 1977. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. España. Editorial Gredos.
37. Carilla, Emilio. Obra citada.
38. Arauz, Alvaro. Obra citada.
39. Figura de sierpe monstruosa, con una boca muy grande, que en algunas partes se saca durante la procesión del Corpus (RAE).
40. Oliva, César. 2009. *Versos y trazas*. España. Ediciones de la Universidad de Murcia.
41. Oehrlin, Josef. "Las compañías de título: columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de actuar y su posición social en la época". Conferencia pronunciada el 31 de mayo de 1997 en el Coloquio Teatro español del Siglo de Oro: Teoría y práctica, en la Universidad de Münster, Alemania.
42. Quiroga, Cristina. 2008. "El actor en el teatro español del Siglo de Oro. Del amateurismo a la profesionalización artística e industrial", en *Historia del actor*, volumen de autores varios coordinado por Jorge Dubatti. Buenos Aires. Editorial Colihue.
43. Carilla, Emilio. Obra citada.
44. Oehrlin, Josef. Conferencia citada.
45. Oliva, César. Obra citada.
46. Oehrlin, Josef. Conferencia citada.
47. Oehrlin, Josef. Conferencia citada.
48. Falda, pollera, prenda femenina.
49. Sombrero con ala pequeña, o casquete, que usan las señoras.
50. Finca rústica con vivienda y dependencias adecuadas, típica de amplias zonas de la España meridional.
51. Pan grande que pesa más de dos libras (un poco más de un kilogramo).
52. Ganassa era completamente desconocido en Italia. Ganó fama en España, hay quien aventura que hasta escenificó comedias usando el idioma castellano, y luego transitó, vaya a saberse con qué suerte, por Inglaterra y Francia.
53. Cardona de Gilbert, Ángeles y Garrido Pallardó, D. 1967. Estudio preliminar de *Lope de Rueda. Teatro completo*. España. Bruguera.
54. Arróniz, Athón. Obra citada.
55. Ruiz Ramón, Francisco. 1967. *Historia del Teatro español*. España. Alianza Editorial.

56. Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
57. Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
58. Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
59. Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
60. Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
61. Baty, Gaston y Chavance, René. 1956. *El arte teatral* (traducción de Juan José Arreola). México. Fondo de Cultura Económica.
62. Cardona de Gilbert, Ángeles. 1978. Estudio preliminar de *La Celestina*. España. Editorial Bruguera.
63. De Rojas, Fernando. 1978. *La Celestina*. España. Editorial Bruguera.
64. Lida de Malquiel, María Rosa. 1962. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires. EUDEBA.
65. Miguel, Nicasio Salvador. "Fernando de Rojas y La Celestina", en revista *La aventura de la historia*. España. Año 1. N° 12. Octubre de 1999.
66. De Rojas, Fernando. Prólogo citado.
67. Cardona de Gilbert, Ángeles. Obra citada.
68. De Rojas, Fernando. Obra citada.
69. Cardona de Gilbert, Ángeles. Obra citada.
70. Cardona de Gilbert, Ángeles. Obra citada.
71. Díez Borque, José María. "Fuente de inspiración en los siglos de Oro", en revista *La aventura de la historia*. España. Año 1. N° 12. Octubre de 1999.
72. Pedraza Giménez, Felipe B. "La tragicomedia en los escenarios", en revista *La aventura de la historia*. España. Año 1. N° 12. Octubre de 1999.
73. Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
74. Torres Naharro, Bartolomé. *Prohemio de Propalladia*. Texto publicado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
75. Torres Naharro, Bartolomé. Obra citada.
76. Torres Naharro, Bartolomé. Obra citada.
77. Torres Naharro, Bartolomé. Obra citada.
78. Torres Naharro, Bartolomé. Obra citada.
79. Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
80. Arróniz, Athón. Obra citada.
81. Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
82. Cardona de Gilbert, Ángeles. Obra citada.
83. Cardona de Gilbert, Ángeles. Obra citada.
84. Calvo, Florencia. 2007. *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*. Buenos Aires. Eudeba.
85. Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
86. Domenech, Ricardo. 1987. *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. España. Editorial Cátedra.
87. Carilla, Emilio. Obra citada.
88. Oliva, César. Obra citada.
89. Mckendrick, Melveena. 1986. *Cervantes* (traducción de Elena de Grau). España. Salvat.
90. Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio. 1987. Introducción en *Miguel de Cervantes. Teatro completo*. España. Editorial Planeta.
91. Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
92. Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio. Obra citada.

93. Francone, Viena. 1965. Estudio preliminar y notas en *Entremeses. Miguel de Cervantes Saavedra*. Buenos Aires. Editorial Kapelusz.
94. Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio. Obra citada.
95. Rozas, Juan Manuel. 2002. *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
96. En la mitología romana Minerva es la diosa de la sabiduría, las artes.
97. Bayeta: paño que sirve para limpiar superficies frotándolas. Arrastrar las bayetas es un dicho que califica a quien pretendía beca en un colegio, ir a visitar al rector y a los colegiales y hacer los actos de opositor con bonete y hábitos de bayeta sueltos y arrastrando (RAE).
98. Gil de Zárate, Antonio. 1947. Prólogo a la *Antología de la Literatura Picaresca Española*. Buenos Aires. Anaconda.
99. Rozas, Juan Manuel. 2002. Obra citada.
100. Rozas, Juan Manuel. 2002. Obra citada.
101. Weiger, John. "La Comedia Nueva: una vez más sobre el juego de la originalidad en La comedia de capa y espada." *Cuadernos de teatro clásico*. N° 1. 1988. Madrid. España.
102. Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
103. Maydeu, Javier Aparicio. 1999. *El Teatro Barroco*. España. Montesinos.
104. Ruano de la Haza, José María. 2000. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. España. Castalia.
105. Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
106. Cardona de Gilbert, Ángeles. Obra citada.
107. Las encumbró o enalteció.
108. Este término, tramoya, se generalizó para nombrar todos los aparatos que permitían todos los efectos escénicos, tal como la aparición y desaparición de los actores de la escena. Las maquinarias usadas en la puesta en escena eran, según Othón Arróniz, sobrevivencia del teatro medieval.
109. Cervantes, Miguel de. 1987. Prólogo a su *Teatro completo*. España. Planeta.
110. Cardona de Gilbert, Ángeles. Obra citada.
111. La figura del bobo creada por Lope de Rueda anticipa a la figura del donaire, el "gracioso"; a la cual Lope de Vega le dará sitio de privilegio en el teatro del Siglo de Oro.
112. Cardona de Gilbert, Ángeles. 1979. Obra citada.
113. Estébanez Calderón, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España. Alianza Editorial.
114. Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.
115. En la *Comedia Armelina* intervienen un zapatero, una dama, una moza, un paje, un moro, Neptuno (dios de los mares), un alguacil, un casamentero, etc.
116. Lengua literaria de carácter rural que intentaba imitar el habla de la comarca de Sayago y fue utilizada en la literatura dramática española del Siglo de Oro para caracterizar a personajes rústicos y campesinos.
117. Los antecedentes de esta pieza nos lleva a Plauto y su comedia *Los Mellizos (Menaechmi)*, que también Shakespeare aprovechó para su *Comedia de las equivocaciones*.
118. Oliva, César. Obra citada.
119. Arauz, Álvaro. Obra citada.
120. Arauz, Álvaro. Obra citada.
121. Calvo, Florencia. Obra citada.
122. Calvo, Florencia. Obra citada.
123. Arauz, Álvaro. Obra citada.
124. Cabe hacer saber en este punto que en el Siglo de Oro la palabra villano designaba al labriego, al habitante de una villa campesina. La palabra degeneró y en época actual adquirió otra

- connotación, la de malvado y traidor, exacerbada por el uso que el melodrama hizo de ella, nombrando de ese modo al “malo” de la historia.
125. El texto de *El Arte nuevo* que usaremos aquí está basado en la edición crítica de Juana de José Prades. Fue preparado en forma electrónica por Eric W. Vogt y luego editado de nuevo en la forma presentada (<http://trinity.edu>) en 1995 por Vern Williamsen.
 126. Oleza, Joan. 1994. “Los géneros en el teatro de Lope de Vega; el rumor de las diferencias”, en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*. Kassel. Reichenberger.
 127. Calvo, Florencia. Obra citada.
 128. Rozas, Juan Manuel. 2002. Obra citada.
 129. Pájaro insectívoro, del tamaño de la tórtola, con el pico largo y algo arqueado, un penacho de plumas eréctiles en la cabeza, el cuerpo rojizo y las alas y la cola negras con listas blancas, como el penacho. Es muy agradable a la vista, pero de olor fétido y canto monótono (RAE).
 130. Rozas, Juan Manuel. 2002. Obra citada.
 131. Hans Robert Jauss (1921 -1997), fue un filólogo considerado como uno de los padres de la Estética de la Recepción.
 132. Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.
 133. Jauss H. R. 1976. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La literatura como provocación*. España. Editorial Península.
 134. Molina Jiménez, María Belén. 2008. *El teatro musical de Calderón de la Barca. Análisis textual*. España. Universidad de Murcia, Servicio de Comunicaciones.
 135. Domenech, Ricardo. Obra citada.
 136. Domenech, Ricardo. Obra citada.
 137. Rozas, Juan Manuel. 2002. Obra citada.
 138. De Turia, Ricardo. *Apologético de las comedias españolas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
 139. Aristóteles. 2003. *Poética* (traducción de Eilhard Schlesinger). Buenos Aires. Editorial Losada.
 140. Wardropper, Bruce. “Lances y trances en Antes que todo es mi dama”, en La comedia de capa y espada. *Cuadernos de teatro clásico*. N° 1. 1988. Madrid. España.
 141. Bances Candamo, Francisco. 1970. *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Londres. Editorial Duncan W. Moir.
 142. Wardropper, Bruce. Artículo citado.
 143. Rozas, Juan Manuel. 2002. Obra citada.
 144. Pagnota, Carmen Josefina. 2002. “El sitio de Bredá, la comedia de glorificación de un suceso bélico contemporáneo”, en *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Melchora Ramos y Florencia Calvo, editoras. Buenos Aires. Eudeba.
 145. Rozas, Juan Manuel. 2002. Obra citada.
 146. Domenech, Ricardo. Obra citada.
 147. Rozas, Juan Manuel. 2002. Obra citada.
 148. Rozas, Juan Manuel. 2002. Obra citada.
 149. Arauz, Álvaro. Obra citada.
 150. Rozas, Juan Manuel. 2002. Obra citada.
 151. Las noticias sobre Miguel Sánchez son muy dudosas. La forma en que trata el asunto Lope, hablando en pasado, hace presumir que en 1609 ya no vivía.
 152. Maravall, José Antonio (1911-1986).
 153. Cossio, M.B. 1965. *El Greco*. Madrid. Espasa-Calpe.
 154. Arauz, Álvaro. Obra citada.
 155. Rozas, Juan Manuel. 2002. Obra citada.
 156. Domenech, Ricardo. Obra citada.
 157. Calvo, Florencia. Obra citada.

158. Carreter, Fernando Lázaro. 1987. *Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope*. Madrid. Cátedra.
159. Carreter, Fernando Lázaro. Obra citada.
160. Herrero, Miguel. 1941. *Génesis de la figura del donaire*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
161. Calderón de la Barca, Pedro. 2006. *La vida es sueño* (edición de Ciriaco Morón). España. Cátedra.
162. Carreter, Fernando Lázaro. Obra citada.
163. Carreter, Fernando Lázaro. Obra citada.
164. Vega, Lope de. *La esclava de su galán*. Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
165. Calvo, Florencia. Obra citada.
166. Calvo, Florencia. Obra citada.
167. Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.
168. Arauz, Álvaro. Obra citada.
169. A comienzos de esta década, 1629, nace la enemistad con Lope de Vega, al cual Calderón satiriza en *El príncipe constante* y *La dama duende*.
170. Cosme, o Cosimo, Lotti llegó a España en 1626, convocado por Felipe IV para encargarse de las tareas ya mencionadas. A partir de ahí Lotti residió para siempre en España, donde se casó y murió, en 1643.
171. Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Calderón heterogéneo, Calderón heterodoxo*. Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra.
172. Este dato no debe llevar a engaño, entendiéndose que Calderón es quien incorpora la música al teatro del Siglo de Oro. Las comedias lopezcas de los corrales también contaban con música, con músicos y con bailes, y su utilización ya estaba contemplada desde los textos, tal como *El villano en su rincón*, *El alcalde Zalamea*, *La dama duende*, etc. Sin embargo hay que aceptar que de todos los dramaturgos del Siglo de Oro, Calderón fue quien le dio más importancia y cabida a la música.
173. Rodríguez Cuadros, Evangelina. Obra citada.
174. Arauz, Álvaro. Obra citada.
175. Rodríguez Cuadros, Evangelina. Obra citada.
176. Arauz, Álvaro. Obra citada.
177. Rodríguez Cuadros, Evangelina. Obra citada.
178. Material obtenido en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
179. Según la mitología griega, Epitimeo y su hermano Prometeo fueron los encargados de crear la Humanidad y de proveer a los seres humanos y a todos los animales de los recursos necesarios para la subsistencia. Epitimeo fue quien creó a todos los animales. Por su parte, Prometeo, modelando una mezcla de tierra y agua, creó a los hombres. Prometeo, empeñándose en que estos fueran superiores al resto de las criaturas mortales, les concedió el fuego.
180. Rodríguez Cuadros, Evangelina. Obra citada.
181. Valbuena Briones, Ángel. *Don Pedro Calderón de la Barca: biografía, formación y cultura*. <http://dialnet.unirioja.es>
182. Rodríguez Cuadros, Evangelina. Obra citada.
183. No obstante esta clasificación, diremos que en el caso de Calderón los límites entre dramas históricos, religiosos y bíblicos son bastante difusos.
184. Bances Candamo, Francisco. Obra citada.
185. Carilla, Emilio. Obra citada.
186. Villegas, Juan. 1991. *Nueva Interpretación y Análisis del Texto Dramático*. Ottawa, Canadá, Girol Books.
187. Domenech, Ricardo. Obra citada.
188. Parker, Alexander. "Aproximación al drama español del Siglo de Oro," en *Cuadernos del Idioma*, año 3, número 11, junio de 1969.
189. Parker, Alexander. Obra citada.

190. Carilla, Emilio. Obra citada.
191. Arróniz, Othos. Obra citada.
192. Urrutia, Jorge. *Sobre algunos rasgos formales caracterizadores del Auto Sacramental*. Instituto Cervantes. Lisboa.
193. Urrutia, Jorge. Obra citada.
194. De ningún modo era un invento reciente. Aunque la fecha inicial del uso del telón es cuestión muy debatida, podemos asegurar que fue mucho antes que Lotti lo hiciera en España.
195. Arróniz, Othón. Obra citada.
196. Oliva César. Obra citada.
197. Quiroga, Cristina. Obra citada.
198. Arróniz, Othón. Obra citada.
199. Arróniz, Athón. Obra citada.
200. Carilla, Emilio. Obra citada.
201. Quevedo, Francisco de. 1980. *El Buscón*. España. Editorial Bruguera.
202. Antepecho compuesto de balaustres de madera, hierro, bronce u otra materia, y de los barandales que los sujetan, utilizado comúnmente para los balcones, pasamanos de escaleras y división de piezas (RAE).
203. El alumbrado público recién aparece en algunas ciudades italianas a mediados del 1700.
204. Molina Jiménez, María Belén. Obra citada.
205. Instrumento musical de cuerda, pulsado con arco (RAE).
206. Instrumento musical de viento, hecho de madera, a modo de clarinete, de unos siete decímetros de largo, con diez agujeros y boquilla con lengüeta de caña (RAE).
207. Arróniz, Othón. Obra citada.
208. Persona que con habilidad y arte anda y voltea por el aire sobre una cuerda o alambre, y hace otros ejercicios semejantes (RAE).
209. Seibel, Beatriz. 2002. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires. Editorial Corregidor.
210. Calvo, Florencia. Obra citada.
211. Rozas, Juan Manuel. *Fuente Ovejuna desde la segunda acción*. Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
212. Rozas, Juan Manuel. *Fuente Ovejuna desde la segunda acción*.
213. Jones, C.A. "Brecht y el drama del Siglo de Oro en España" en *Segismundo, revista Hispánica*. Madrid. 1967. Nos. 5-6.
214. Náñez, Emilio. 2002. Introducción a Andrómaca y Fedra, de Racine. España. Grupo Anaya S.A. (Ediciones Cátedra).

el teatro italiano

capítulo IX

¡Oh, esto es bueno! Tú no ves tampoco al Sueño, cuando duermes; ni a la Sed, cuando bebes; ni al Hambre, cuando comes. Y ahora, si quieres decirme la verdad, cuando vives no ves tú la Vida: pero está contigo.

LA CALANDRIA
Bernardo Bibbiena (1470-1520)

Introducción

Ningún otro país europeo puede reclamar para sí una continuidad de civilización como la alcanzada por Italia. Grecia tuvo su momento de esplendor cultural e intelectual, pero solo la historia de la civilización italiana presenta un desarrollo sostenido, que pese a haber caído en ocasiones en una situación de un cierto atraso comparativo, siempre ha vuelto a alzarse hasta las más altas cumbres de la excelencia. Es precisamente esta continuidad lo que más impresiona al extranjero que visita Italia: la sensación de que los hombres llevan incontables siglos viviendo, trabajando y edificando en esa estrecha península¹.

El relato de los sucesos políticos que acontecieron en Italia luego de la caída del Imperio Romano, nos significó un trabajo arduo por la cantidad de episodios que, como consecuencia de haberse producido en un territorio altamente fragmentado y disputado por las potentes naciones europeas del momento, fue dificultoso unir en un conjunto de igual peso y valor, tal como pudimos hacerlo con España e Inglaterra. Hay que tener en cuenta que, con notable retraso, Italia existe como estado soberano y unificado, recién a partir de 1861, mientras que los países vecinos (con alguna excepción) lograron la condición soberana en pleno Renacimiento. Debemos indicar, entonces, que este capítulo no encerrará la historia de Italia como nación, sino, de acuerdo con la feliz afirmación de Giovanni Jannuzzi, sería el resumen de la historia de los italianos luego de la caída de Roma.

Italia existe como Estado unificado y soberano solamente desde 1861. Antes de aquella fecha, más que de historia de Italia se debería hablar de historia de los italianos, o de las distintas entidades estatales a las que ha dado vida su genio político, gloriosas como Imperio Romano, Venecia,

Florenxia, Milán y en cierto sentido el Papado, o plagadas de mezquindad, espíritu patrioter o y despiadadas luchas internas².

Nos resultó imposible evitar que sobre el lector caiga una verdadera catarata de peripecias, nombres y fechas, citados en nuestro trabajo sin un orden cronológico estricto, porque con frecuencia nos vimos obligados a frenar el avance de la narración para retroceder y recoger acontecimientos que ocurrieron en coincidencia con el relato que nos ocupaba, pues son muchas la cantidad de circunstancias que convivieron en un mismo tiempo, así estas se producían en el norte o en el sur de la península, o en otra parte de Europa y repercutieron en territorio italiano.

Esta cuestión, que pone a prueba nuestra intención de ponerle claridad al capítulo, puede complicar la tarea del lector y llevarla a un terreno de desconcierto que, es obvio, trataremos de evitar. Se suma a esta cuestión la gran extensión del lapso histórico que debemos estudiar. Si el límite superior del relato es el Renacimiento, y el inferior la citada caída de Roma, estamos ante el difícil desafío de reducir en pocas páginas mucho más de mil años de una historia enrevesada y con frecuencia caótica, donde conviven los actos heroicos y las actitudes de grandeza con turbias trampas políticas, cargadas de egoísmos y mezquindades, donde los medios importaban menos que los resultados (no es azaroso ni sorprendente que en Florenxia haya nacido Maquiavelo, el teórico del arte de la política).

Nos parece oportuno explicar en este punto de la introducción de dónde surge el nombre de Italia, usado desde antiguo para designar a la península. Muchos le asignan un origen incierto, aunque hay varias coincidencias de opinión de que el término fue usado por los griegos clásicos, quienes acostumbraban identificar con nombres propios al mundo circundante con que comerciaban y que, de un modo general, llamaban bárbaro. El nombre se fue asentando y aceptando durante la República Romana, hasta que Augusto, el primer emperador, le dio status definitivo para mencionar a la península y darle el título de unidad central del Imperio, agregando a ella la Galia Cisalpina (“galos a este lado de los Alpes”), zona norteña de la península, al pie de esas montañas, considerada en ese entonces una provincia romana.

Italia durante la Temprana y la Alta Edad Media

La Temprana Edad Media italiana estuvo marcada por las invasiones bárbaras. Avanzado el período se sumaron al cuadro la voluntad de quienes, desde

adentro o desde afuera del territorio italiano, quisieron asumir o asumieron el rol de emperador, para darle continuidad, a veces con otro nombre y algunos rasgos cambiados, al imperio caído, sin alcanzar nunca la magnificencia y el poderío de los augustos romanos. Como tercer factor, por otra parte de reacción inmediata, debe agregarse la acción de la Iglesia, que pronto se lanzó a la tarea de evangelización de los invasores bárbaros. Son tres elementos que a veces en solitario, otras en conjunto, operaron frecuentes conflictos; el más álgido, la variable disputa entre el papa y el emperador por el poder temporal y espiritual de la Europa barbarizada.

A estas tres cuestiones habría que sumar un cuarto elemento: la presencia del Imperio Bizantino, que mientras pudo mantenerse como territorio soberano (fue atacado y enajenado varias veces durante la Edad Media), sostuvo la pretensión de considerarse sede y cabeza del Imperio desaparecido; el desprendimiento de la parte occidental se tuvo, por mucho tiempo, como eventual, como una fractura transitoria que admitía ser soldada en un lapso corto.

Esta situación se mantuvo, con distintos matices, hasta la decadencia y desaparición de alguna de estas fuerzas en conflicto, calificación de la que escapó la Iglesia, que acaso en el Renacimiento, luego de la caída de Bizancio y amenaza luterana de por medio, es cuando se hizo más fuerte.

Los bárbaros hérulos se habían instalado en el poder en el 476, con Odoacro como rey de Roma, pero con anterioridad, gracias a la lenta declinación del Imperio, los visigodos de Alarico (375-410), la rama occidental de los godos, una tribu teutónica posiblemente desplazada de Rusia, habían pactado un acuerdo de convivencia con el emperador romano Teodosio y se instalaron en Italia, ganando una patria que, según el propio Alarico, le faltaba a su pueblo. También actuaron los vándalos, infiltrados asimismo en los organismos del gobierno, cuando el Imperio todavía resistía, y que se apropiaron, luego del desastre, del África romana, haciéndose dueños de la natural fuente de suministro de cereales con que contaba Roma, que quedó bajo su dependencia alimentaria. Por fin los hunos, mongoles nómadas al mando de Atila, acosaron el norte del país, hasta conseguir, luego de tres meses de asedio, la toma de la ciudad de Aquileia. La invasión, saqueo e incendio por los hunos de este enclave, y también del vecino Grado, de alta importancia durante el Imperio, actuó, para muchos historiadores, de jalón definitivo del final de la Roma imperial y del comienzo de la Edad Media en Italia.

Al siglo V se remontan las primeras reivindicaciones formuladas por un papa romano, en este caso León I el Grande (390-461), en relación a quién correspondía el poder espiritual, y también el temporal, de la península. León, papa número cuarenta y cinco, obtuvo gran popularidad debido a la astuta circulación de dos

mitos. El primero relata cómo León convenció a Atila para que no marche sobre Roma (aun cuando todavía regía el Imperio), logrando la retirada del ejército bárbaro tras la firma de un tratado de paz que establecía el pago de un tributo a los hunos. Este hecho es improbable y los estudiosos suelen considerarlo absolutamente falso. El otro mito consiste en la famosa y archicomentada Donación de Constantino³, un documento falsificado que el pontífice exhibió para probar la voluntad del emperador romano Constantino, el primero que adhirió al cristianismo, de donar una amplia zona del Imperio al papado. La fuerza de convicción de ambos mitos, le dieron tanto prestigio a León que la Iglesia se fue situando lentamente como principal fuerza política, por encima de la que podían oponer los emperadores bizantinos que pugaban por reconstruir el imperio.

A caballo entre los siglos VI y VII la Iglesia cristiana, cada vez más exitosa en lograr la conversión de los paganos, obtuvo el vigoroso empuje de otro papa excepcional, Gregorio Magno o el Grande (540-604), quien sentó las bases de los servicios católicos que en adelante debían cumplirse en las iglesias de occidente (entre ellos, el uso del canto gregoriano). Este gesto de normalizar los procedimientos litúrgicos fue acaso premeditado para marcar diferencias con Bizancio, que se iba haciendo cada vez más oriental. Recordemos que ya a comienzos del siglo V Constantinopla había adoptado, como idioma oficial, el griego en desmedro del latín, la *lingua franca*⁴ de la Iglesia romana. Asimismo Gregorio envió misioneros en plan de evangelización, entre otros lugares a las siempre renuentes islas británicas, que fundaron monasterios y, copiando el hábito de los emperadores romanos (Gregorio sentía gran respeto por ciertas costumbres paganas), hacía repartir pan entre los pobres. El gran corpus escrito que dejó Gregorio Magno, donde tocó temas de liturgia y de interpretación de lo sagrado, sería de “gran influencia sobre el dogma católico de épocas posteriores”⁵.

El papado siguió ganando jerarquía y se sucedieron muchos pontífices hasta la asunción de Gregorio III (?-741), luego santificado, quien protagonizó el primer choque con la máxima autoridad religiosa oriental, el patriarca de Constantinopla, León III (680-741), en la ya mencionada “querella de los iconoclastas”, que puede sintetizarse como una lucha por la adoración o no de las imágenes sacras, devoción que el imperio oriental consideraba excesiva, hasta sacrílega, y Roma defendía como parte importante del culto. Recuértese que León III apoyó su exigencia con su ejemplo, retirando la imagen de Cristo emplazada en la puerta de su palacio, que reemplazó por una simple cruz, sin añadido alguno.

Debemos retroceder un par de siglos para indicar que la primera acción del Imperio Bizantino para recuperar el territorio occidental se expresó en el envío del ejército del bárbaro ostrogodo Teodorico (488-526), que al mando de importantes fuerzas incursionó en tierra italiana y derrotó a Odoacro, a quien mató con sus

propias manos en el 493. Traicionando a sus patrocinantes, que habían olvidado que Teodorico era tan bárbaro como Odoacro, el ostrogodo se apropió de la península como terreno patrio. Según Harry Hearder, fue bajo el dominio ostrogodo, que se prolongó hasta el 530, que “Italia estuvo mucho más cerca de formar un estado unitario”. La decidida intervención del emperador bizantino Justiniano echó esta posibilidad por tierra.

El período de Teodorico fue de paz y prosperidad. Condujo a su tribu según sus leyes ancestrales y permitió que Roma siguiera siendo administrada por un senado. No se inmiscuyó en las cuestiones religiosas que inquietaban al papado, entendiendo que en esta materia tenía que ser neutral y tolerante.

Pero, como anticipamos, el emperador oriental Justiniano (483-565) decidió romper con este estado de cosas. Sus poderosos ejércitos, puestos en campaña, habían ya derrotado, en el 533, a los vándalos de África. La operación, conducida por su brillante general Belisario (505-565)⁶, y luego por el eunuco Narsés (448-537)⁷, prosiguió camino a Italia, donde enfrentaron a los ostrogodos durante más de una década, hasta derrotarlos completamente.

La nueva composición política ordenada por Justiniano, que dispuso que Italia fuera considerada una provincia bizantina, no logró, pese a las victorias sobre los ostrogodos, normalizar la situación imperial; Italia estaba pacificada pero el Imperio no había sido reconstruido. En realidad, opinan algunos, bajo la administración de Narsés parece haberse desistido, siquiera transitoriamente, del propósito. Si bien se reconstituyó la aristocracia romana y se trató de deshacer en lo posible las fatales consecuencias de la caída del Imperio, se contrarió el deseo de recomposición expresado por los senadores romanos creando el Execrado de Rabean, fórmula que identificaba a lo que realmente era solo una provincia, la Provincia Bizantina de Italia. Narsés fue nombrado Patricio de ella y Antíoco (del cual no tenemos datos) Prefecto del Pretorio, conformando una diarquía que gobernaba desde Rávena (o Ravena), designada capital política de la península.

Rávena era una ciudad situada en la llanura oriental de Romaña, a pocos kilómetros del Mar Adriático. Contaba a estas alturas con una rica historia reciente; ahí Julio César reunió a sus tropas antes del célebre cruce del Rubicón, y allí Augusto hizo construir un puerto para ser ocupado por las embarcaciones de la flota imperial.

El papa Juan II (470-535), celebró con júbilo el desalojo de los bárbaros y el “fin de la esclavitud de Babilonia”, dejando pendientes por el momento los latentes conflictos con Rávena, que, como asiento de las autoridades bizantinas, respondía más a las tradiciones griegas que a las romanas. La diarquía Narsés-Antíoco solo devolvió a Italia el diseño geográfico provincial que había creado el Imperio, pero

su estructura administrativa era bizantina, se basaba en un gobierno central, la citada diarquía, y un conjunto de diarquías provinciales, con un Judex con poder civil y un Dux con poder militar, que debían responder al Execrado de Rávena.

La muerte de Justiniano (565) impidió que este status se mantuviera por mucho tiempo. Las circunstancias se mostraron propicias para que los lombardos (o longobardos), bárbaros germánicos asentados en Panonnia (región atravesada por el Danubio, actualmente Hungría y Austria), que gozaban de la protección de Justiniano a cambio del cuidado de esa frontera, siguieran los pasos de los ostrogodos. Atraídos por la posibilidad de apropiarse de tierras más feraces y apacibles, iniciaron su aventura de ocupación ingresando por el norte, rompiendo, por supuesto, todo pacto con los bizantinos.

Bizancio, por su parte, no podía prestar demasiada atención a este nuevo conflicto, distraído por las querellas con el papado y amenazado su territorio por la continua acechanza persa. Estas fueron las causas por las que los lombardos, sin resistencia al paso, extendieron su dominio a casi toda Italia, a la cual fragmentaron en treinta y seis ducados independientes que no siempre mantuvieron relaciones amistosas.

La invasión de los lombardos, iniciada en el 568, fue recibida con hostilidad por la iglesia del entonces papa Juan III (?-574) y por todo el pueblo italiano, en atención a que su condición de bárbaros no los diferenciaba demasiado de las antiguas hordas teutónicas. Los lombardos fueron resistidos pero a poco estos demostraron una presencia menos belicosa que la esperada. Si bien cometieron actos de saqueo y de rapiña que respondían a su naturaleza, fueron fundiéndose lentamente con la población originaria, perdiendo su lengua natal, que cambiaron por el latín, aunque muchas palabras de su dialecto desaparecido perduran en el italiano actual.

Existen asimismo pruebas de que los lombardos fueron abandonando algunos de sus hábitos sociales —el cabello largo y el uso de trajes rayados de lino— para adoptar los romanos. Un ejemplo más de esta integración social nos lo proporcionan los nombres de personas: a principios del siglo VIII se podían encontrar en una misma familia tanto nombres romanos como lombardos y, en algunos casos extremos, hasta una fusión de ambos, como en el caso de un propietario agrícola de Lucca que vivió en el año 774, cuyo nombre era Daviprand⁸.

Otro apreciable cambio de hábito de los lombardos fue el abandono de las viviendas campestres (tiendas de lona) para trasladarse a las ciudades, donde se hacían del poder civil con el cuidado de no lesionar las leyes que desde antiguo

regían para los romanos. Al fin del siglo VIII ya era difícil hacer el distingo entre romanos y lombardos en ciudades como Brescia, Pavia (la capital de la Italia lombarda, a pocos kilómetros de Milán), Verona o Vicenza.

Sin embargo el papado intentó deshacerse de ellos, aun cuando estos habían renunciado al arrianismo⁹ y se habían declarado católicos. Para cumplir con este propósito el pontífice Zacarías (679-752) maquinó un cambio de aliado, y en vez de solicitar ayuda al emperador bizantino, como era habitual, inició un largo viaje, inusual en un papa de esos tiempos, para entrevistarse con Pipino el breve (715-768), en la sede de este rey franco, continuador de la dinastía carolingia que los historiadores discuten si fue iniciada por Carlos Martel (aquel que en Poitiers y en el 736 rechazó a los árabes, frenándolos e impidiéndoles la ocupación de toda Europa), o por el mismo Pipino el Breve. Por encima de estas circunstancias, Pipino era un monarca ilegítimo, pues había desplazado al heredero genuino, Childerico III. Esto no fue inconveniente para que en el encuentro con el papa surgiera una alianza y la decisión de Pipino de actuar en favor del pontífice. Pipino invadió Italia en 756 y combatió a los lombardos, que si bien no perdieron todas sus posiciones quedaron debilitados y sin capacidad de respuesta militar.

La historia registra un antecedente de esta actitud de Zacarías, traidora hacia Bizancio y beneficiosa para los francos. El papa Gregorio III (?-747), entusiasmado por la victoria de Carlos Martel sobre los árabes en Poitiers, le había suplicado que tomara el rol de protector de la Iglesia cristiana en reemplazo del Imperio Bizantino.

El papa Gregorio III, a quien los lombardos amenazaban en Roma, envió a Carlos Martel las llaves del sepulcro de San Pedro y le rogó que sustituyera, como protector de la Iglesia romana, al emperador bizantino, demasiado lejos en su reino de Oriente. Era, por parte del pontífice, una hábil gestión diplomática; la Iglesia romana no tenía nada que esperar de los emperadores iconoclastas de Constantinopla y tenía que temerle todo de los lombardos, cuya capital, Pavia, estaba demasiado cerca de Roma. Carlos Martel, buen católico, vivía al otro lado de los Alpes; esto lo convertía en un deseable protector¹⁰.

Volviendo a los servicios prestados por Pipino, el papa Esteban III (?-772), sucesor de Zacarías, olvidó la condición de usurpador del trono franco y, en agradecimiento por sus favores, lo confirmó como rey de los francos, además de otorgar jerarquía patricia a toda su familia. De este modo, Zacarías fue el primer papa en investir a un soberano bárbaro.

Los lombardos, con alguna excepción, fueron desposeídos de las ciudades del norte y centro de Italia. Pipino entregó al papa una cantidad de tierras que

nominalmente pertenecían al Imperio Bizantino, además de aceptar en todos sus términos la Donación de Constantino, dando lugar a la creación de los Estados Pontificios, que se atribuye a Esteban II (o III, los historiadores no se ponen de acuerdo en esto). La propiedad eclesiástica de estos terrenos perduraría hasta la unificación del país en 1861, cuando Víctor Manuel II dispuso que Roma fuera la capital del flamante reino y el palacio Quirinale sede de la monarquía. Pío IX (1792-1878), pontífice en estas circunstancias, peleó contra la decisión y se declaró prisionero dentro del Vaticano. Debió pasar algo más de medio siglo para que las diferencias terminaran en un acuerdo. Los Pactos de Letrán, suscriptos en 1929 entre el fascista Benito Mussolini (1883-1945) y el papa Pío XI (1857-1939), establecieron que el vicario de Cristo reconocía la soberanía del estado italiano, recibiendo a cambio la posesión de las cuarenta y cuatro hectáreas que hoy forman la pequeña ciudadela del Vaticano.

Carlomagno (742-814), hijo de Pipino, prosiguió, como ya hemos comentado, con mayor énfasis la campaña de su padre, tratando de reconstruir el imperio de occidente (rebautizado por él con el nombre de Sacro Imperio Romano). Invadió Italia en el 774 y destituyó al último rey lombardo, Desiderio (710-786), integrando la región norteña y central de la península al imperio carolingio, suerte que a poco sería el destino de casi toda Europa.

Por haber sido ya expuestos con detalles en los capítulos anteriores los sucesos posteriores a la ocupación de Italia por Carlomagno, retomamos el relato en el punto de su solemne coronación como emperador, en la navidad del año 800, por el papa León III (?-816) en la iglesia de San Pedro. La imposibilidad de los carolingios sucesores de Carlomagno de sostener las conquistas de su ilustre antecesor también ya fue comentada. La división del Sacro Imperio en tres partes, una para cada uno de sus tres hijos, dio magros resultados, y la continuidad posterior, llevada adelante por los nietos del gran emperador, tampoco resaltaron por los logros.

Cuando Italia estaba aún bajo el menguado poder del hijo de Carlomagno (siglo IX), Luis I el Piadoso (778-840), este rey franco tuvo que competir con las aristocracias romanas y lombardas, y padecer la amenaza árabe, que se hizo presente al mismo tiempo, exactamente en el 827, en que se produjeron las primeras incursiones musulmanas en Sicilia.

El cuadro de fuerzas que hemos dibujado al comienzo (bárbaros, papa, Sacro Imperio Romano e Imperio Bizantino), requiere, ahora, del añadido de la acechanza árabe. Recuértese que un siglo atrás, en el 711, los árabes ya se habían hecho dueños del sur de España. En el 831 los sarracenos tomaron Palermo, hasta ahí en poder de los bizantinos, a la que convirtieron en su capital italiana con el

nombre de al-Madinah. Con la posesión de Siracusa (878), legendario asentamiento griego, fundado incluso antes de que Roma y Bizancio fueran imperios, los árabes terminaron de arrebatarse al oriente bizantino la total posesión de la isla. Hubo débiles reacciones de los emperadores orientales, que no obtuvieron el desalojo de los musulmanes, que se prolongó por dos siglos y medio.

Para los sicilianos, la llegada de los árabes tuvo muchos aspectos positivos. Además de conocer a través de ellos las virtudes del algodón, la caña de azúcar, el naranjo y el limonero, no fueron obligados a sumarse a sus ejércitos, exigencia que sí imponían los bizantinos. Palermo se convirtió en un próspero centro comercial y en una bella urbe debido al elegante estilo arquitectónico árabe, que pobló a la ciudad de hermosas mezquitas, muchas de ellas todavía en pie.

La historia de la isla registra que desde el siglo VIII a.C., Sicilia formaba parte de la Magna Grecia. La colonización helénica había fundado varias ciudades en la isla, entre ellas la más importante, la citada Siracusa. Los griegos allí instalados tuvieron que tomar partido cuando se desató la guerra civil del Peloponeso, y se aliaron con Esparta, por lo que debieron de sufrir las represalias de Atenas, que mediante una torpe maniobra militar, al final del conflicto, quiso conquistarla y, ante el fracaso, perdió la última carta de triunfo y cayó en la derrota.

Pero los enemigos más tenaces de estos griegos aposentados en Sicilia fueron los cartagineses. Debieron defenderse de continuos ataques hasta que esos rivales encontraron un enemigo mayor, el Imperio Romano. En estas circunstancias Sicilia se alió con Cartago, una extraña relación entre opuestos que, claro, fue combatida por los romanos, que en el año 212 a.C., plena segunda guerra púnica, tomaron por asalto a Siracusa y la ocuparon, a pesar de la hábil tecnología militar de defensa que había inventado el célebre matemático Arquímedes (287 a.C.-212 a.C.)¹¹.

Desde la toma de Sicilia, la isla y el sur de Italia fueron provincias romanas. Luego de la caída del Imperio, la zona sur de la península fue asolada por los vándalos y ostrogodos, hasta que intervino Constantinopla y envió a su general Belisario, que incorporó la región al Imperio Bizantino. Existe la conjetura de que las autoridades imperiales, ante el acecho que padecían de peligrosos enemigos vecinos, los persas y los árabes, pensaron trasladar la capital a la isla siciliana, mucho más protegida y menos frágil. La medida no hubiera sido efectiva, si tenemos en cuenta que la invulnerabilidad de Sicilia fue superada por los musulmanes sarracenos, que, como anotamos, asediaron la isla hasta hacerse por fin de ese objetivo, donde se mantuvieron como dueños durante los dos siglos y medio anotados, hasta que, a su turno, los mercenarios normandos consiguieron desalojarlos.

Respecto a los avatares de las incursiones normandas, debemos indicar, primero, el origen de esta tribu bárbara (normando quiere decir, en alemán,

“hombres del norte”), originaria de Escandinavia, que en el siglo IX ocuparon la zona de Francia que hoy se reconoce como Normandía. En ese aposentamiento aceptaron la autoridad del rey de Francia, adoptaron el idioma francés y la religión cristiana. Las causas de sus excursiones por el mundo fueron varias, pero primó, como en casi todos los casos, la búsqueda de mejores tierras y beneficiosas condiciones de vida. Su ancestral espíritu guerrero, y sus amplias habilidades militares, fueron las ofertas que ofrecían a aquellos que, por distintas circunstancias, necesitaban de esos servicios.

La ocupación de Inglaterra por Guillermo el Conquistador, que ya hemos narrado en extenso en el capítulo correspondiente al teatro isabelino, fue casi simultánea a la de Normandía. La de Calabria, Nápoles y Sicilia tuvo lugar entre los siglos XI y XII, cuando fueron convocados por los bizantinos y por los lombardos para cooperar en la lucha contra los árabes.

Los mercenarios normandos, peleaban indistintamente para el bando lombardo contra los bizantinos y junto con los bizantinos contra los árabes. Ahí terminaban las alianzas, porque esos caballeros, fanáticamente cristianos, jamás hubieran imaginado componendas parecidas con los musulmanes. A partir del 1030 comenzaron a asentarse en la zona. Robert Guiscard (1014-1085), no obstante un aventurero, se convirtió en duque de Apulia, Calabria, Palermo y otras ciudades vecinas. Posteriormente los normandos terminaron por arrebatar Sicilia a los sarracenos, y un sobrino de Guiscard, Roger II (1095-1154), se erigió, en el 1130, en soberano de lo que ahora se reconocía como el reino de las Dos Sicilias, porque al territorio de la isla había que sumarle el de Nápoles. Para el siglo XII todo el sur de Italia era de los normandos, constituyendo un reducido imperio que además de esas posesiones, sumaba a Inglaterra, la Normandía original en territorio franco y algunas pequeñas regiones de la Turquía asiática, fruto de su contribución a la causa de las cruzadas.

Cuando los normandos llegaron a Sicilia no eran más que unos aventureros sin otras habilidades que no fueran las estrictamente militares. Pero, a la altura del 1130, cuando tuvo lugar la coronación de Roger II como Rey de Sicilia, ya habían demostrado ser unos administradores capaces y –lo que resulta todavía más sorprendente– habían gobernado con un grado de tolerancia y flexibilidad más que notable¹².

Los normandos, erigidos como miembros de la clase dominante, y católicos por un previo convenio que habían hecho con el papa, tuvieron la inteligencia de aprovechar la experiencia de los funcionarios griegos y del diseño administrativo bizantino, gobernando sobre una población multiétnica, donde convivían además

de los latinos, los griegos, los árabes y los judíos, quienes por arbitrio de una inteligente y generosa disposición oficial, se regían según sus propios códigos de conducta y de justicia.

La cultura se contagiò de este clima. El árabe y el griego eran consideradas lenguas oficiales, junto con el latín. Existía el debate sin censura, y el arte se tomó la libertad de mezclar los estilos que trajeron los señores del norte con los existentes en el lugar, creando, entre otros ejemplos, una arquitectura inidentificable pero atractiva precisamente por la suma de rasgos diferentes que le daban una rara identidad. Los historiadores del arte celebran las formas de la iglesia de San Giovanni degli Eremiti, en Palermo, que apreciándola desde el exterior podría pasar por una mezquita o una basílica griega o normanda.

Para alivio de Roma, los conquistadores acataron el vasallaje al papado, lo que permitió que el pontífice reclamara para su dominio espiritual esas tierras sureñas que unos pocos años antes había considerado casi perdidas para la causa cristiana.

En el norte, a la muerte de Luis II (825-875), nieto de Carlomagno e hijo de Luis el Piadoso, la región se convirtió en el campo de batalla donde dirimieron derechos los pretendientes alemanes y franceses, sin que la suerte se inclinara por alguna de las partes. El poder del alemán Otón I, ambicioso y con voluntad de ser el sucesor de los títulos del legendario Carlomagno, llegaba a Italia como un débil eco, falto de vigor y de presencia. Si bien él y sus sucesores, Otón II y Otón III, fueron coronados por el papa mediante la ceremonial consagración que se le había concedido a Carlomagno, la autoridad de los Otones se desvanecía sin remedio, hasta el punto que en el 1002 fue desalojado el último, Otón III, sin que hubiera demasiadas reacciones en contrario.

La ausencia de autoridad generó, en el norte de la península, un vacío de poder que permitió a las ciudades italianas lograr cada vez más autonomía y mayor crecimiento, por la cantidad de refugiados que llegaban del campo escapando de las guerras. La formación de estas comunas urbanas, consecuencia de la situación, fueron generando las condiciones para la creación de las ciudades-estado renacentistas, que pronto serán tema de este capítulo. La forma de gobierno adoptada por estas ciudades-estado era la de “comuna”, vale decir, autónomas, independientes de la autoridad de algún señor feudal. Fueron prosperando en Italia a partir del siglo XI y XII y se desarrollaron con ímpetu los siglos siguientes. El vigor que mostraron en la península, fue de corto alcance en la mayoría de lugares europeos donde quiso reproducirse el fenómeno (por ejemplo en Gran Bretaña o Flandes), donde fue desbaratado por el estado monárquico que emergía al unísono pero con más fuerza.

Estos son los tiempos en que la Santa Sede fue ocupada por un papa vigoroso y de pronta iniciativa, Gregorio VII (1020-1085), que tomó la decisión de

conformar una verdadera teocracia pontificia y enfrentar, en la famosa “querella de las investiduras”, a los emperadores que le disputaban el poder temporal.

Entre otras medidas, Gregorio VII impuso en 1073 el celibato sacerdotal como una manera de distinguir al clero de los laicos y la famosa querella, iniciada como una disputa respecto a quién correspondía la designación de los obispos, derivó en una lucha, discontinua, con períodos de circunstancial concordia, entre el papado y el emperador de turno.

La mayoría de los católicos ignora que los sacerdotes y obispos no tenían prohibido el casamiento durante los primeros diez siglos de vida cristiana. Además del apóstol Pedro, otros seis papas vivieron en matrimonio y once papas fueron hijos de otros papas o miembros de la Iglesia, sin que nadie pusiera en duda la santidad de sus actos. Pedro Damián, un teólogo de la época, justificó la medida de Gregorio y dictaminó que el matrimonio de los sacerdotes era herético, pues los distraía de la prestación de servicio al Señor. Si bien la medida del papa Gregorio tenía la intención de restaurar la desviada moral del clero y purificar a la feligresía, muchos historiadores conjeturan que la decisión de imponer el celibato fue también un medio de evitar que los bienes de los obispos y sacerdotes casados fueran heredados por sus hijos y viudas en vez de beneficiar a la Iglesia. Solo el sector de la iglesia oriental que respondía, y responde, a Roma, admitía sacerdotes casados, pero debían haber contraído matrimonio antes de la ordenación y nunca podrían llegar a ser nombrados obispos.

El enfrentamiento de las investiduras encolumnó tras el papa o del emperador a casi toda Europa. En las comunas urbanas de Italia también se formaron facciones, generando una maraña de acontecimientos políticos, con derivaciones bélicas, que son de complicada enumeración, sobre todo porque hay una avara cantidad de fuentes que aclaran el asunto, o lo hacen hasta ciertos límites, porque algunas se inclinan por alguna tendencia que las transforman en documentos de abierta parcialidad. Debemos señalar, como dato significativo, la formación de la Liga Lombarda, que constituida en defensa de los intereses de las ciudades comerciales del norte de Italia, las ciudades-estado que veían su floreciente comercio perjudicado por el conflicto, enfrentó a Federico I, Barbarroja (1122-1190), quien a través de renovados pactos con la Iglesia había sido coronado en 1155 emperador de un nuevo imperio con aun mayor y más evidente raíz teológica que el de Carlomagno, el Sacro Imperio Romano, al cual ahora se le había añadido el término Germánico. A partir de este nombramiento Barbarroja quiso transformarse en el artífice de la ocupación de Italia para recuperarla entera para el papado. Esta gestión de Barbarroja fue complicada, sobre todo porque su alianza con el papa de entonces tuvo altibajos y controversias, hasta transformarse en enemigo del vicario, avanzando sobre Roma con intenciones claras de ocupación

sin intención alguna de hacer participar a la Iglesia. Para fortuna de esta, la Liga Lombarda derrotó a los ejércitos imperiales en la batalla de Legnano, en 1176, y obligaron a Barbarroja a reconocer las autonomías de las ciudades-estado, no obstante que en el plano nominal¹³ estas admitieron operar bajo el dominio del Sacro Imperio Romano Germánico.

Esta batalla fue tema de una ópera en cuatro actos de Giuseppe Verdi, *La battaglia di Legnano* (*La batalla de Legnano*), que con libreto de Salvatore Cammarano se estrenó en 1849 en el Teatro Argentina de Roma.

En el sur el dominio normando llegaba a su fin. Una complicada lucha de sucesión (un reflejo repetitivo en casi todas las monarquías, por cuestiones de ambición personal o de ineptitud personal del sucesor, entre otras causas), marcaron el punto. El entonces rey de los normandos que habían desalojado a los árabes de Sicilia, Guillermo II (1153-1189), murió sin dejar sucesión, cuestión que quiso ser aprovechada por los alemanes de la familia Hohenstaufen, que reclamaban derechos por la razón de que una princesa normanda, Constanza, tía del último rey, había contraído matrimonio con un Hohenstaufen (el que luego se convertiría en emperador del Sacro Imperio Romano Germánico bajo el título de Enrique VI). La corta sucesión de Tancredo, cuatro años, impulsada por los normandos con el propósito de frenar las ambiciones imperiales teutonas, no sirvió para contener la pérdida del territorio que, por fin, fue invadido y ocupado por las fuerzas del ya emperador Enrique VI (1165-1197), en el año 1194.

Los alemanes rompieron con la armonía y Sicilia, subvalorada como una provincia periférica del imperio, se transformó en una inagotable fuente de riquezas para una corona que daba como contraprestación un clima de terror y persecuciones.

Esto cambió con la muerte de Enrique VI. Federico de Hohenstaufen, Federico II (1194-1250), hijo del fallecido, era el niño destinado al trono pero, también, a convertirse en una de las figuras más extraordinarias de toda la historia italiana. La regente de su educación fue la citada Constanza, a quien siguió, luego de la muerte de la mujer, el papa Inocencio III. Recibió una enseñanza excepcional para un príncipe de la época; hablaba latín, hebreo y árabe, entre otras lenguas. Con solo catorce años, circunstancia absolutamente normal en aquel tiempo, Federico se hizo cargo del gobierno del reino de Sicilia. Muerto Inocencio III, el nuevo papa, Honorio III (1148-1227), coronó a Federico con el título de emperador. Luego de una estadía en Alemania, adonde viajó sólo por obligación oficial, Federico regresó a Sicilia y ahí instaló el centro de su poder.

Federico II era un hombre meridional, con un cincuenta por ciento de sangre normanda, y estaba decidido a hacer de Sicilia la base de su poder.

En cierto modo puede decirse que, en realidad, no era ni alemán ni normando, sino italiano, si por “italiano” se entiende una persona que habla y escribe una lengua claramente diferenciada ya del latín¹⁴.

Semejante consolidación de Federico sacudió a la península. Los papas italianos, sucesores de Honorio III –Inocencio III, Gregorio IX e Inocencio IV–, que seguían propugnando la teocracia, tal como la había diseñado el ilustre antecedente de Gregorio VII, se opusieron a este intento de hegemonía del alemán. Por esta causa tomaron impulso los nuevos enfrentamientos, que si bien habían surgido en Alemania se dirimieron en Italia (habitual terreno de batallas europeas), entre los partidarios del pontífice, los güelfos (deformación de Welf, familia alemana que se opuso a la coronación de Federico porque prefería a Otón IV), y los aliados del emperador, los gibelinos (de Waiblingen, castillo de los Hohenstaufen).

Pero el privilegiado lugar en la historia italiana que hemos anticipado para Federico no se debe a su participación en estas confrontaciones políticas, sino al brillo y esplendor que supo darle a su sede de Palermo. Rememorando sus antecedentes normandos, y corrigiendo los desaciertos de gestión de sus familiares alemanes, Federico se volvió a apoyar en la sapiencia de los funcionarios griegos y en la practicidad de la burocracia bizantina. Intensificó la tolerancia religiosa, y tanto judíos como musulmanes volvieron a gozar de libertad de culto. De este modo se ganó el favor de los árabes, que pusieron sus fuerzas armadas a su disposición y se prestaron a todo tipo de acuerdos. Una negociación en 1228 le permitió a Federico entablar un encuentro con el sultán de Egipto, que dio como resultado la recuperación del reino de Jerusalén sin derramar una gota de sangre. Esta acción le abrió el camino para ser reconocido rey de la cristiandad, título que también buscó imponer en el norte de Italia, donde las ciudades lombardas habían alcanzado una altísima independencia.

Federico propició todo intento de curiosidad científica, terreno donde se destacaban los árabes, llegando a extremos extravagantes. Uno de sus experimentos consistió en silenciar a las nodrizas que amamantaban a los bebés, con el fin de averiguar qué lengua utilizaban los niños cuando comenzaban a hablar: el hebreo, la supuesta lengua de Adán; el griego; el latín; el árabe o el idioma materno. En este mismo sentido, dio aliento a la lengua vernácula que iba tomando forma, que partía del latín y se nutría con aportes provenzales, y “cuyo máximo esplendor iba a llegar con la poesía de Dante”¹⁵.

Federico fundó, en 1224, la Universidad de Nápoles, que fue entonces la cuarta de la península y la octava de Europa, tras Bolonia, París, Oxford, Vicenza, Cambridge, Palencia y Padua (citadas por orden de antigüedad). Allí se dictaron cátedras de derecho y retórica para la preparación de los funcionarios imperiales.

Si Federico hubiera nacido dos siglos después, habría sido considerado un hombre del Renacimiento, pero por las fechas en que reinaba en Sicilia, su acción solo despertaba estupor, recelo o admiración.

A su muerte, 1250, Federico dejó un sucesor, Conrado, que murió en 1254 casi sin poder reinar. Lo sucedió un hijo ilegítimo de Federico, Manfredo (1231-1266), que encontró freno a sus pretensiones de obtener el control de Italia y de todo el Sacro Imperio Romano Germánico por la oposición del papa francés Urbano IV (1195-1264), quien convocó a sus compatriotas para combatir a Manfredo. Como contraprestación ofrecía el trono de Sicilia.

Carlos, conde Anjou (1226-1285), hermano del rey francés Luis IX (luego declarado santo), aceptó el desafío, cruzó con sus tropas toda Italia, tomando el título de señor (*signori* en italiano) de las ciudades que conquistaba a su paso. En el 1266, ya en el sur, derrotó a Manfredo y le dio muerte. Con este acto llegaba a su fin el dominio del sur italiano por parte de los Hohenstaufen y comenzaba el de los franceses; Carlos de Anjou era el nuevo Rey de Sicilia, coronado por el papa Clemente IV (?-1268), que con eso cumplía con la promesa del vicariato romano.

Carlos de Anjou se planteó otros pretenciosos objetivos, la limitación del poder de las comunas norteanas, que, se reitera, habían obtenido un alto grado de autonomía. Con anterioridad lideró una triunfante expedición contra Túnez y en vista del éxito se dedicó, en el 1277, a preparar la conquista de Constantinopla, muy debilitada luego del saqueo de francos y venecianos, que desviados de los piadosos propósitos de las cruzadas, aprovecharon la cuarta, emprendida en 1204, para rapiñar la ciudad (ver Capítulo III). Carlos sostenía el propósito de declararse emperador latino en Constantinopla, que todavía era el símbolo de poder total del otrora Imperio Romano. Lo sostenía la excusa de que el emperador bizantino Miguel VIII, Paleólogo (1225-1282), no había cumplido con la promesa de unión de las dos iglesias, la oriental y la occidental, separadas por ruptura en 1054, que le había hecho al papa Martín IV (1210-1285). La excursión terminó abruptamente en 1281, cuando tropas bizantinas, asistidas por nuevos contendientes en estas luchas de poder, los aragoneses, lo derrotaron. Es que Carlos había descuidado su retaguardia. Detrás de él habían comenzado a pujar los intereses de la casa de Aragón, propulsados por el rey de esa región hispana y duque de Barcelona, Pedro III (1240-1285), quien había contraído matrimonio en 1262 con otra Constanza de Hohenstaufen, esta, hija de Manfredo. Por obra de este casamiento, Pedro reclamó sus derechos sobre Sicilia, puesto que su esposa era la única heredera viva de los bienes de la dinastía alemana.

Carlos de Anjou y el papa francés Clemente IV, decididos a que ningún Hohenstaufen volviera a reinar sobre Sicilia, actuaron –Carlos con métodos muy

cruels— para cortar de raíz todo indicio de heredad. Carlos hizo cegar a los tres hijos de Manfredo, dio muerte al padre y ordenó decapitar al nieto Conradino. Pero Constanza, a salvo por su residencia matrimonial en Aragón, ofreció refugio a las familias partidarias de su padre, mientras su esposo Pedro preparaba la campaña contra Carlos de Anjou.

No hizo falta su intervención. En el ínterin se desataron los acontecimientos que se conocen como las Vísperas Sicilianas, una rebelión de la población de la isla, comandada por Juan de Procida, que había sido médico de Manfredo, que expulsó, tras una feroz matanza, a los franceses. Los nobles sicilianos enviaron entonces una embajada a Aragón, ofreciéndole la corona a Pedro III, a la que, se insiste, tenía derecho gracias a su matrimonio con Constanza. El rey aragonés puso entonces su flota rumbo a Sicilia, donde arribó el 30 de agosto de 1282 y donde fue coronado rey en la ciudad de Palermo. Inmediatamente envió una embajada a Carlos de Anjou, que se encontraba todavía en la isla, refugiado en la ciudad de Mesina, instándole a reconocerlo como autoridad y a abandonar Sicilia. Carlos resistió, siempre con el apoyo del papado y el agregado del auxilio tardío (otros dicen que reticente) del rey de Francia, Felipe III (1245-1285), pero su ejército fue derrotado por los aragoneses, con la pérdida de diez mil hombres.

De este modo Sicilia volvió a cambiar de dueño, ahora quedaba en manos de los aragoneses. Los franceses desplazados mantuvieron, en plan de resistencia, el dominio del reino de Nápoles. Esta situación inestable se sostuvo hasta el 1442, cuando el rey aragonés Alfonso V, el Magnánimo (1396-1458) desplazó a los franceses y volvió a reunir bajo su mandato el reino de las Dos Sicilias.

En 1503 la zona pasó a poder de otros españoles, aquellos que respondían a los apetitos imperiales de Carlos V. Recién en 1701 los españoles fueron expulsados, esta vez por los austríacos, pero esta circunstancia ya corresponde a la historia del siglo XVIII, que tocaremos más adelante.

Italia durante la Baja Edad Media. Las ciudades-estado

Como se anticipó, durante los siglos XI y XII surgió en Italia un nuevo tipo de institución política, que ya citamos con el nombre de ciudad-estado o república-urbana, que adoptaron para sí la forma de gobierno reconocidas como comunas y que se desarrollaron con fuerza durante los siglos siguientes. Los ejemplos más típicos de comunas italianas se dieron en el norte y en el centro de la península, aunque esta forma política no era totalmente desconocida en el sur. Nosotros daremos razón de algunas de ellas —Venecia, Florencia, Génova, Milán—, en

atención de la imposibilidad de desarrollar la historia de todas y por la importancia que estas que mencionamos tuvieron en el nuevo panorama.

Estas ciudades-estado se rigieron por estatutos comunales más o menos similares, que admiten con cierta moderación el nombre de “republicanos”, y que se pueden resumir en dos puntos.

1. Todas las administraciones eran de carácter secular o seglar¹⁶.
2. Los cargos públicos eran ocupados por personas elegidas por los ciudadanos, más allá que desde un punto de vista nominal aceptaran la dependencia del emperador, del papa, de un rey o de un duque.

Estos ciudadanos electos recibían la denominación de “cónsules”, clara reminiscencia de la antigua Roma, y su número fue variable según las ciudades y el número de habitantes que tenían que gobernar. Era gente de cultura, de una clase media diferente a la que podemos reconocer ahora, pues estaba muy vinculada con la nobleza, hasta el punto de que también había nobles ocupando cargos públicos, que manejaban con pericia las cuestiones jurídicas (la universidad de Bolonia fue la primera que incluyó en su currículo una escuela de derecho), y frecuentaban lecturas de alto latín, como los escritos de Cicerón.

Esta instrumentación del poder político convivió, o quizás valga afirmar que fue sucedida por una alternativa distinta a esta fórmula democrática, que era una forma de gobierno de una tiranía morigerada, las “señorías”, en la que el gobierno era ejercido por un señor, jefe de alguna de las familias poderosas de la ciudad, que luego devenían en dinastía con derechos de heredad. Por ejemplo, eso ocurrió en Florencia, que fue ámbito de poder de los Medici desde 1434, y con los Visconti de Milán, de donde proviene Giangaleazzo Visconti (1351-1402), quien transformó a esta ciudad en la mayor potencia de Italia del norte.

A partir de la segunda mitad del siglo XIII, los gobiernos comunales de las ciudades del centro-norte de Italia –cuya prosperidad económica no había sido acompañada por un adecuado desarrollo político– entran en crisis y en muchas de ellas se constituyen gobiernos señoriales, vale decir, un régimen político dominado por un solo señor que concentra el poder en sus propias manos, asegura el orden y un mínimo de equilibrio social, en tanto evita la lucha entre facciones políticas contrarias, típicas del gobierno comunal y aleja de su estado las posibles injerencias tanto del Imperio cuanto del papado¹⁷.

De este pasaje de comuna a señoría debemos exceptuar a Venecia, que se mantuvo como “ejemplar caso de república oligárquica”¹⁸.

Los logros culturales, y la gestión de mecenazgo que se ejerció en estas comunas antes y durante el Renacimiento, no fueron muy diferentes así se tratara de un gobierno despótico o republicano. Sin embargo hay historiadores que afirman que el mecenazgo más productivo correspondió a las tolerantes señorías que a los gobiernos comunales, de natural, y aunque parezca paradójico, más conservadores. El modelo fue copiado por las pequeñas y las grandes ciudades, teniendo a Florencia como referente e incluyendo en la nómina al mismísimo y tan disputado reino de Nápoles.

El papado no fue ajeno a esta cuestión. Varios pontífices, emulando en la práctica a los señores de las ciudades-estado, se propusieron la tarea de embellecer Roma. A Sixto IV (1414-1484) le correspondió la construcción de la Capilla Sixtina, obra del arquitecto Giovanni d’Orci, y a Julio II (1443-1513) la convocatoria a Miguel Ángel para pintar la célebre bóveda.

La carencia de fuerzas armadas propias, obligó a las ciudades-estado, en especial aquellas que se regían bajo el dominio de alguna familia, a recurrir a los servicios de mercenarios conocidos como *condottieri* (condotieros en castellano), soldados a sueldo venidos principalmente de Alemania, Suiza, Aragón y Cataluña, que se ponían bajo el mando del jefe italiano elegido por el señor del lugar. La palabra *condottieri* deriva de *condotta*, término que designaba el contrato entre el capitán de los mercenarios y el gobierno que alquilaba sus servicios. El afán de muchos condotieros fue el de alcanzar notoriedad, lo que elevaba su cotización. Algunos lo lograron, tal como Moriale d’Albano, un antiguo fraile que en 1342 fundó su Gran Compañía; el inglés John Hawkwood, cuyo retrato, obra de Paolo Uccello, cuelga de los muros de la catedral de Florencia; y los italianos Ambrogio Visconti, Gattamelata, Bartolomeo Colleoni, Roger de Flor y Juan de Bohemia, que no solo gozaron de fama en su momento sino que sus hazañas pasaron al ámbito de la historia académica.

Los condotieros eran soldados disciplinados de tan alta idoneidad como de falta de escrúpulos, ya que sus objetivos estaban centrados en obtener la citada fama, riqueza y tierras, sin estar ligados por lazo patriótico alguno por la causa por la que eventualmente luchaban. La historia recoge que su fidelidad hacia sus patrones podía trocarse en instantes, apenas apareciera un postor que les ofreciera mayores ganancias. En cuestiones de pillaje, los condotieros se comportaban de la misma forma que los piratas en el mar, actuaban con una independencia de movimientos respecto a los fines para los que habían sido

contratados, que se permitían el saqueo sin que nadie les hubiera pedido que cometieran tal atrocidad.

Los condotieros se conformaban en compañías, desde unos cientos hasta miles, que cubrían todas las especialidades del arte de la guerra de entonces, desde la infantería hasta la caballería pesada. Sin embargo su arte militar quedó detenido en el tiempo, siendo superado por las fuerzas armadas que invadían Italia. Poco a poco fueron arrasados por estos invasores, acaso nutridos de menor pericia pero de mejores armamentos (la artillería, aunque todavía lenta y pesada), y estrategias de mucha mayor calidad bélica. Se considera que por estas causas los condotieros perdieron utilidad a mediados del siglo XVI. Se anota, por ejemplo, la incapacidad de las compañías de condotieros para hacer frente, con éxito, a los lansquenets alemanes, los mosqueteros ingleses, la caballería francesa o los temibles tercios españoles.

El mundo de las comunas puede ser considerado un período de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, ya que en Italia la satisfacción por estas experiencias superaba las intenciones de recuperar las formas medievales. De todos modos subsistían las desavenencias provocadas por la querrela de las investiduras, una situación de desasosiego político a la que le quiso poner orden el alemán Enrique VII (1275-1313), quien arribó a Italia con varios atributos monárquicos además del título de emperador que le había sido concedido en 1308. En forma loable quiso aquietar el convulsionado escenario político, donde continuaba la lucha entre gibelinos y güelfos (para mayor desdicha estos últimos divididos ahora en negros y blancos). Muchos depositaron esperanzas en su gestión, en especial los emigrados por razones políticas (Dante entre ellos), pero los éxitos escasearon hasta que la muerte de Enrique terminó por marcar el fracaso de su gestión.

Dentro de este cuadro, el declive del imperio y del papado, al menos en Italia, era visible. Como reacción la Iglesia extendió los propósitos originarios de las cruzadas y desató la persecución contra todos los que consideraba herejes, cayendo bajo su cruenta represión pequeñas organizaciones sucedáneas, desafiliadas de Roma pero sujetas a la doctrina cristiana, como los albigenses o cátaros, así como también hombres y mujeres, algunos de enorme talla intelectual, que se internaban en el estudio del dogma y se atrevían a la crítica.

Los albigenses o cátaros (del griego, *kataros*, que quiere decir puro) fueron una secta de los siglos XI y XIII, que se extendió por toda Europa desde la ciudad de Albi, de la que toma uno de sus nombres. Era una comunidad que se distinguía por su pobreza y que se nutría en las fuentes de la primitiva iglesia de los apóstoles. El catarismo fue un evangelismo que propugnaba la necesidad de

llevar una vida ascética y la renuncia al mundo para alcanzar la perfección. Sus principales centros de desarrollo fueron Languedoc, Narbona, Carcassona, Besiers y Foix. Todas regiones francesas, aunque sus militantes trataron de extender sus creencias por el Reino de Aragón y por el norte de Italia.

En medio de este clima religioso enrarecido es cuando se produjo el traslado de la sede papal a Aviñón, suceso que los historiadores señalan como uno de los peores momentos de la vida de la Iglesia Católica. Como lo hemos señalado y expuesto en extenso en el Capítulo III, el cambio de sede pontificia producido en el siglo XIV trajo consigo un largo entredicho sobre los derechos de ejercicio del papado, que se disputaron tres prelados, uno en Aviñón, el otro en Roma y el último en Pisa. La normalización y el fin del conflicto (que gran parte de los dignatarios de la Iglesia minimizaron después, tildándolo de transitorio), son hechos que sucedieron luego de salvar un mar de dificultades, hasta que en el año 1417 se designó papa a Martín V (1368-1431), sufriendo anatema los otros pretendientes a la vicaría. Años después la Iglesia los quitó de la nómina oficial de papas, apartándolos por considerarlos antipapas.

La Roma que recibió a Martín V estaba en ruinas y los lugares sagrados, como las iglesias, eran con frecuencia sitio de guarda de rebaños de ovejas. Sobre la Vía Sacra se apretujaban miserables casuchas, que usaron, para sus cimientos, trozos de estatuas de los dioses olímpicos.

Los bárbaros del norte que no sabían extraer el mineral de la tierra, quitaron las grapas de hierro que unían las piedras del Coliseo para forjar nuevas espadas con el hierro romano. Los pájaros ponían sus nidos en los agujeros que quedaron al quitar sus garfios¹⁹.

Durante siglos el Foro había servido de cantera. En vista de la situación calamitosa, se decidió trasladar la sede pontificia al Vaticano, su sede actual, aunque entonces de mayor amplitud. Incluía el castillo de San Ángel, también conocido como el mausoleo de Adriano, ya que en sus orígenes fue destinado a ser el panteón familiar de dicho emperador y su familia. Se había terminado de construir en tiempos imperiales, año 139, posteriormente se fortificó con torres, foso y muralla, y se refaccionaron los suntuosos apartamentos, lujosamente decorados con frescos. Allí, en medio tan confortable, se constituyó la residencia papal.

La ausencia de los papas en Roma había dado aliento a los grandes señores para hacerse cargo del gobierno de los territorios pontificios abandonados. Cola di Rienzo (1313-1354), hombre de gran cultura, se opuso a los deseos de la nobleza romana y consiguió darle breve vida a una república, que llamó “el buen Estado”. Merced a la maniobra política de di Rienzo, el papa, entonces en Aviñón, veía

perder la propiedad eclesial de los estados pontificios, y las patricias familias de los Orsini y los Colonna sus privilegios. La aventura de di Rienzo tuvo corto alcance, culminó con su ejecución, al parecer instigada por los Colonna, y la cremación de sus restos, que fueron arrojados al Tíber.

Venecia

La tradición asigna a los bárbaros la causa de la desesperada huida de los habitantes de las ciudades saqueadas hacia zonas menos riesgosas. Esta retirada dio origen a la fundación de Venecia, una curiosidad de la época, porque pronto, en el siglo IX, se declaró república independiente, la Serenísima República de Venecia, aunque formalmente, como el resto de las urbes italianas, debían considerarse súbditos de Constantinopla.

No hay certeza acerca de la exacta fecha de la fundación de Venecia. Existen hipótesis; la de mayor rigor histórico es aquella que afirma que fue obra de los refugiados que en el año 421 escapaban de los bárbaros visigodos de Alarico y encontraron cobijo en esas ciento diecisiete islas del Mar Adriático, que, hasta entonces, habían sido rudimentarias aldeas de pescadores. Rodeadas por lagunas que le servían de eficaz medio de defensa, estas islas se defendieron de los ataques navales externos por la poca profundidad de las aguas de las lagunas, que hacían encallar a las naves agresoras. Así se salvaron de caer bajo el poder de Carlomagno, quien en su momento envió a su hijo al mando de una flota que tropezó con estos inconvenientes. Venecia no solo era resguardada de los acechos navales por las causas manifestadas, tampoco le era posible a la infantería o a la caballería atacarla y acceder a algún punto vital de la ciudad, porque los múltiples canales acuáticos se lo impedían.

Otra versión sobre la fundación de Venecia, más conocida, le atribuye más o menos las mismas causas y la misma fecha, aunque los colonizadores escapaban, en vez de los visigodos, del huno Atila.

También son confusas las razones, y la fecha, en que Venecia tomó los aires de libertad para designar al primer dux, o dogo, que los gobernara. En total fueron ciento diecisiete, hasta que Venecia perdió su status de república, muchos siglos después, en 1797, cuando Napoleón la ocupó y la entregó al Imperio Austro-Húngaro.

El primer dogo parece haber sido Paoluccio Anafesto, designado en el 697, pero se carece de testimonios que confirmen el acto y hasta el nombre que se le dio al cargo de esta primera autoridad, que es más supuesto que real. Hay constancias,

sin embargo, de que todas las islas venecianas aceptaban la jefatura de los dogos, aun cuando todavía la idea de unidad política todavía no había calado en el ánimo de sus habitantes. Es fama que fue la citada incursión guerrera del hijo del franco Carlomagno, en el 810, la causa que provocó la rápida unión territorial y política. Refugiados en Malamocco, una población que ya no existe y que los isleños habían elegido como capital, y de donde evacuaron a sus mujeres para ponerlas a salvo en la isla Rialto (luego capital veneciana), los venecianos consiguieron vencer a los atacantes francos. Allí, en Rialto, en el 811, se informaron de los acuerdos entre el ya anciano Carlomagno y el también anciano emperador de oriente, Nicéforo, donde el primero quedaba afirmado como emperador de occidente y Nicéforo quedaba a cargo del protectorado de Venecia. Sin embargo estos acuerdos políticos no tuvieron ninguna repercusión en las islas; más allá de estas formalidades inconsultas Venecia ya era una república totalmente independiente.

El líder de todos estos movimientos –evacuación de las mujeres, derrota de los francos, designación de Rialto como capital–, fue el dogo Agnello (sin datos), quien a su vez ordenó la construcción de la ciudad en el lugar donde hoy se encuentra. Las primeras casas fueron lacustres, montadas sobre pilotes de madera, pero para la edificación del palacio dogal (que hoy no existe pero ocupaba el mismo sitio que el actual), y de las primeras iglesias, se usó la piedra. Asimismo se comenzó con la urbanización; las calles eran canales y las islas se unían mediante puentes de madera o de piedra. El posterior uso del hierro elevó la cantidad de puentes a cuatrocientos cuarenta y seis, que son los que actualmente existen.

En el año 828, dos mercaderes venecianos, Buono Tribuno de Malamocco y Rustico da Torcello, robaron el fétetro del apóstol San Marcos, enterrado en la Alejandría egipcia, y subrepticamente, burlando los controles aduaneros árabes, lo introdujeron en Venecia oculto dentro de un cargamento de carne de cerdo (por razones religiosas los musulmanes no consumen cerdo y, por lo tanto, revisaron descuidadamente la carga). El sucesor de Agnello, su hijo Giustiniano (también sin datos), advirtió con perspicacia y oportunismo que cobijar en Venecia el cadáver de uno de los cuatro evangelistas le daría a la ciudad un fantástico prestigio religioso, apenas superado por Roma, y ordenó sepultarlo en la capilla dogal, para levantar más adelante el lugar definitivo de reposo en la iglesia de San Marcos. El templo tardó treinta años en construirse, y fue consagrado recién en el 1094. La fachada presenta un aspecto gótico, obra de arquitectos florentinos y lombardos, pero el soberbio edificio de cinco cúpulas constituye uno de los mayores ejemplos de arquitectura bizantina que hoy puede admirar el mundo. Una ley de la República Veneciana imponía como tributo que los mercaderes afortunados, después de hacer negocios provechosos, hicieran un regalo para embellecer el templo, de ahí la variedad de materiales que es posible admirar hoy día. “En los

años venideros, el símbolo de San Marcos –el león alado– surcaría todo el Mediterráneo oriental”²⁰.

Y esta afirmación del historiador Header no es banal. Comerciantes de alto nivel, los venecianos consiguieron armar barcos propios (antes dependían de la llegada de las naves bizantinas), y abrieron mercados, que incluían el tráfico de esclavos. Antes que por la fuerza, trámite habitual de la época, Venecia consiguió acuerdos con los bizantinos y con los emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico mediante una diplomacia de hábil recorrido, de modo que su flota no solo pobló el Mediterráneo sin inconvenientes, sino, como asevera Header, alcanzó hasta los confines del Mar Negro. Debe tomarse nota de que Venecia fue la primera ciudad en enviar embajadores permanentes a los principales países europeos. Hay datos que indican que Venecia recaudaba, durante la Edad Media y los comienzos del Renacimiento, un treinta por ciento más que la corona de Francia, doblaba el presupuesto de Inglaterra y su renta era dieciséis veces superior a la media continental.

El gran inconveniente de la piratería, ejercida sobre todo por los eslavos –croatas por más señas– que tenían sus bases en la costa dalmática (actualmente Croacia, Montenegro y parte de Albania), quiso ser superado por los venecianos con medios punitivos, que al principio no dieron resultado. Fueron los acuerdos diplomáticos y el pago de peaje los que dieron mejores logros, aunque todavía muy magros, hasta que por fin el dogo Pietro Orseolo, en tiempos cercanos al año 1000, los enfrentó militarmente, y, con el apoyo de la población civil de las costas dalmáticas, hartos de la presencia pirata, consiguió vencerlos, reducirlos y quemarles los habituales lugares de refugio.

A la nefasta decisión de Urbano II de convocar a toda la cristiandad para formar el contingente de la primera cruzada (a la que respondieron enseguida Pisa y Génova, aunque cabe la sospecha de que fue por imperio de las ganancias comerciales que podrían obtener con la empresa que por un real apoyo a la causa cristiana), Venecia fue reticente, no obstante ser la propietaria de la flota más idónea para transportar las tropas hacia Tierra Santa. Frenaban sus intenciones de apoyo las innumerables alianzas comerciales que había hecho con los musulmanes, fueran árabes o turcos. Parece que, sin embargo, al menos la primera cruzada contó con navíos venecianos, que fueron alquilados por los cruzados para hacer la travesía. Para la segunda y la tercera aumentó la participación, logrando los venecianos, sin apelar a la cruenta fórmula que solían usar los cruzados, que ocupaban las ciudades a sangre y fuego, hacerse pacíficamente de algunos enclaves que pasaron a formar parte de ricas posesiones de Venecia en ultramar.

Un episodio oscuro, un atentado que destruyó la ciudad de Gálata en 1171, un asentamiento genovés muy cercano a Constantinopla, que le fue achacado, quizás sin merecerlo, a los venecianos, eternos rivales comerciales de los genoveses, terminó con las cordiales relaciones que Venecia mantenía con el Imperio Bizantino.

En 1201, el dux Enrique Dandolo denunció la deuda por el alquiler de su flota para trasladar a los cruzados y se liberó de todo compromiso con el papa y su causa. Valido de esta excusa, el dogo, con la aclamada aprobación de la gran asamblea reunida en San Marcos, puso en práctica su propio proyecto. Armó su flota (se conjetura que con buena parte de la marinería compuesta por mercenarios cristianos) y un año más tarde ocupó Constantinopla, “cuyo saqueo y anexión proporcionaría a los venecianos riquezas y poder a raudales”²¹. Este fue el inicio de una tarea de expansión del imperio veneciano (ya mencionamos que para librarse de los piratas se habían hecho de la costa dálmata), que prosiguió con la apropiación de las islas griegas de Corfú y Creta.

Cuando los cristianos llevaban a cabo una cuarta y esforzada cruzada, Venecia compartía con Florencia la condición de ser una de las dos ciudades más ricas de Europa. Hay datos de que, por ejemplo, en el siglo XII Venecia contaba con cien mil habitantes. Por esta causa la tarea de administración política de esta república (y también de las restantes que mantenían el mismo grado de prosperidad), se hizo más compleja y en función de eso se efectuaron cambios para facilitar la tarea de gobierno. En el caso de Venecia, el dogo, que, antes era elegido por el conjunto de la población, iba a serlo en adelante por un gran consejo compuesto por cuatrocientos cincuenta personas. Los resultados satisficieron muy poco, de modo que el número de electores se redujo a doce, aristócratas venecianos que aunque de sentimientos oligárquicos, mostraron una ecuanimidad poco común para las cuestiones de estado.

Quizás el mejor ejemplo de la audacia comercial y el espíritu para los negocios de Venecia esté representado por Marco Polo. Si somos crédulos acerca de sus relatos, para él, como para cualquier otro veneciano, las ambiciones mercantiles eran de tal magnitud que los llevaban a alcanzar cualquier confín, entre ellos esas extrañas tierras donde mandaba el Kublai Khan.

La llegada de Colón a América y la apertura de un nuevo paso hacia las Indias actuaron en desmedro del comercio veneciano, que aun así mantuvo su suficiencia e independencia hasta la citada intervención de Napoleón en 1797. El último dogo veneciano había sido elegido en 1789.

La riqueza de los venecianos fue la fuente generadora de una gran tarea de mecenazgo, de la cual se beneficiaron artistas de la talla de Bellini, Tiziano,

Tintoretto y el Veronés, entre muchos más. Esas fortunas edificaron una Venecia palaciega que le dio el perenne atractivo de ciudad bellísima que tiene por tradición ser visitada y admirada. La plaza de San Marco, flanqueada por la basílica del mismo nombre, suscitó la admirativa opinión de Napoleón, que la declaró “el mejor salón de Europa”.

En la literatura y en el cine viven miles de descripciones de esta sugestiva ciudad visitada por intelectuales de todas las épocas y todas las nacionalidades, que con frecuencia necesitaron volcar la impresión que recibieron al pisar terreno véneto. Creemos que se ha escrito más sobre Venecia que sobre la mayoría de las otras ciudades del mundo. En 1364 Petrarca la halló “rica en oro, pero más rica aún en fama”. En 1786 Goethe opinaba que esta ciudad no podía compararse con ninguna otra. En 1844 Charles Dickens se entusiasmaba diciendo que la realidad de Venecia “superaba la capacidad imaginativa del más fantástico soñador”. En otros casos estos dibujos son contrarios a tanto elogio y alabanza, y denigraron a una urbe de canales de agua putrefacta donde con frecuencia prosperó la peste. En 1789 Ernst Moritz Arndt se enfadó por los “aspectos y olores repugnantes”, y Thomas Mann, en *La muerte en Venecia*, novela corta que Luchino Visconti llevó maravillosamente al cine, relata precisamente uno de los episodios de epidemia. En el teatro se destacan dos piezas canónicas de Shakespeare; *El mercader de Venecia*, donde retrata el mundo de los negocios y las costumbres y relaciones sociales en ese país de mercaderes; y *Otelo, el moro de Venecia*, una obra donde actúan los notables de la ciudad, preocupados por el avance turco sobre la isla mediterránea de Chipre.

Y entonces volvió a ver el más prodigioso de los desembarcaderos, esa deslumbrante composición de arquitectura fantástica que la República Serenísima ofrecía a las respetuosas miradas de los navegantes; la liviana magnificencia del palacio ducal y el Puente de los Suspiros; las columnas de la orilla, rematadas por el león y el santo; el fastuoso lateral del templo encantado, con el portal y el gran reloj en escorzo, y ante semejante visión pensó que llegar a Venecia por tierra, desde la estación, era como entrar en un palacio por la puerta de servicio, y que solo como él lo estaba haciendo, en barco y desde alta mar, debía llegarse a la más inverosímil de las ciudades²².

Florenia

La fundación de Florenia correspondió a los romanos, a pesar de que, como en todos los casos, hay evidencias de que la zona estaba ocupada ya en épocas prehistóricas y más adelante por los etruscos. Por obvias razones de defensa, la

ciudad fue situada al pie de los Apeninos y en la confluencia de dos ríos, el Arno y el Mugnone, donde se conjetura habían vivido las poblaciones antiguas.

El área urbanizada, como todas las ciudades fundadas por los romanos, se caracterizaba por las calles rectas que se cruzaban perpendicularmente. Las dos calles principales conducían a cuatro puertas y convergían en un cuadrado central, el Foro (ahora Plaza de la República). Los hallazgos arqueológicos, muchos de los cuales fueron quemados durante los trabajos que dieron una nueva vida al viejo centro de la ciudad, han permitido localizar e identificar los restos de varias obras públicas importantes, tal como los baños capitolinos, el sistema de las aguas residuales, el pavimento de las calles y el templo de Isis, en Piazza San Firenze. Isis es el nombre griego de una diosa de la mitología egipcia, que tuvo arraigo en Grecia y, por transmisión, en algunas ciudades romanas. Tuvo, como apelativos, los nombres de Gran Maga, Gran Diosa Madre, Reina de los Dioses, Fuerza Fecundadora de la Naturaleza, Diosa de la Maternidad y del Nacimiento. Se cree que el culto fue introducido en Florencia por los comerciantes orientales, quienes también trajeron el cristianismo.

La ciudad, en época romana, se desarrolló rápidamente gracias a su posición favorable, por ahí pasaba la principal carretera que vinculaba el norte de la península con la capital, Roma. Esto explica la presencia de comerciantes de variada nacionalidad, entre ellos los citados orientales, que negociaban más allá de los confines de Florencia, por toda la Toscana, zona central de Italia.

El cristianismo que estos mercaderes orientales trajeron como novedad evolucionó en Florencia en sincronía con la aceptación que el nuevo culto era admitido por el Imperio. Las primeras iglesias de la ciudad fueron construidas a partir del 393 y el primer obispo registrado, representante cristiano de la región, fue San Felice, nombrado en fechas cercanas a un sínodo²³ romano, convocado en el 313.

Las invasiones bárbaras afectaron a Florencia por esa posición estratégica sobre el Arno; fue escenario de las luchas entre los visigodos que llegaban en afán de conquista y los bizantinos que peleaban contra la disolución del Imperio.

Para defenderse, Florencia construyó, entre el 541 y el 544, una nueva muralla, que reemplazaba a la originaria, muy debilitada, y para la cual se empleó materiales provenientes de la destrucción de grandes edificios romanos: el Campidoglio, el depósito para el agua de los baños y el teatro. No obstante estas obras de protección, que hablan de una gestión de las autoridades con el propósito de cuidar la integridad de la urbe, la declinación de Florencia continuamente hostigada por los bárbaros comenzó a ser evidente. Su población fue descendiendo en forma vertiginosa, hasta contar con menos de mil habitantes, una cifra insignificante aun para la época.

Al final del siglo VI Florencia cayó por fin bajo el dominio lombardo, aunque los bárbaros eligieron como su centro administrativo y político a la vecina ciudad de Lucca, decisión que le siguió restando importancia a Florencia.

En el siglo VIII, Carlomagno conquistó la zona y le dio a Florencia el título de condado del Sacro Imperio Romano. El acto del emperador comienza a producir un lento renacimiento de la ciudad. Se reconstruyeron los puentes sobre el río Arno, destruidos por tantas batallas, y se alzó una nueva muralla de defensa, esta vez en prevención de los posibles ataques de otros bárbaros bien identificados, los húngaros. La muralla se hizo más extensa que la original, incluyendo los suburbios que estaban creciendo a buen ritmo. Por otra parte los jefes lombardos abandonaron Lucca para residir en Florencia, lo que le dio a la ciudad la importancia de asiento de las autoridades.

Florencia fue considerada definitivamente cristiana cuando el papa Víctor II (?-1057) la declaró, en el año 1055, sede de un concilio menor, acontecimiento que obligó a la ciudad a engalanarse y terminar con la reconstrucción de sus edificios.

El diseño político de Florencia, constituida en condado del Sacro Imperio, respondía a un esquema casi feudal, comandado por una mujer, Matilde de Canossa (1046-1155), poderosa propietaria que dominaba los territorios ubicados al norte de las posesiones pontificias. A su muerte, Florencia se volcó a la creación de una comuna o ciudad-estado. La decisión fue impulsada por los grandes comerciantes de la ciudad, que tuvieron que afrontar el rechazo del emperador, que veía perder la posesión, por lo que los florentinos tuvieron que armarse para la guerra. La ya citada Liga Lombarda, formada por Florencia y veinticinco ciudades del norte y centro de Italia, enfrentó, como ya se comentó, al entonces emperador del Sacro Imperio, Federico I Barbarroja (1122-1190), al cual consiguieron derrotar en la ya citada batalla de Legnano (1176). La derrota de las fuerzas imperiales obligó a Barbarroja a aceptar en 1183 un pacto de paz, la Paz de Constanza, por haberse suscripto en esa ciudad. Mediante el acuerdo, Florencia y las otras ciudades-estado italianas reconocían la soberanía suprema del emperador, pero al mismo tiempo estas mantenían el derecho de gobernarse a sí mismas (y su territorio circundante), eligiendo libremente a sus magistrados, de mantener la Liga y de conservar las costumbres que tenían “desde los tiempos antiguos”.

En el curso del siglo XII la ciudad creció con energía, extendiendo su territorio con la suma de los suburbios populosos. En 1172 hubo necesidad de levantar nuevas murallas, incorporando al ejido urbano los distritos más nuevos. Como consecuencia de estas medidas, el Arno dejó de ser un aledaño y pasó a integrarse con la urbe, que lo usó como vía de comunicación, de intercambio comercial y de abastecimiento de agua a las industrias de la lana.

El siglo XIII fue un siglo de paz y prosperidad. La población de Florencia se había acrecentado y se calculaba en treinta mil habitantes (compárese con los magros mil pobladores del siglo VI). Los comerciantes, dueños del poder político y administrativo de la ciudad, comenzaron a organizarse en asociaciones corporativas (el *Arte della lana* fue una de las siete corporaciones), siguiendo el modelo de las agrupaciones de los caballeros feudales. Estas organizaciones, el *poppolo grosso*, gozaban de una posición dominante; la ciudad de Florencia todavía preserva algunos de los edificios que sirvieron como sede administrativa de estos gremios que, mediante esta rica unidad de fuerzas, alcanzaron a aumentar el intercambio con los apreciados mercados de oriente.

Las órdenes religiosas (franciscanos, dominicos, carmelitas) desempeñaron un papel principal en la estructuración de la ciudad, alzando iglesias y monasterios que fueron centros de estudios y ámbitos de protección de grandes y buenas bibliotecas. Algunas de estas construcciones también sobreviven, siendo ejemplo de magnífica arquitectura gótica. En 1294 se comenzó la construcción de la catedral Santa María del Fiore. El edificio es de estructura gótica y fue obra del arquitecto florentino Arnolfo di Cambio, pero fue Filippo Brunelleschi quien diseñó la gran cúpula que corona la construcción.

La poderosa cofradía florentina de la lana (el *Arte della lana*), que a comienzos del siglo XIV empleaba a miles de personas y poseía doscientas tiendas de expendio a comienzos, importaba el producto del norte de Europa y de España y lo procesaba con tintes orientales, produciendo textiles de altísima calidad. Su moneda de oro, el florín, fue una divisa fuerte, aceptada con gusto en las transacciones que hacía con las otras naciones europeas y orientales.

La paz fue quebrada por la disputa entre güelfos y gibelinos, entredicho que ya hemos desarrollado con amplitud, y que produjo desastrosas consecuencias, tal como la emigración de los gibelinos, que escaparon de la persecución política. Se sabe que, como represalia, las viviendas de los emigrados fueron destruidas, y así cayeron bajo la piqueta de la intolerancia nada menos que 103 palacios, quinientos ochenta casas y ochenta y cinco torres, que eran usadas con fines militares. El relato de las desavenencias de estos bandos con tan alto grado de agresividad, sería largo e innecesario; cabe señalar, como síntesis, que involucró a todas las ciudades de la Toscana y aún más allá de estos límites, con la frecuente y no siempre feliz intervención papal o del emperador de turno.

Durante el siglo XIV, la inestabilidad y el desasosiego que producía esta guerra ¿civil?, contó con el agravante del hambre y de las epidemias, particularmente la de 1348, que empeoró una situación ya aflictiva. Otros daños habían sido causados con anterioridad por el desborde del Arno, en 1333, que destruyó todos los puentes que cruzaban el río, excepto uno. El siglo fue, por lo tanto, un período de

penurias. Sin duda la crisis también tuvo reflejos en la actividad arquitectónica de la ciudad, que no pudo acabar las grandes empresas que habían comenzado al final del siglo XIII (las murallas, la Catedral, el Palazzo della Signoria), ni tampoco reconstruir los puentes que habían sido arrasados.

En este punto un régimen oligárquico pero eficaz se estableció en Florencia, y gobernó durante cuarenta años. Mientras, fue madurando una oposición, cada vez mayor, de la clase media (el *popolo minuto*) formada por artesanos que se ocupaban de las “artes menores”. Estos encontraron su líder en el banquero Giovanni di Medici (1360-1429), cabeza de la dinastía que luego gobernó Florencia por muchos años. Cosme el viejo (1389-1464) lo continuó en el mando, quien tuvo que enfrentar a la familia Albizzi, rival en ambiciones. Cosme sufrió exilio, pero a pesar de la distancia, residía en Venecia, nunca perdió contacto con sus partidarios florentinos, que al fin lograron su regreso y la consecuente emigración del jefe de los Albizzi.

Cosme fue el fundador del mecenazgo de los Medici. Amante del arte y de las ciencias, puso al servicio de las mismas su fortuna con la liberalidad de un gran señor. Toda Florencia siguió su ejemplo de gran coleccionista. Cosme se hizo aconsejar por Donatello, con el que entabló amistad y fue quien lo asesoró en sus adquisiciones artísticas.

La gestión de Lorenzo el Magnífico (1449-1492), sucesor de Cosme, y que como él no quiso atribuirse título alguno, tropezó con otros enemigos internos; esta vez fueron los miembros de la familia Pazzi, que en un intento de asesinato hacia la persona de Lorenzo mataron a su hermano Juliano, pero no pudieron con él. La respuesta de Lorenzo fue terrible, masacró a sus enemigos y logró tal nivel de autoridad que el pueblo a sus pies quiso premiarlo con el título de príncipe, el primero del Renacimiento.

Los historiadores se dividen acerca de la apreciación de Lorenzo; algunos lo consideran un hábil diplomático que cerró el drenaje de vidas y dinero que significaba la guerra que Florencia libraba en todos los frentes, el externo y el interno, y en todos los casos consiguió terminarlas con una paz honorable. Otros le endilgan un carácter de déspota y tirano gobernante. Lo que resulta indiscutible es que siguiendo la tradición de los Medici, fue un mecenas aun más considerable, ya que apoyó a artistas de la talla de Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci y Miguel Ángel Buonarroti, entre otros.

La educación que había recibido Lorenzo le capacitaba para ser el perfecto gobernante renacentista. Su madre, Lucrezia Tornabuoni, era una mujer de gran cultura, cuya colección de poesía aún sigue causando admiración. Lorenzo había aprendido griego bajo el magisterio conjunto de

Argyropoulos, un exiliado de Constantinopla, y Marsilio Ficino [...] Por su parte, el distinguido erudito humanista, Cristoforo Landino enseñó a Lorenzo a apreciar a los clásicos latinos y a Dante²⁴.

Lorenzo el Magnífico extendió la obra renacentista italiana por el resto de las cortes europeas gracias a sus viajes y excelentes relaciones y fundó, entre otras instituciones, la Biblioteca Laurenciana, que aún subsiste. Según otras fuentes, la orden de construcción de esta biblioteca correspondió al papa Clemente VII (1478-1534), un Medici sobrino de Lorenzo, quien contrató a Miguel Ángel, luego de que este terminara su trabajo en la capilla Sixtina, para el diseño y el comienzo de las obras, que debieron ser interrumpidas por la invasión española de los ejércitos de Carlos V. Fueron los arquitectos Bartolomeo Ammannati y Giorgio Vasari quienes concluyeron con la construcción, que alberga los once mil manuscritos que habían atesorado los Medici.

En 1501, ya muerto Lorenzo, los encargados de terminar con los trabajos de la catedral de Florencia, entre los que se encontraban varios miembros de la influyente corporación de la lana, plantearon la construcción de doce grandes esculturas de personajes del Antiguo Testamento, que se colocarían sobre los contrafuertes²⁵ externos del ábside²⁶ del templo. Solo dos de estas esculturas llegaron a ser terminadas, una de ellas por Donatello y la otra por su discípulo Agostino di Duccio. En la búsqueda de quien se encargara del tercer trabajo, que imaginaron sería una escultura de David, el vencedor de Goliath, los comitentes ofrecían como materia prima un bloque de mármol extraído de la cantera de Fantiscritti, en Carrara, y que había sido transportado a Florencia por el Mediterráneo, remontando luego el río Arno. El bloque, de aproximadamente cinco metros y medio de altura, había sido trabajado por un artista llamado Simone da Fiesole, que lo había estropeado tratando de esculpirlo, por lo que fue abandonado durante años. Cuando las autoridades renovaron la búsqueda de un artista que lo utilizara, encontraron la buena predisposición, y la habilidad para deshacerse de rivales, de Miguel Ángel. La elección le fue favorable, lo que le valió le animosidad de sus desairados colegas, algunos tan célebres como él, y en 1501 inició el trabajo que le insumió solo veinticinco meses (alguien comparó esta celeridad con la parsimonia para los encargos que solía tener Leonardo). Tras ver la obra terminada, el gonfaloniere²⁷ Piero Soderini decidió finalmente ubicar la magnífica representación del rey David a punto de entrar en combate en la Piazza della Signoria, atribuyéndole a la obra un valor simbólico más civil que el religioso original.

Sin duda que a los Medici, que entre otras ilustres figuras monárquicas produjeron tres papas –León X, Clemente VII y León XI–, y dominaron el gobierno de Florencia hasta 1743, les corresponde el establecimiento del clima

cultural que dio albergue al humanismo y origen al Renacimiento. En Florencia actuaron muchos de sus más brillantes representantes, Brunelleschi, Donatello, Masaccio, Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Beato Angelico, entre otros.

Renglón aparte merece la actuación del fraile dominico Girolamo Savonarola (1452-1498), cura confesor del mismo Lorenzo el Magnífico, que a la muerte de su feligrés se puso al frente de la república con un exasperado fanatismo religioso. Sus críticas despiadadas contra los Medici gobernantes, terminaron por encontrar la adhesión del pueblo que expulsó del poder al gobernador Piero de Medici (1471-1503), acaso el gobernante más incapaz de la dinastía.

Dentro de su programa, Savonarola invitaba a los florentinos, gente acostumbrada al lujo y a lo que hoy consideramos confort, a celebrar las “hogueras de vanidad”, arrojando al fuego sus vestidos, sus joyas y sus cosméticos, además de los libros que el fraile consideraba licenciosos, como los de Boccaccio. Comenzaba sus prédicas con una fulminante amenaza: “¡Yo seré quien encauzará las aguas sobre la tierra!” (*Ecce ego adduco super terram!*), y, exaltado, sermoneaba en contra de la ostentación, del lucro, de la depravación de los poderosos y de la misma Iglesia, acusada por él de institución distorsionada. Mayor odio le generaba la homosexualidad, que sospechaba era practicada por toda la sociedad de Florencia. Había creado una falange de alcahuetes púberes, llamada Falange Sagrada de los Niños Inquisidores, que, vestidos de blanco, blandiendo una rama de olivo y una cruz colorada, espiaban la vida de los florentinos y denunciaban los atentados al pudor, tal como este era entendido por Savonarola. Se cuenta que al paso del fraile, estos niños le arrojaban flores, se arrodillaban y besaban sus pies. Por su revolucionaria búsqueda de la iglesia esencial, austera y frugal, Savonarola es considerado por muchos como un verdadero precursor de la reforma protestante que aparecería no demasiado tiempo después. Otros suponen que se trató de un enajenado que se coló por las grietas de una inestable situación política.

Entre sus profecías, Savonarola anunció el arribo de un nuevo rey, que atravesaría el país para poner definitivo orden en las costumbres de los sacerdotes y del pueblo devoto. La entrada en la Toscana (1494) del ejército francés de Carlos VIII (1470-1498), parecía confirmar su pronóstico. Pero las fuerzas de Carlos VIII que en 1494 llegaron armadas para una aventura nada piadosa, traían “culebrinas²⁸, arcabuces de ocho codos, partesanas de hierro²⁹, bombardas y balas de piedra. Sus caballos parecen monstruos marinos; llevan las orejas y la cola cortada”³⁰, actuaron de modo contrario a lo imaginado por Savonarola; el ejército invasor actuó más acorde con el recelo del pueblo, que temía que las hordas francesas “no iban a dejar una sola doncella, desde Milán hasta Nápoles”. El relato pormenorizado de esta incursión de Carlos VII se narra, con detalle, en el capítulo X.

Se supo en Florencia la noticia de que Carlos VIII, rey cristianísimo de Francia, a la cabeza de un poderoso ejército había emprendido la conquista de Nápoles, Sicilia y al parecer también la de Roma y Florencia. Las gentes estaban despavoridas, porque veían cumplirse las profecías de fray Girolamo Savonarola: las plagas estaban próximas y la maza de Dios caería sobre Italia³¹.

Claro que, inevitablemente, Savonarola tuvo que chocar con el papado, y este conflicto contribuyó a su perdición. El papa Alejandro VI (1431-1503), un Borgia, y Savonarola se excomulgaron mutuamente y cuando Savonarola perdió el apoyo francés, por la humillante retirada de las fuerzas de Carlos VIII (insistimos, relatada en el capítulo X), expulsadas por la reacción italiana, Savonarola fue echado de la comunidad católica y condenado a prisión. Los comerciantes florentinos, hartos del fundamentalista, lo condujeron engrillado a Roma, donde lo procesó la Inquisición, condenándolo a la hoguera (otros afirman que primero fue ahorcado), e incluyendo su obra doctrinaria en el índice de libros prohibidos. En la actualidad, los turistas que visitan la ciudad y el monasterio de San Marco, pueden admirar allí, además de las magníficas pinturas de Fra Angelico y Fra Bartholomeo, la austera celda donde Savonarola vivió en prisión.

Como consecuencia de estos acontecimientos, Piero de Medici retornó al poder, sin poder aquilatar, en esta nueva oportunidad, la capacidad de gobierno que habían tenido sus antecesores. La fortuna de contar con papas vinculados a la familia, logró que los Medici se sostuvieran en el poder y el orden institucional bajo la autoridad de la estirpe se fuera afirmando, hasta el punto de que en 1537 Cosme I, duque de Florencia (1519-1574), consiguió unificar la Toscana bajo el nombre de Gran Ducado de la Toscana, donde él se constituyó como su máxima autoridad. La renovada prosperidad, recobrada hasta entonces intramuros, se propagó por toda la región.

El amanuense del embajador ruso en Italia por esas épocas, Evtichi Passievitch Gagara, anotó sus impresiones al arribar a la ciudad.

La ciudad llamada Florencia es muy grande. Entre las descritas anteriormente, no se encuentra ninguna semejante. Es la más bella y mejor de las ciudades italianas que hemos visto. Las iglesias son magníficas y los palacios de mármol blanco elevados y maravillosos. Hay en esta ciudad una iglesia de mármol blanco y negro. La ornamenta de un campanario en forma de columna, también de mármol. Subimos hasta lo más alto de esta columna; en total cuatrocientos cincuenta escalones. Lo que pudimos

comprender con nuestra humilde razón, lo hemos descrito tal como lo vimos: lo demás es imposible describirlo. ¡Es tan extraordinario!

El escritor francés Stendhal (1783-1842), seudónimo de Henri Bayle, visitó Florencia y la vista de tanta belleza le provocó malestares físicos. Desde entonces los médicos identificaron esos efectos como una enfermedad, el síndrome de Stendhal, que puede aquejar a los visitantes de esa hermosa e incomparable ciudad.

Génova

Génova fue una aldea más de la actual Liguria, región costera apta para comerciar con comodidad con griegos y etruscos (recientemente se descubrió un cementerio griego que certifica la presencia de estos en la región). En el año 209 a.C., fue destruida por los cartagineses en el curso de la Segunda Guerra Púnica. Los vencedores de esta guerra, los romanos, la reconstruyeron y la utilizaron como base para sus batallas contra los ligures, un pueblo protohistórico de Europa que habitaba el sudeste francés y el noroeste italiano.

Por su proximidad con una bahía, Génova construyó el primer puerto del Mediterráneo (rivalizando con el de Marsella), que fue ganando importancia a lo largo de los siglos. Fue punto de partida obligado de las oleadas de italianos y otros europeos que, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, emigraban de su país para tentar suerte en América. Luego, fue seriamente dañado durante la Segunda Guerra Mundial.

Después de la caída del Imperio Romano, Génova soportó, como toda Italia, la invasión lombarda, pudiendo subsistir como un puerto pesquero marginal y una región agraria de modestas proporciones, abandonando temporariamente su dedicación al comercio. Toleró, asimismo, el acecho musulmán, intenso en el siglo X, que llegó hasta el saqueo e incendio de la ciudad en el 934. El contraataque genovés, que contó con la alianza de Pisa, fue eficaz; derrotaron a los sarracenos instalados en Cerdeña y Córcega, plazas que luego de la victoria se disputaron, con encarnizamiento, las dos ciudades vencedoras. Por fin, Córcega quedó en poder de Génova durante muchos años, hasta que recién en 1768 la perdió en manos de los franceses.

En la disputa que había nacido siglos antes, Génova aplastó por fin a Pisa en el 1284, anulando la autoridad naval que hasta entonces los pisanos mantenían sobre el Mediterráneo. El otro conflicto cruento que debieron enfrentar los genoveses fue contra Venecia, a la cual derrotaron en una batalla

naval que tuvo lugar en el 1299. Venecia no corrió la triste suerte de Pisa, contaba con suficientes reservas para seguir siendo una de las reinas del comercio y mantenerse como principal rival de Génova; los venecianos solo perdieron el control del Mar Tirreno.

Antes de estos acontecimientos, en el 1100, los ciudadanos genoveses se habían impuesto la creación de la República de Génova, independiente de cualquier otro poder, que le fue concedido a un número de cónsules elegidos anualmente en asamblea popular. Posterior a esta decisión, en el año 1339, esta asamblea tuvo su primer dogo elegido a la manera veneciana. El título recayó en Simón Bocanegra (?-1339), quien para mantenerse tuvo que luchar contra los intereses de las familias tradicionales que veían menoscabado su poder, los Doria, los Spínola, los Grimaldi y los Fieschi. El asedio de estas dio sus frutos, siquiera transitorios, y Bocanegra se vio obligado a abandonar el cargo en 1347. Se retiró a Pisa, desde donde reorganizó su partido y regresó en 1356 para restablecer su gobierno y cambiar el nombre de Génova por el de República Marítima de Génova (Génova fue una de las cuatro repúblicas marítimas de la península; las otras tres fueron Venecia, Pisa y Amalfi).

Alrededor de 1357, Bocanegra enfrentó y derrotó en una guerra civil a Carlos Grimaldi, señor de Mónaco, por lo que los genoveses se hicieron de ese territorio. Bocanegra murió, probablemente envenenado en 1362. Giuseppe Verdi lo inmortalizó en una ópera que lleva su nombre.

Ya en ese momento, siglos XIII y XIV, el comercio había vuelto a alcanzar el grado de actividad dominante que de antiguo ostentaba Génova. Contaba con cien mil habitantes y una flota naval de gran envergadura, que utilizó para competir con las otras ciudades-estado comerciales.

Las mercaderías más apreciadas eran las especias, los colorantes y los medicamentos del oriente, el paño y los metales occidentales, el coral y el oro de África. Del mismo modo que Florencia, Génova desarrolló una importante industria textil y le dio vida, como consecuencia obvia de tanta actividad comercial, a la gestión bancaria. En 1261 estableció un beneficioso pacto con el Imperio Bizantino, por lo que su flota pudo aventurarse en el Mar Negro y obtener el dominio de muchas de las islas del Egeo.

Pero la rivalidad con Venecia, atenuada luego del triunfo genovés en 1299, se reavivó, aunque esta vez a favor de su eterno enemigo. En una batalla naval de 1380, buena parte de la flota genovesa fue destruida. El golpe, muy duro, generó un siglo XV pleno de desasosiego, porque, además de ser vencidos por los venecianos, los genoveses perdieron también sus posesiones de ultramar, Córcega, Cerdeña, manteniendo, solo y con esfuerzo, el dominio de la zona costera de la

Liguria. En 1797 corrió parecida suerte a la de su enemiga Venecia, Napoleón la declaró un protectorado francés.

A partir de la gestión del dogo Andrea Doria (1466-1560), Génova recobró algo de la prosperidad perdida. Haciendo alianza en 1528 con el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Carlos V, Génova volvió a lucir su calidad de puerto importante, además de gran centro financiero, aunque su política quedó ligada a los destinos de los Habsburgo españoles.

Como todas las ciudades-estado, Génova dedicó una generosa parte de las ganancias en construir edificios, puentes e iglesias espléndidas. Hay certeza de que los costos de construcción de la catedral de San Lorenzo (de estilo gótico, levantada en el siglo XII), fueron cubiertos por los bienes que Génova recaudó durante las cruzadas (los barcos genoveses transportaban tropas al oriente y volvían cargados de riquezas).

Milán

Por su estratégica situación geográfica (Milán y la circundante Lombardía están situados a la entrada de la península italiana), la ciudad y la región han sido objeto de incesantes disputas durante los siglos. Celtas, romanos, visigodos, lombardos, españoles y austríacos han gobernado Milán en algún momento de su historia.

El origen de Milán es incierto, lo que resulta comprobable es que Roma conquistó a la ciudad en el 222 a.C., dándole el nombre de Mediolanum. A partir del año 89 a.C., pasó a formar parte de la Galia Cisalpina, y, por consecuencia, del corazón del Imperio Romano. Augusto la transformó, durante su reinado, en la capital de una amplia región que incluía a las ciudades de Como, Bérgamo, Pavia y Turín, y le dio un nombre muy significativo, Roma Segunda. Desde el 292 d.C., y debido a los conflictos internos que soportaba Roma, Milán se transformó en un refugio, en la capital efectiva del Imperio de Occidente. Luego, con la llegada del cristianismo, fue un centro de precoz consolidación de la nueva fe; algunas de sus iglesias (San Lorenzo, San Ambrosio y Sant'Eustorgio), son de temprano origen. En el año 313, el año de la libertad de cultos, Milán nombró a su primer obispo, Ambrogio, de gran influencia en la conformación de la Iglesia ahora tolerada.

Como todo el norte de Italia, Milán sufrió la invasión de los lombardos que primero la saquearon (539), y después la conquistaron (569). Como se informó más arriba, el asentamiento político de estos bárbaros fue la vecina Lucca, luego reemplazada por Florencia, de modo que Milán quedó al margen de los intereses de los invasores.

Milán tuvo protagonismo en los módicos renacimientos carolingios y otónianos. El clero milanés se sumó a las aspiraciones imperiales de Carlomagno y de los Otones; en el año 962 la ciudad obtuvo el privilegio de que la ceremonia de consagración del emperador Otón I, a cargo del papa, tuviera lugar en la iglesia milanesa de Sant'Ambrogio. La alianza entre la Iglesia y los comerciantes y negociantes de la ciudad, anuló el poder y el prestigio de la importante pero impotente nobleza campesina. Los historiadores consideran que a comienzos del año 1000, el arzobispo de Milán era uno de los hombres más poderoso del norte de Italia.

En 1117 Milán se convirtió en república y tomó la forma de gobierno comunal afín con la de las ciudades vecinas. Como todo el norte, Milán tuvo que enfrentar las aspiraciones de conquista del emperador Federico Barbarroja, por lo que se sumó a la Liga Lombarda que le salió al encuentro y lo derrotó en la batalla de Legnano.

El período comunal republicano de gobierno llegó a su fin cuando la familia Visconti, de rancia aristocracia milanesa, tomó el poder en el 1227, conservándolo hasta el 1447. Con este cambio, drástico, Milán se encolumnaba en la lista de ciudades manejadas por una familia déspota, generadora de dinastía. Las ciudades menores que rodeaban a Milán, que a estas alturas ya era una gran ciudad, Bérgamo, Novara, Cremona, Piacenza, Brescia, acataron la autoridad de la potencia que se había lanzado a lo que se puede considerar como su mayor período de esplendor y riqueza. Fue precisamente por estas fechas, 1386, que se empezó la construcción del Duomo (se terminó recién en el siglo XIX), desde entonces el símbolo de la ciudad, y del Castillo de Porta Giovia (después destruido y reconstruido por Francesco Sforza y todavía hoy conocido como Castillo Sforzesco). Cercano a la Iglesia Santa María delle Grazie se encuentra el convento de los dominicos, en cuyo refectorio Leonardo pintó *La última cena*, un trabajo al cual le dedicó más de doce años de su vida. Como dato anecdótico anotamos lo que la leyenda dice, que la última figura que pintó el maestro fue precisamente la de Cristo, rodeado de sus apóstoles que ya contaban con su imagen.

Cuando el último Visconti, el duque Filippo Maria, murió en 1447 sin dejar herederos, hubo una nueva tentativa de restaurar los poderes comunales que duró solo tres años. En 1450, Francesco Sforza, yerno del duque fallecido y condotiero de los Visconti, se apoderó del liderazgo de la ciudad y de la familia gobernante. Megalómano, Francesco quiso ser representado por una estatua ecuestre que, de arcilla, esculpió Leonardo y se llamó *El coloso*.

El gigantesco caballo de arcilla verde oscuro destaca sobre el gris del cielo; está encabritado y pisa con un casco a un guerrero. El vencedor blande el cetro ducal. Se trata del gran condotiero Francisco Sforza, un desalmado capaz de vender su sangre, medio soldado, medio salteador de caminos.

Hijo de un pobre labrador de la Romaña, procedía del pueblo, y fuerte como un león, astuto como un zorro, había llegado a la cima del poder, por sus crímenes, sus hazañas y su inteligencia, y murió sobre el trono de los duques de Milán³².

El coloso fue destruido, a golpe de arcabuz, por los tiradores franceses que invadieron Italia a fines del siglo XV. Los historiadores del arte conjeturan que por esa atrocidad se perdió una de las más grandes obras escultóricas, comparable a las de Fidias y Praxíteles.

El dominio de la dinastía Sforza, que desplazó totalmente del poder a los Visconti, coincidió con el período del Renacimiento en Italia. La gestión de los Sforza aprovechó la circunstancia tan propicia para aumentar aun más el poderío de la ciudad, que transformó en una metrópoli de envergadura. Se reconstruyó el Castillo de Porta Giovia, se levantó el Hospital Mayor y la iglesia de Santa Maria delle Grazie.

Ludovico Sforza, el Moro (1452-1508), tercer sucesor de Francesco, quien era adicto a la astrología (no daba un paso sin consultar a los astros), y “soñaba en llegar a ser el soberano absoluto de Italia unificada”³³, se dedicó a reforzar las actividades industriales y comerciales, aunque de ningún modo descuidó las obras de arquitectura, para las cuales convocó a Donato Bramante y a Leonardo da Vinci.

No obstante, Milán padecía las apetencias francesas, encarnadas por Carlos VIII (derrotado y expulsado de la península), y por Luis XII (1462-1515), rey de Francia desde 1498, quien invocaba lejanos derechos sucesorios provenientes de una abuela, una Visconti desplazada por los Sforza. El rey francés fue ayudado por el condotiero César Borgia (1475-1507), hijo natural del papa Alejandro VI y protagonista de una vida novelesca, para muchos impúdica, siendo acusado de tener relaciones carnales con su hermana Lucrecia, “tierna, blanca como una perla, quizás era inocente, pero débil, infinitamente débil a la terrible voluntad de su hermano; dócil, aseguran, hasta el incesto”³⁴. Nos reprimimos a seguir con el relato por la extensión que nos demandaría, cabe señalar que la alianza entre el rey francés y César Borgia tuvo provecho, desalojaron a Ludovico del poder, quedando el condotiero a cargo del gobierno de Milán (contrató a Leonardo, pero esta vez en su condición de ingeniero militar). Debido a circunstancias de compleja enumeración, la familia Sforza volvió al poder en el 1500. Ludovico gozó del retorno durante un corto tiempo, pues murió en el 1508, siendo sucedido por Maximiliano y, luego, por Francesco II. Con la muerte de este, en 1535, Carlos V, ahora, además de emperador, rey de España, designó un virrey dando comienzo, con ese acto, a los ciento setenta años de dominación española de Milán, del reino de Nápoles y de las islas de Sicilia y de Cerdeña.

Con este acto de posesión española, el orgulloso Ducado de Milán fue decayendo, hasta convertirse en una descuidada capital de una provincia administrada y controlada por extranjeros. Esta es la humillada ciudad que el escritor e historiador Alessandro Manzoni (1785-1873) describe en su novela *Los novios* (*I promessi sposi, storia milanese del secolo XVII*), publicada en 1842.

El posterior itinerario histórico milanés incluye la anexión a Austria durante las guerras europeas del siglo XVIII, y la incursión napoleónica de 1796, que se recibió con alborozo y esperanza. La caída de Napoleón y el regreso de Milán a la tutela austríaca fue un golpe que los milaneses resistieron y que se expresó, artísticamente, en las óperas juveniles de Giuseppe Verdi. Al fin, con los laureles de haber sido un fuerte sitio de resistencia a la dominación extranjera, Milán pasó a ser parte de la Italia unida, la de Víctor Manuel II.

La Italia del Renacimiento

Una de las épocas más maravillosas del hombre, el Renacimiento, asomó en Italia con un gran incremento económico, provocado por la expansión de la actividad agrícola y la comercial. Hubo altibajos, claro, provocados por las tantas guerras que hemos narrado, y, también otras desdichas que obligaron a ciertos paréntesis del progreso. En el siglo XIV, entre 1339 y 1375, y en una escala sin precedentes, se sucedieron cuatro hambrunas, cuyas consecuencias no hubieran sido tan desastrosas (Europa, e Italia en especial, estaba acostumbrada a estas penurias), si no hubieran sido agravadas por la peste negra de 1348, que fue la culminación de esta serie de calamidades, aunque para esta época ya se habían descubierto algunas medidas que controlaban los efectos de este mal, tal como el aislamiento y la obligada cuarentena de los enfermos. Los pudientes podían escapar de los focos de infección, yéndose al campo, como los adolescentes que retrató Bocaccio en el *Decamerón*. Un fenómeno similar ocurrió con la clase pudiente de Buenos Aires, cuando en 1871 la ciudad fue atacada por la fiebre amarilla. En masa se mudó al norte, abandonando el barrio sur donde se presumía que la epidemia había incubado y prosperaba con mayor ferocidad.

Sorprende a los historiadores el hecho de que, pese a la peste, el aparato administrativo de las ciudades (incluso el de Florencia, la ciudad más afectada), se haya mantenido incólume e incluso se hubieran aplicado medidas de gran sensatez, congelando el salario de los funcionarios y doblando el de los médicos, como un modo de seducirlos para que no dejaran sus puestos.

Contra todo impedimento, el siglo XV iba a traer definitivamente los brillos del Renacimiento, ya anunciado por Petrarca, Bocaccio y el Giotto. Los dueños del capital respondieron a la nueva era financiando obras de irrigación y transformación de pantanales, que se convirtieron en campos de cultivo. Pero este empuje que se advertía en el norte de Italia, no fue acompañado por el sur. De este modo, Italia comenzaba a mostrar ya en ese entonces los rasgos característicos de la Italia moderna, “el contraste entre el norte y el sur, empezaba a manifestarse”³⁵.

La bonanza comercial que le daba tamaño empuje a las ciudades-estado italianas tenía, sin embargo, los días contados. En 1492, un connacional, un genovés para más datos, Cristóbal Colón, arribó con tres naves a unas islas lejanas que ignoró fueran parte de un nuevo continente. Creyó haber llegado a la China, al *ophris*³⁶ de Salomón o al Paraíso terrestre. Pero era un nuevo continente y con ese descubrimiento el mundo se extendió de pronto; la supremacía del Mediterráneo cayó en picada y el Atlántico ocupó su lugar como el mar de la feliz aventura, porque, en sus confines, guardaba riquezas, oro y plata en inmensa cantidad.

La noticia de que Vasco da Gama había doblado el Cabo de Buena Esperanza en 1499 trajo gran inquietud a los mercaderes de la península, en especial a los venecianos y a los genoveses. Estos, ilustrados navegantes, comprendieron la magnitud de la hazaña. A la vista de lo conseguido por el portugués, les quedaba claro que la difusa presunción acerca de la apertura de una nueva ruta a las Indias era ya una realidad.

Puede decirse que había sido un italiano quien, con su travesía atlántica y el hallazgo de un nuevo mundo, había inaugurado los “tiempos modernos”, privando de paso al Mediterráneo la posición central que ocupaba en el orbe³⁷.

La Guerra de los Cien Años entre Inglaterra y Francia (pormenorizada en el capítulo correspondiente) produjo, a su vez, el quebranto de los acreedores italianos, por lo general florentinos, que no pudieron cobrar las deudas que habían contraído los monarcas en litigio.

Pero el mundo se movía no solo por el dinero, sino por otros intereses, más inefables pero de importante peso, tal como los de la cultura, que durante la Edad Media había estado en manos de la clerecía cristiana y en estos tiempos modernos se había secularizado casi totalmente. Los eruditos laicos, a quienes más atrás le dimos el nombre de humanistas, aportaron una nueva visión del mundo, que se fue imponiendo por encima del dogma religioso, que predecía que el paso por el planeta, un “valle de lágrimas”, era solo un escalón para ganarse la vida eterna.

Es cierto que los historiadores todavía debaten si el Renacimiento fue un movimiento que, además de movilizar el universo cultural y artístico, produjo también la alteración de las relaciones políticas y económicas, permitiendo el ascenso social de las clases menos favorecidas, los artesanos por ejemplo, o si en realidad fue una circunstancia de disfrute de una pequeña fracción de la población, formada por la aristocracia, los intelectuales y nuevamente el clero. Pero sin duda el Renacimiento produjo cambios en todos los campos, sin poder mencionar, más allá de los fenómenos que hemos analizado en el módico espacio de estos apuntes, la totalidad de los mismos. Lo cierto es que el mundo europeo, con Italia a la cabeza, se transformó hasta el punto de acceder al comienzo de una nueva época, a nuestro criterio muy bien resumida en sus efectos en el párrafo siguiente.

A partir de mediados del siglo XV entran en juego una serie de factores cuyos efectos contribuyen a acentuar la sensación de cambio en todas las dimensiones de la vida: la difusión de inventos como la imprenta y la brújula, los descubrimientos geográficos o el desarrollo de nuevos sectores económicos. El mundo político ensaya nuevas formas que muy pronto tendrán en las monarquías nacionales o autoritarias sus mejores exponentes y el fenómeno renacentista confiere al pensamiento europeo una nueva actitud mental que le lleva a replantearse la posición del hombre en la creación³⁸.

Nos resta, entonces, porque es nuestro tema, analizar qué es lo que pasó con el teatro de la península durante este fantástico período.

El teatro en Italia

Es preciso anotar, no obstante que nuestra mirada de la época se centrará en el teatro, que la idea de espectáculo vigente durante el Renacimiento italiano era mucho más amplia, no se constreñía solo a la actividad dramática sino se extendía a otros fastos, tan agradables a los señores como el teatro: las entradas triunfales de huéspedes ilustres, los banquetes de festejo de bodas y nacimientos, las celebraciones de los triunfos militares e, incluso, se usaba boato en ocasión de los funerales. Todos estos acontecimientos comparten una insoslayable condición teatral, son efímeros, solo quedan en el recuerdo, con frecuencia infiel, de los que han tenido la posibilidad de haber asistido. El teatro, en cambio, si bien la representación guarda el carácter fugaz de los actos mencionados, cuenta con el beneficio agregado de la supervivencia de los textos dramáticos, que siquiera nos acercan a las características de una situación irrepetible.

En realidad, los patios de los palacios, los grandes salones, y muchas veces las plazas ciudadanas frente a las residencias de los nobles, se transformaban en fastuosos teatros provisorios. Por supuesto, no podemos pensar en espectáculos teatrales tal como podríamos concebirlos ahora, entre otras cosas porque el silencio al que estamos acostumbrados hoy cada vez que asistimos a una representación teatral era francamente impensable; se trataba más bien de una suerte de combinaciones en las cuales podían encontrarse mezclados bailes y banquetes junto a espectáculos en sentido moderno. Finalizados estos, se utilizaba el mismo espacio de la platea liberada de las sillas y se daba inicio a la última fase de los bailes y de los almuerzos o cenas, que eran vistos como verdaderos espectáculos y cuya preparación preliminar requería el arduo trabajo de un verdadero ejército de personas durante semanas y aun meses³⁹.

En cuanto a la escena, nuestro tema, la Italia del Renacimiento recibió al siglo XV sin un teatro laico constituido, sino con las expresiones religiosas aún en vigencia, llamadas *sacre rappresentazioni*, que iban desapareciendo en los otros países de Europa pero sobrevivían en la península. Cuando los humanistas se ocuparon del teatro, en su variante trágica y cómica, este se desarrolló en las cortes y hasta en los recintos sagrados del Vaticano, donde, con una presencia de ánimo sorprendente en la clerecía, se festejaron hasta las impertinencias de la comedia más atrevida. La aceptación y el respaldo al teatro que nacía de esta manera y que llamaremos erudito, se debió a que la escena cumplía con una función “evergética”. “Por evergetismo, entendemos aquí la utilización de una serie de diversiones ofrecidas por los señores a sus súbditos para mantener su poder político —muchas veces ilegítimo— en forma indiscutida”⁴⁰.

El término evergetismo operaba de la misma manera que la fórmula de “pan y circo”, denunciada por el poeta satírico Décimo Juno Juvenal en el siglo I de nuestra era para repudiar la política social de los emperadores romanos respecto al vulgo, tan apreciado por Lope por las mismas fechas, que en Italia no tenía intervención alguna como espectador o la tenía muy condicionada.

Habría que lamentar, entonces, que por estas cuestiones de elitismo, entre los siglos XVI y XVII (que el historiador italiano Silvio D’Amico los incluye pertenecientes al Renacimiento, sin prestar ninguna atención a lo que nosotros hemos definido como Barroco), no haya surgido “del gran teatro medieval un nuevo y original teatro italiano, mientras nacían de aquel, por ejemplo, un teatro español, uno inglés”⁴¹.

Los italianos propusieron, en cambio, un teatro erudito, tratando de atraer para el provecho de iniciados los ejemplos que ofrecía la antigüedad clásica. No

obstante la sujeción a la preceptiva llamada aristotélica, conocida invención de los italianos, la comedia pudo superar a la tragedia en logros, destacándose en el rubro los nombres de Ariosto, Aretino y Maquiavelo, autor este último de una solitaria y llamativa obra maestra, *La mandrágora*.

La preponderancia de la comedia sobre la tragedia en esta Italia renacentista es razonada por algunos historiadores, Fabrizio Cruciani entre ellos⁴², que explican que ante la comedia el público que hemos mencionado se encontraba en la posición alejada y tranquila de quien está por encima de los acontecimientos, casi como una divinidad que contempla impasible la esforzada agitación humana, mientras que la tragedia escondía siempre la pretensión de llamarlo a actuar, de obligarlo a tomar posición.

La reacción producida en el siglo XVI, mediante la aparición de un teatro dialectal de raíz popular, sino acompañante al menos antecedente del fantástico fenómeno más o menos inmediato, la Comedia del Arte, dedicó los esfuerzos más a la farsa que a la comedia, dejando como reconocido autor a Ángelo Beolco, más celebrado como el Ruzzante. La cuestión del dialecto fue, siempre, un problema para los autores, que antes de comenzar a escribir tenían que decidir en qué idioma iban a hacerlo. El citado Beolco, de probada posición anticlasicista, saltó el obstáculo con desafiante soltura, y acudió a los dialectos paduanos y venecianos, pero los dramaturgos humanistas que dudaban entre el latín de Cicerón y el *latín volgare*, aquel que hablaba el pueblo, sufrían de incertidumbre ante la decisión que debían adoptar.

Otra contribución del teatro italiano del Renacimiento fue una forma también auténticamente local, la comedia pastoral, un género que durante el Barroco, y de acuerdo con la primacía que iba tomando la música, se fue desplazando del teatro de prosa hacia la música, para transformarse en la ópera que hoy conocemos como tal, con Monteverdi (1547-1643) como su fundador y primer gran representante. Analizaremos el fenómeno más adelante.

Pero los otros grandes aportes italianos al teatro, por encima de las farsas dialectales y las comedias pastorales, fueron la Comedia del Arte y el fantástico desarrollo de la arquitectura teatral, donde se aprovechó mediante un gesto inteligente una herramienta de la pintura, la perspectiva, creando así lo que se conoce como el teatro a la italiana, diseño que imperó durante siglos en el teatro europeo, diríamos en el mundo occidental, como modelo inaplicable hasta el siglo XX.

La Comedia del Arte (*Commedia dell'arte* en italiano) fue un tributo que ofreció el campo popular. Los actores, alejados de todo academicismo y con necesidades primarias insatisfechas, como el de obtener un salario que les permitiera alimentarse, sortearon la ausencia de una buena dramaturgia

respaldatoria y se lanzaron a la aventura de crear un espectáculo convocante, tanto para el vulgo como para el círculo áulico.

Por último, aunque sin el peso que le atribuimos a los rubros anteriores, los italianos cooperaron con otras contribuciones el desarrollo del arte teatral. La primera fue un cierto acercamiento a los rudimentos de lo que hoy llamaríamos puesta en escena, una organización de los acontecimientos del escenario obligada por las cada vez más complicadas escenografías, que exigían el cuidado de los desplazamientos de los actores, de su aparición o desaparición del tablado. Solo fueron esbozos, claro, porque aún no habían llegado los tiempos de los directores.

La segunda fue el debate (tan rico en España y tan pobre en Inglaterra) sobre el hecho teatral, en qué consistía y cuáles eran sus normas. En Italia surgió y se alimentó con el descubrimiento de los textos de Vitrubio, que en realidad habla del lugar de las representaciones, y de la exégesis⁴³ de *La Poética de Aristóteles*, que inició el ferrarés Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573), y continuaron otros, generando lo que ya pudimos conocer como las Reglas Clásicas. El primer texto de reflexión teórica, anterior a los trabajos de Castelvetro, Scaligero o Segni, fue publicado por el mantuano de origen hebreo Leone de'Sommi, hacia la mitad del siglo XVI, bajo el título *Quattro dialogui in materie di rappresentation sceniche*, de cuya traducción al castellano no tenemos noticias.

La Comedia erudita

Respecto al aspecto textual, la comparación de la dramaturgia italiana con la que mostraban contemporáneamente los españoles e ingleses da magros resultados. Y en el juicio negativo involucramos a los más grandes poetas y literatos de la época, que fueron los que encararon la tarea. Sus elaborados y preciosistas escritos, fueron ofrecidos a un auditorio compuesto por gente de la corte, cardenales, grandes señores, refinados académicos, profesores y estudiantes. Esta aristocracia, cuando no actuaba de espectadora, lo hacía sobre el escenario, encarnando los papeles con los desniveles que provocaban la falta de profesionalidad. Como dijimos más arriba y repetimos ahora, con esta decisión de inclinarse por lo erudito, el teatro italiano le dio la espalda a la rica tradición medieval, de la “que en países menos cultos nació el nuevo teatro”⁴⁴, obligándose sus autores a respetar la imitación y consagrarse a la idolatría de la tragedia y la comedia grecolatinas.

Como imitadores, estos autores de teatro erudito lograron, solo, la fiel reproducción de la letra, pero jamás llegaron al fondo al que habían arribado cualquiera de los géneros elegidos para la copia.

Los autores italianos de tragedias y comedias eruditas no pudieron ni quisieron ser más que imitadores; y, como todos los imitadores, no captaron el espíritu, sino la letra; no nos dieron un Teatro, sino una Retórica. El error del teatro medieval había sido mostrarlo todo y decir poco. La reacción de los literatos humanistas, como todas las reacciones, cayó en el exceso opuesto; en el teatro humanístico ya no se vio acción, sino que (siguiendo el ejemplo del teatro clásico) todo fue relatado, narrado; de suerte que, en vez de Drama, se tuvo la elocuencia⁴⁵.

Antes de esto, antes de escribir sus propias obras, los humanistas habían llevado adelante el propósito de llevar a la escena, por lo general en latín, los clásicos grecorromanos. Un profesor de gran predicamento, Pomponio Leto (1427-1497), que enseñaba en la recién creada Universidad de Roma, se dedicó a estudiar los viejos textos, para lo cual formó discípulos apegados a la tarea con su mismo esmero y pasión. Consecuencia de estos esfuerzos, fue la “resurrección” de Plauto, Terencio y Séneca, como así también la de los clásicos griegos. “En el año 1480 y más tarde, ninguna reunión más o menos lucida, en las residencias señoriales de Italia, carecía de representaciones teatrales antiguas”⁴⁶.

Hay datos sobre una representación de *Edipo rey*, que inauguró el primer teatro público de Italia, el Teatro Olímpico de Vicenza, también de representaciones de Plauto y Terencio y de la *Fedra* de Séneca ante la Academia Romana⁴⁷. Tenemos noticias ciertas de que en Roma, en el palacio del cardenal Colonna, se ofreció *La comedia de los prodigios* (*Mostellaria*), de Plauto; y que en ocasión de las bodas, con presencia papal, de Lucrecia Borgia con Alfonso d’Este, 1502, se representó otra comedia de este autor, *Los mellizos* (*Menaechmi*). En Florencia se llegó al extremo de usar el griego para llevar a escena el *Pluto* de Aristófanes. Los historiadores advierten que a veces estos escritos fueron intervenidos con el fin de adaptarlos a la nueva realidad, y ponen en duda que este procedimiento haya sido feliz, aunque no es posible recoger las exactas repercusiones que se pudieron haber obtenido por la aplicación de este recurso. Son los soviéticos Boiadzhiev y Dzhevélégov quienes aseguran que, ante la generalizada incompreensión del latín elevado, los humanistas se dedicaron a traducir al toscano los textos de Plauto y Terencio, y nombran para este servicio a Nicolás Corregio.

Renglón aparte dedicamos ahora a aquellos que bajo el inevitable influjo de los antecedentes antiguos, se dieron a la tarea de dar a luz obras originales. Entre los nombres asombra el de Petrarca, a quien se le asigna la autoría de una o dos comedias que se han perdido. Albertino Mussato (1261-1329) fue el autor de una tragedia famosa en su tiempo, *Ecerinis*, y el futuro papa Pío II, Eneas Piccolomini (1405-1464), compuso en su juventud una obra con matices eróticos, *Historia de*

*duobus amantibus (Historia de dos amantes)*⁴⁸, de la cual luego se avergonzó. Ya ungido vicario rogó y pidió que “no deis más importancia al laico que al pontífice: rechazad a Eneas, acoged a Pío”.

Para D'Amico el primer trabajo erudito de importancia en lengua italiana no es ni una tragedia ni una comedia, sino *La fábula de Orfeo*, de Agnolo Poliziano (1454-1494), preceptor de los hijos de Lorenzo el Magnífico, que la compuso en dos días por encargo del cardenal Francisco Gonzaga, quien la requería para una solemne celebración que en 1471 (otros dicen que en 1480) tuvo lugar en Mantua. La obra semeja una extensión del drama religioso pero pervertido por elementos profanos provistos por una serie de narradores y un coro de Bacantes a la manera clásica. “Este Orfeo es, pues, mejor que un drama, una serie de escenas admirables por muchos conceptos, obra de un literato culto y, en los momentos más felices, de un poeta”⁴⁹.

Esta composición de Poliziano obtuvo gran éxito entre el público intelectual y cortesano y escaso eco en el popular, ya que luego de una representación en Ferrara, en 1487, no se registra alguna intención de ofrecerla al vulgo.

En la tragedia erudita, atrapada por las Reglas Clásicas que los mismos humanistas italianos habían “descubierto” en las líneas y entrelíneas de la *Poética* de Aristóteles (y que ya hemos comentado, quizás con algo de exceso), se copió con fidelidad extrema el modelo antiguo. La primera tragedia italiana, la *Sofonisba* de Gian Giorgio Trissino (1478-1550), aparece en 1515.

Pero es un hecho que a todas las tragedias del Renacimiento, sin excepción, les falta aquella que siempre fue, es y será la base de todo gran teatro trágico: el fuego espiritual [...] El literato italiano creyó que para asimilar el espíritu trágico le bastaba mirar los modelos de la antigüedad; se asió a sus mitos, que, ¡ay!, estaban bien muertos; sobre todo se atuvo a sus fórmulas exteriores, y estos modelos los buscó el literato italiano no en los trágicos antiguos cuyo sentimiento religioso había sido más auténtico, como el vidente Esquilo o el desesperanzado Sófocles, sino más bien en el receloso, si no escéptico (aunque grande) Eurípides, y sobre todo en el inquieto, noble pero moralizador y didáctico Séneca⁵⁰.

Hay nombres de autores, por supuesto, y también títulos de obras, intrascendentes por encontrarse, como dijimos, regidas por un conjunto de reglas mal llamadas aristotélicas, que parecen aun más duras si se las coteja con la libertad de formas y procedimientos que usó el teatro medieval. Entre tantas muestras de estéril empeño, sobresalen la *Orazia* de Aretino y el *Torrismondo* de Torcuato Tasso, que los historiadores rescatan, en realidad, más que por sus méritos literarios por el prestigio de las firmas.

Como dijimos, también la comedia italiana del Renacimiento se apoyó en la imitación de los referentes griegos. Y como también afirmamos, tuvo más suerte que la tragedia, legó al futuro una dramaturgia potable, con algunos títulos que siquiera rozaron, por sus innegables valores, el grado de gran obra.

Como Aristófanes era inaccesible, por su apego a los temas coyunturales y cotidianos de la Grecia clásica, se acudió a la Comedia Nueva, “relativamente verística y burguesa”⁵¹, de Menandro y Filemón. Sin embargo, como lo que quedaba a mano de este género heleno era muy poco, deteriorado o fragmentado, se debió avanzar un poco más hasta alcanzar a los latinos Terencio y Plauto, de quien por esas fechas, 1425, uno de los tantos humanistas rastreadores de bibliotecas, Nicolás de Cusa, había descubierto, en Colonia, el códice con doce comedias desconocidas. La señoría ferrarense de los d’Este contribuyó, en forma pecuniaria, para que se hicieran buenas traducciones de esos doce tesoros hallados.

Las diferencias de apoyatura en los clásicos latinos, Plauto o Terencio, eran imperceptibles. “Desde un punto de vista exclusivamente estructural, las comedias terencianas son prácticamente iguales a las de Plauto”⁵², de modo que la elección del referente solo se advertía con precisión en los prólogos; los terencianos, polémicos pero que, por su exquisitez de lenguaje, eran más acordes con los gustos de la elite; o los plautinos, llenos de información pero más vulgares. Claro que, a su tiempo, estos antiguos romanos habían echado mano al mismo procedimiento de imitación (como explicamos, las comedias de Plauto y Terencio tomaban como base las comedias griegas, en especial las de Menandro), el resultado renacentista italiano devino en la paradójal “imitación de una imitación”⁵³.

Por fortuna durante el recorrido se fue aliviando la carga que pesaba sobre los autores de esta comedia italiana del Renacimiento, de modo que de a poco, más o menos libres de Plauto y de Terencio, pudieron producir algunas piezas de tono más personal. El viejo tema de la comedia griega, el amor que motoriza las batallas entre viejos y jóvenes, con el triunfo final de estos gracias a la ayuda de los parásitos, se mantuvo con el agregado del adulterio, motivo de anécdota que fue aportado por la novelística italiana del momento (que de tanto le sirvió a Shakespeare).

Admitiendo que, pese a todo, las Reglas Clásicas seguían siendo el corsé de la actividad de los dramaturgos, a estos les quedó solo el recurso de sacudirse el yugo y “verter en las botas viejas un vino nuevo”⁵⁴. Entre los que más fortuna obtuvieron con la operación se debe señalar a un genio, el ferrarense Ludovico Ariosto (1474-1533). Se supone que Ariosto joven tuvo que haber asistido a muchas *sacre rappresentazioni*, además de apreciar las obras de Plauto y Terencio traducidas y adaptadas para el gusto de la época. Se sabe que en alguna de ellas tuvo desempeño como actor y que fue muy valorado como tal. Es segura su participación en 1493 en el elenco de la compañía que había creado el duque de Ferrara, que realizaba

giras por los ámbitos cortesanos de otras ciudades con las que mantenía relaciones políticas, económicas o dinásticas.

Ariosto aprovechó la pasión por las fiestas y el teatro de los d'Este, que gobernaban Ferrara, y en particular la del cardenal Hipólito, quien tenía el deber de cuidar que en los festejos no se incluyeran licencias pecaminosas y, sin embargo, cuando esto ocurría él y sus amigos cardenales las festejaban (Savonarola, de vivir en Ferrara, lo hubiera elegido como su primera víctima). Asimismo contó con el favor de Isabel d'Este (1464-1539), quien, como su hermana Beatriz (1475-1497), sostuvo (una rareza en una mujer de la época) una ferviente fe humanista, transformándose en protectora de los artistas y pensadores que frecuentaban su corte. Se cuenta, acaso es leyenda, que Isabel tomaba conocimiento de los textos de Ariosto antes de que él se atreviera a llevarlos a la escena. Del mismo modo, se le asigna un papel fundamental en la obra que elevó a Ariosto a la cumbre de la literatura italiana, *Orlando furioso*, de la cual Isabel fue atenta lectora desde sus primeros bocetos⁵⁵.

Párrafo aparte merecería la actuación de estas dos mujeres, Isabel y Beatriz d'Este, en las ciudades de Mantua y Milán, adonde residieron como consecuencia de los compromisos matrimoniales con el duque Francisco Gonzaga (Isabel), y Ludovico Sforza, el Moro (Beatriz). Es historia que provocaron verdaderas revoluciones teatrales que, sin ninguna duda, además de entretenimiento y solaz, contenían la cuota de evergetismo que se les requería a las representaciones cortesanas.

En la corte de Ferrara se había dispuesto que un lujoso salón rectangular fuera destinado a las actividades escénicas. Aún no había en Italia, ni en ninguna otra parte, edificios teatrales tal como se los concibe en la actualidad. El escenario se situó al fondo y las paredes circundantes fueron cubiertas con graderías, las del centro para las mujeres, las de los laterales para los hombres. Por tratarse de un espacio cerrado, donde además se representaba de noche, había necesidad de iluminar con cirios, que hacían resplandecer los trajes de la nobleza y aun los más opacos del pueblo, que siquiera en pequeñas dosis también fue admitido.

En el escenario se había dispuesto una escenografía permanente dedicada a la comedia: la habitual calle griega con las puertas de las casas a foro. Allí, en 1508, tuvo su bautismo de fuego (y según la investigadora Nora Sforza, también el teatro cómico italiano), el joven poeta Ariosto (poeta cortesano, ya a sueldo de la corte ferrarense) con su *Cassaria*, cuyo argumento escrito en prosa (otra rareza) no eludía los cauces normales: los embrollos de unos criados fieles al joven de la casa, que disputaba el amor de las esclavas con su padre. Luego estrenó otra versión de la pieza, en 1530, pero en verso.

Ariosto defendió la originalidad de su literatura desde el prólogo de la versión versificada. “Os presento una nueva comedia llena de varios juegos que jamás se recitaron antes en escena las que jamás antes recitaron las lenguas latinas o griegas”⁵⁶.

La verdadera novedad era, en realidad, que la historia se desarrollaba en un lugar indeterminado, denominado Metellino, que por algunos guiños y picardías salpicadas en la pieza los espectadores podían confundir, sin demasiado esfuerzo, con la propia Ferrara.

La condición de poeta cortesano, lo obligaba, además de ofrecer esparcimiento y distracción, a producir textos laudatorios de la casa gobernante que lo contaba como “familiar” (*familiaris*). Se entiende como familiar a aquellos que, por gracia del señor, gozaban de protección y bienestar palaciego. Además de los poetas eran admitidos como tales los cocineros, los barberos, los capellanes y muchas otras personas que cumplían servicios de servidumbre. Se estima que Ariosto encontró un resquicio por donde escapar de esta subordinación. A través de sus siete *Sátiras*, que algunos consideran como una verdadera autobiografía, Ariosto escribió con mucha libertad pareceres que con frecuencia contradecían la voluntad de servicio de vasallaje que debía mantener con su señor.

Al año siguiente de la *Cassaria*, 1509, Ariosto en persona recitó el prólogo de su segunda comedia, *I suppositi* (*Los supuestos*), también en prosa, con el añadido de que ahora no había ambages: la comedia sucedía en Ferrara, por lo que, entonces, estamos hablando ya de una comedia de costumbres.

El éxito, más franco que el anterior, animó a Ariosto a producir la próxima comedia, *Il nigromante* (*El nigromante*)⁵⁷, donde recurrió a un tipo frecuente de la época, el charlatán y embaucador de los candidos que creían en sus promesas. Por circunstancias que se desconocen *Il nigromante* quedó sin terminar y Ariosto salió de Ferrara, reapareciendo, ¡diez años después!, en la Roma del papa León X (1475-1521), el hijo natural de un Medici, nuestro conocido Lorenzo el Magnífico.

Este papa puso en boga las representaciones teatrales en el Vaticano, con el uso de la escenografía en perspectiva que le realizaron dos grandes arquitectos, Baldassare Peruzzi (1481-1536) y Raffaello Sanzio (1483-1520). En 1519, en una sala inmensa del Vaticano con capacidad para dos mil espectadores, se montó un escenario que mostraba una Ferrara en perspectiva, pintada por Sanzio, para representar *Il suppositi*. Cronistas de la época anotaron que, pese al recelo de algunos concurrentes, el pontífice reía sin pudor alguno ante los atrevimientos que mechaban la historia. De inmediato Ariosto recibió la invitación papal para escribir una nueva comedia, convite que Ariosto aprovechó para terminar *Il nigromante*, donde por primera vez el poeta resignó la prosa en favor del verso.

También se ignoran los motivos que impidieron el estreno, como tampoco se saben las razones por las que Ariosto volvió a Ferrara, donde durante el carnaval de 1528 hizo representar *La lena* (*La alcabueta*), que es la cuarta y última y, según D'Amico, la mejor de sus comedias. En su ciudad natal repuso un año después *Cassaria* y *Il suppositi*, en un teatro que se construyó según los nuevos conceptos escenográficos y los viejos aportados por Vitrubio. Lamentablemente el recinto, considerado el primer edificio teatral y uno de los más bellos de Europa, tuvo una corta existencia, pues antes de cumplirse el año fue consumido por un incendio ("el incendio pertenece orgánicamente a la vida fisiológica de los teatros"⁵⁸). Es posible imaginar que la tristeza por el desastre agravó la enfermedad que ya padecía Ariosto, que murió en 1533 dejando una comedia inconclusa, *I studenti* (*Los estudiantes*), borradores que aprovecharon su hermano Gabriele y su hijo Virginio para estrenarlas con igual argumento pero distinto título, *La Scolastica* y *L'Imperfetta* respectivamente.

Este derrotero teatral seguramente le hubiera proporcionado a Ariosto una modesta mención de la posteridad, como precursor de la comedia de costumbres representada en ambientes cortesanos. Pero en realidad su celebridad actual responde a la autoría de *Orlando furioso*, poema épico-caballeresco que se publicó en distintas ediciones, 1515, 1521 y 1532, que Ariosto trabajó casi hasta el final de su vida y que hoy lo ubica en un sitio importante de la historia de la literatura italiana. El poema, extensísimo, se compone de cuarenta y seis cantos escritos en octavas (casi cuarenta mil versos), y se divide en tres grandes temas. El épico está representado por la lucha entre moros y cristianos y los distintos combates que protagonizan entre sí los héroes del poema. El tema amoroso, cuya figura central es Angélica y el secundario más sobresaliente Orlando, es el que da nombre a la obra. El tercer sentido que contiene la pieza es de exaltación de la casa d'Este; de hecho, la obra está dedicada por Ariosto *allo Illustrissimo e Reverendissimo Cardinale donno Ippolito da Este, suo signore*.

A pesar de tan ilustre antecedente, D'Amico asegura que la primera y gran comedia en prosa correspondió a Bernardo Dovizi, más reconocido por el título cardenalicio de Bernardo Bibbiena (1470-1520), que en 1513 escribió *La Calandria*. Esta obra de un hombre de la corte, por lo tanto conocedor de los vericuetos y de las intrigas palaciegas es, siguiendo la opinión de D'Amico, un esparcimiento genial, un divertimento en cinco actos que contiene un argumento afín a Plauto y que se estrenó en Urbino en 1513, en el teatro que el arquitecto Girolamo Genga (1476-1551) construyó dentro del palacio de Guidobaldo de Montefeltro (1472-1508), antiguo condotiero y tercer duque de la ciudad. Al año siguiente hubo otra representación en Roma, con decorados del ya citado pintor y arquitecto Baldassare Peruzzi, uno de los creadores de la escenografía moderna,

“aquel que abrió el camino, el artista central para la escena a perspectiva urbana”⁵⁹. El interés por *La Calandria* fue tal que se llevó al escenario en varias ciudades italianas luego de su estreno en Urbino.

El título de la obra (la única de Bibbiena que nos ha llegado) responde al nombre del protagonista, Calandro, un fatuo que se cree irresistible a las damas y termina siendo cornudo. La trama se complica por la participación de dos hermanos gemelos, hembra y varón, que separados de niños por el consabido naufragio, donde los dos salvaron la vida pero sin que uno sepa de la suerte del otro, se confunden y confunden a los personajes y a los espectadores cuando por obra de las circunstancias dramáticas se disfrazan de hombre o de mujer. La *anagnórisis* final resuelve este entuerto pero no mejora la suerte de Calandro, que pierde su mujer en brazos del varón de los hermanos.

En el prólogo, donde el autor no oculta su autoría, se descubre una poética personal, que remite a un Lope que Bibbiena jamás pudo haber conocido.

Hoy seréis espectadores de una comedia nueva, titulada *Calandria*: en prosa, no en verso; moderna, que no antigua; vulgar, que no latina. Calandria se llama por Calandro, el cual hallaréis tan simple que acaso difícil os será creer que Natura un hombre tan simple jamás creara [...] Representando la comedia cosas familiarmente dichas y hechas, no le pareció al autor usar el verso, considerando que las gentes hablan en prosa con palabras sueltas y no ligadas. Que no sea antigua disgustaros no debe, si de buen gusto la encontráis: porque las cosas modernas y nuevas deleitan y gustan siempre más que las viejas y antiguas. Las cuales, por su luengo uso, suelen saber añejas. No es latina: pues debiéndose proponer a infinitos, que todos doctos no son, el autor, que complaceros grandemente busca, quiso hacerla vulgar; a fin de que, entendida por todos, a todos por igual deleite. Pues, además, la lengua que Dios y Natura nos ha dado no debe ser para nosotros de poco estima ni de menor gracia que la latina, la griega y la hebrea: a las cuales la nuestra sería poco inferior si nosotros mismos la exaltásemos, la observásemos y la puliésemos con el diligente cuidado que los griegos y otros pusieron en la suya. Gran enemigo es de sí quien la lengua de otros aprecia más que la propia: yo sé bien que la mía quiero tanto que no la cambiaría por cuantas lenguas hoy se encuentran: y así creo que os sucede a vosotros. Por eso, grato debe seros oír la comedia en la lengua vuestra [...] Habiendo acaso entre vosotros quien diga que el autor es un gran ladrón de Plauto, dejémoslo decir, que a Plauto se le estaría muy bien si le robaran por tener ¡el muy estúpido! sus cosas sin llave y sin custodia por el mundo: pero el autor jura, ante la cruz de Dios, que no le ha quitado ni esto (haciendo un chasquido con la mano); y a mostrároslo viene [...] Por

tanto no haya quien de ladrón impute al autor. Y, si algún obstinado aún se atreviera, ruégasele al menos no vituperarlo acusándolo en la plaza pública; sino que vaya secretamente a decírselo en el oído a Plauto⁶⁰.

A Bibbiena lo siguen otros nombres de comediógrafos, irrelevantes, pero que nos llevan hasta Nicolás Maquiavelo (1469-1527), “un hombre de genio que habitualmente se ocupaba de otras cosas”⁶¹, que luego de algunos ensayos, la escritura de *Le maschere* y la traducción de la *Andria* de Terencio, tomó un relato de aroma bocacciano y escribió en 1514 lo que (es criterio general) se reconoce como una obra maestra, *La mandrágora*. Aunque bien conocido su argumento, conviene rememorarlo a través de una síntesis.

El joven Callimaco vive perdidamente enamorado de Lucrecia, una mujer joven, bella, timorata y piadosa, casada con un viejo rústico e ignorante, Nicia. El muchacho no encuentra manera de acercarse a ella, con el propósito de aprovechar la proximidad para otras cuestiones más íntimas, hasta que interviene Ligurio, un bribón que arma la estrategia para atacar la fortaleza. El asunto es convencer a la mujer, aún sin hijos, para concebir el que no le puede gestar su viejo marido. Primero se convence a Nicia de que la mujer quedará encinta si traga cierta hierba, la mandrágora del título, que la hará fértil de inmediato con la consecuencia de que matará a quien primero se acueste con ella. Luego de esto, pasará el riesgo, Nicia podrá seguir cumpliendo con sus deberes maritales sin ningún inconveniente. Para convencer al marido, que aunque necio guarda cierto resquemor por la maniobra, el pícaro Ligurio suma a la empresa a la misma madre de Lucrecia, la ambiciosa Sóstrata, y por último al confesor de la muchacha, el hipócrita fray Timoteo, que coima de por medio, se agrega a la tarea. ¿Quién será el desventurado que luego de gozar a la mujer morirá enseguida? Cualquiera, aseguran los complotados, un muchacho de la calle que meterán en el lecho arrastrándolo de un brazo. Naturalmente, el joven “sacrificado” es Callimaco, que tiene su encuentro con Lucrecia, durante toda una noche y en plena oscuridad. El resultado es fatal para el marido incauto; la muchacha cándida y servil ahora tiene pruebas de que existen otras virilidades, mucho más satisfactorias, y Nicia termina siendo desplazado del lecho marital definitivamente.

Sin duda se trata de una anécdota burlona, donde es posible encontrar un elemento nuevo que, acaso, no fue de la atención del público de entonces. Se dice que los eclesiásticos que vieron la pieza rieron a carcajadas, sin tomar nota de que en la historia tan cargada de obscenidad operaba también la Iglesia a través de ese corrupto cura confesor, que representaba el descompuesto estado de la institución de esos tiempos.

Maquiavelo cuenta con otra comedia posterior, *Clizia*, de 1525, que no alcanza los relieves de *La mandrágora*, repetimos que una obra maestra de perenne vigencia apenas un teatrista inquieto le eche mano, escrita por un hombre de talento singular que no ha entrado a la historia por esta comedia, sino por escritos de muy diferente cuño que ya hemos descrito en un capítulo anterior.

Pietro Aretino (1492-1556) anotó, en un célebre prólogo de su primera comedia *Il marescalco*, los diversos tipos que iban a poblar su mundo cómico: la alcahueta, la que finge desdén, el enamorado, la santurróna creyente o hipócrita, el celoso, el soldado cobarde, el parásito embrollón, etc. Esta colección de personajes le sirvió al Aretino para desarrollar, a veces licencioso otras moralizante, divertidos cuadros de costumbres que nunca ocultaron su voluntad de denunciar la desviaciones humanas. Expulsado de Roma por la redacción de unos escritos difamatorios, se instaló en Venecia donde, a la par de su trabajo literario, se ocupó de obtener ventajas mediante la extorsión de aquellos nobles o clérigos a quienes les descubría algún desliz.

Podemos dar los títulos de sus comedias: Frazza; *La cortigiana* (tachada por algunos como muy inmoral); *Il marescalco*; *La talanta*; *Lo ipocrito* (un posible antecedente del *Tartufo* de Moliere); *Il filosofo*. Se destaca, como una curiosidad, una tragedia, Orazia. Todas las comedias corren muy a la zaga de *La mandrágora*, aunque muchos investigadores le dan a la producción del Aretino un alto valor de documento que, a veces, entre gracias y denuncias, muestra trechos de verdadero arte dramático.

Entre los autores contemporáneos que acompañaron a Maquiavelo, al Aretino y a Ariosto, estos dos últimos mucho más decididos en dedicarse al teatro como profesión en vez de un pasatiempo, es preciso sumar, como una curiosidad, la actividad como autor de comedias de Giordano Bruno (1548-1600). Es cierto que su desempeño no fue extenso, escribió una sola pieza, *Candelaio*, pero este texto es considerado por aquellos que lo conocen como muy poco esclavo de los modelos grecolatinos. Bruno, en realidad un cuestionador de la Iglesia y un astrónomo de atrevidas conclusiones, fue perseguido por la Inquisición por estas últimas actividades, que lo encarceló durante ocho años y, finalmente, ordenó quemarlo vivo en el año 1600. Resulta paradójal que su participación teatral se haya producido al final de su vida, supuestamente desde la cárcel, y con una comedia, un género que no parece el más adecuado para una persona que está padeciendo semejante trance. Agregamos un párrafo donde D'Amico encuadra esta única obra de Bruno.

Hay un gran sol sofocante en esta comedia, muy meridional; en ella se contempla la vida a la napolitana como un vaivén de pícaros y befados, y la

única preocupación de los primeros es “hacer tontos” a los otros, y el poeta parece que los considera a todos con el asco indiferente con que se mira de reojo un inmundito hormiguero de gusanos⁶².

Hasta aquí el panorama de la comedia italiana del Renacimiento servida, con mayor o menor genio, por imitadores obedientes del pasado grecolatino. Son contados, como hemos visto, los que han llegado a retratar con otras fórmulas teatrales esa sociedad del siglo XVI donde convivían la alcahueta con el alto filósofo, el falso sacerdote con la convencida devota.

Esta situación de esterilidad del mundo erudito produjo, como no podía ser de otra manera, la reacción del campo popular que, ávida de entretenimiento, no se veía recompensada por esta dramaturgia arrogante y aburrida. Y la reacción tuvo dos frentes, uno compuesto por autores que recurriendo a las lenguas dialectales, comenzaron a producir obras realmente populares. La otra vanguardia fue encabezada por los actores, sacrificados voceros de una literatura dramática que no les decía nada y que, entonces, se animaron a crear uno de los acontecimientos más luminosos de la historia del teatro, la Comedia del Arte. De esto último nos ocuparemos más adelante, aquí seguiremos hablando de autores, ahora de aquellos que podemos designar como populares, como el Ruzzante, de quien nos ocuparemos enseguida.

Como dijimos cuando iniciamos el relato de la evolución del teatro en Italia, el terreno de la farsa fue el que resultó más próspero. Ya dimos la definición del género en un capítulo anterior (el IV exactamente), pero creemos que conviene repetirla en este.

[La farsa constituye un] entretenimiento cómico que no pretende ni edificar ni instruir, sino únicamente hacer reír. Toma sus temas de la realidad cotidiana y sus personajes no son individuos sino tipos (el marido burlado, la mujer astuta, el cura disoluto, el estudiante estúpido) [...] Más que una intriga, la farsa desarrolla situaciones alrededor de la autoridad, de las funciones naturales (comer, beber, defecar, copular), de las malformaciones físicas o intelectuales o de la astucia. Su texto no es más que un apoyo: lo verdaderamente desencadenante de la risa es la fantasía gestual y mímica, los movimientos de brazos, piernas y cuerpo que ilustran la palabra [...] Las grandes escenificaciones religiosas incluían la representación de farsas [...] para hacerlas más agradables y sostener la atención de la gente, tan hambrienta de risa⁶³.

Las farsas italianas fueron escritas en dialecto, la lengua que se hablaba en la vida, y los nombres de los autores se han perdido casi por completo, con la

excepción de Pietro Antonio Caracciolo, Giorgio Allone y Andrea Cadmo, este último un autor dialectal que creó un personaje que preanuncia el Pantaleone de la Comedia del Arte. Los investigadores entienden que algunas de estas farsas sobrepasaron los límites del género y pueden ser tomadas como comedias. No tenemos manera de probar semejante apreciación, los textos en castellano de estas farsas no abundan, con la sospecha que su traducción ha sido inexistente o casi inexistente.

Angelo Beolco, más conocido como el Ruzzante, nació en una fecha imprecisa, ¿1502?, en Padua y falleció en 1542. Hijo natural de un noble, él mismo parece haber sido un próspero hombre de negocios que se dedicó al teatro por puro pasatiempo. Escribió sus comedias usando el dialecto paduano mezclado con el milanés y el véneto, más culto y depurado. Como parte de la diversión, donde él además de comediógrafo hacía de actor, Beolco inventó un personaje, el Ruzzante, que al cabo es el nombre por el cual lo reconoce la historia del teatro. El Ruzzante, figura central de casi todas sus comedias, era la “del campesino abandonado a su suerte, siempre hambriento de comida y de sexo”⁶⁴, que a veces abandonaba su ámbito rural para incursionar por la ciudad. Es “interesante no perder de vista el hecho de que Beolco no solo mostrará en su obra el universo de la problemática campesina, sino que lo hará desde un vocabulario “casi” calcado de la realidad de sus personajes”⁶⁵. Sobre esta figura del Ruzzante muchos han querido descubrir la precoz aparición de los personajes de la Comedia del Arte (Silvio D’Amico entre ellos), presunción que otros discuten y señalan como equivocada. Para fundar su apreciación contraria a la de calidad de antecedente, señalan que según un acta notarial hallada en fecha reciente, se ha registrado que la primera compañía de comediantes del arte comenzó a actuar en Padua tres años después de la muerte de Ruzzante, en 1545. Juan Antonio Hormigón también descree del carácter precursor de Ruzzante y para ello se apoya en los siguientes argumentos.

La faceta de Beolco en tanto que hombre de teatro, sugiere diversas cuestiones a considerar. Su trabajo como actor y la nómina de personajes fijos en sus comedias, ha inclinado a algunos críticos a entender su obra como un punto de arranque de la “*commedia dell’arte*”. Es cierto que su capacidad de improvisación e inventiva debieron ser enormes, pero sin duda no fueron los instrumentos claves de su juego actoral. Su trabajo se realizó siempre a partir de un texto escrito, concreto, definido, que en nada se parece al “*canevas*” de la “*commedia all’improvviso*”⁶⁶.

Existe otra versión de la vida de Beolco. Coincide con su condición de hijo natural, pero difiere en que la muerte de su padre, un médico paduano, lo

obligó a emplearse como administrador de propiedades rurales, que es la causa por la cual el futuro comediógrafo tomó contacto con la vida campesina que luego retrató en su teatro; “un mundo nuevo para él, cuyas alegrías y angustias va a dramatizar e historiar”⁶⁷.

Un punto de debate menor se plantea acerca del sobrenombre de Beolco: ¿Ruzante o Ruzzante? Los que defienden el segundo apelativo (que nosotros adoptamos) arguyen que Ruzzante proviene del verbo italiano *ruzzare* (bromear), mientras que otros defienden la doble zeta por tratarse de un apellido de época, habitual de la zona de Padua. La defensa del Ruzante con una sola zeta la dan aquellos que se apoyan en la lectura de documentos firmados por Beolco, donde usa ese apellido.

Beolco comenzó su carrera a la manera de sus contemporáneos, imitando a los antiguos, pero dos comedias después de sus inicios tomó vuelo propio, acaso porque aquí aparece por primera vez el ya tan comentado Ruzzante. *La pastoral*, no solo fue su primera comedia sino también la obra donde se inició como actor, profesión que le permitió abandonar las otras ocupaciones. Su ámbito de acción fue la región del Véneto y su literatura tan afín al mundo campesino, se lee en tiempos contemporáneos como una dramaturgia contestataria a la gestión política de la Serenísima República de Venecia, que privilegiaba la situación de los patricios en desmedro de los desposeídos. Asimismo Ruzzante rompe con la estética y la armonía renacentista “utilizando el dialecto paduano y llevando –por primera y única vez en la comedia italiana– la muerte a la escena, tal como lo hará Bilora⁶⁸ al matar, como un hecho casi natural, al viejo amante veneciano de su mujer”⁶⁹. De todos modos, lo que no se discute, es que Beolco, a partir de iniciarse como actor, acaparó para sí la condición de hombre de teatro total, de teatrista, casi en el sentido moderno del término.

Naturalmente, como en todos los autores del siglo xvi, ya sean cultos, ya populares, también en Ruzzante hallamos la elocuencia, el estilo oratorio, el gusto de la palabra saboreada con voluptuosidad. Estaba en la atmósfera, y nadie en aquel siglo –ni los que recogían los vocablos de la Academia, ni los que los pescaban en los dicharachos populares– se libró enteramente de ello. La solidez de la construcción, de la máquina teatral de esta obra, a veces puede ser incierta; pero el manto de palabras sonoras siempre se ostenta más o menos, un poco como la cola del pavo real. Pero también en aquellos momentos se siente más al actor que al literato; se advierte el esquema preparado para el bordado de los gestos, verbales y mímicos, que le darán la segunda vida a que apuntan: la vida escénica⁷⁰.

La nómina de obras de Ruzzante, que dudamos sea exacta, porque se han perdido muchas de sus piezas, es la siguiente.

- *La pastoral*, su primera obra, de 1520.
- *I Dialoghi*, 1524.
- *Betia*, 1524-1525.
- *In Menego*, 1528.
- *Bilora* (sin fecha cierta)
- *Il parlamento di Ruzzante que ierá vegnú di campo*, 1529.
- *La Moscheta* y *La Fiorina*, ambas de 1530.
- *La Piovana*, 1532.
- *La Vaccaria*, 1533.
- *L'Aconitane*, de 1540.

Ruzzante fue famosísimo en vida y relegado al olvido apenas después de su muerte. Bien entrado el siglo XIX, el siglo romántico, se fue recuperando la figura a través del análisis y la opinión de quienes adherían a la nueva estética, muy inclinada a recuperar genios que por distintas razones habían sido excluidos y olvidados por el universo de la literatura.

La conclusión que nos merece este teatro italiano del Renacimiento ya ha sido adelantada. No se destacó por su dramaturgia, más bien pobre, con excepción de alguna comedia genial, sujeta a una preceptiva limitativa que acaso por ser autóctona presionó mucho más de lo que pudo hacerlo en otras naciones del continente.

Hemos dado este panorama de la dramaturgia italiana del Renacimiento y de sus distintos géneros, basándonos en los comentarios de los historiadores del teatro que han tenido acceso a textos que para nosotros, lectores en castellano, nos son vedados. Creemos, salvo noticia en contrario, que de todos los títulos que hemos nombrado se pueden conocer, en nuestra lengua, a *La mandrágora*, una pieza tomada por clásica y publicada con frecuencia por editoriales distintas que emplearon distintos traductores, la comedia de Bibbiena, *La Calandria*, más cuatro escritos de Ruzzante, publicados por la Asociación de Directores de Escena (ADE) de España para su serie Literatura Dramática. No sabemos de nada más.

La comedia pastoral. El nacimiento de la ópera

En medio de este clima de artificialidad dramática, donde reina el pasado sobre el presente, surgió un fenómeno inesperado, la invención de un novísimo

género teatral genuinamente italiano, la comedia o drama pastoral o fábula pastoral. Las obras que encuadran en esta denominación se dedicaron a exaltar la vida, alejándose de los cánones del Medioevo y acercándose, por lo tanto, a los nuevos tiempos renacentistas, donde se abogaba por el disfrute en contacto con la naturaleza de una existencia que, ya se había tomado nota, era de muy breve tránsito. Dos caracteres priman en el drama pastoral: el arrebato producido por el Amor (con mayúsculas) y el bienestar ofrecido por el refugio en un paraíso campestre. Eran procedimientos cercanos a la égloga griega o la bucólica latina de Virgilio, que ya definimos en el capítulo VIII, donde pastores jugaban sus leves desavenencias mediante diálogos versificados con esmero. Luego, los autores italianos complicaron el género mediante episodios de mayor conflicto que les servirían de mayor efecto en la representación teatral. Andrea Cadmo (1510-1571), uno de los autores de estas comedias, buscó, en sus *Jocosas, modernas y chistosísimas églogas pastorales*, que lo bucólico relegara su presencia en favor de lo bufonesco y lo cómico.

La primera fábula pastoral identificada como tal, que llevó el título de *El sacrificio*, fue obra de Agostino Beccari (sin datos), aunque es fama entre los historiadores del arte que la mejor expresión del género fue *Aminta*, que llevó la firma de Torcuato Tasso (1544-1595). Sin embargo para otros, esta obra, escrita en cinco actos, “no son sino efusiones líricas y narraciones más o menos dialogadas”⁷¹. Publicada en el mismo año de su escritura, en 1580, en la corte de Ferrara (ciudad que después de tanta mención puede ser considerada la capital del teatro italiano del Renacimiento), los personajes no se revelan por sus actos sino por la descripción que de ellos hacen los otros personajes, incluido el reaparecido coro, que conceptúa el contenido y extrae la moraleja del asunto. Los versos que recitan estos personajes, entre ellos el Aminta del título, un pastor enamorado, y Silvia y sus amigos “cuentan entre los más bellos que ha producido el siglo, cuentan entre los más bellos de la literatura italiana de todos los tiempos”⁷².

No obstante los reparos por el abuso de la retórica versificada, *Aminta* contenía valores teatrales que la hicieron admisible encima de un escenario, desde donde encantó al gran público. Y el éxito hizo que se convirtiera en modelo, copiado y multiplicado hasta alcanzar la suma de más de cien fábulas pastorales, escritas entre los siglos XVI y XVII, que parecen ser solo de conocimiento de los estudiosos y los aristócratas, pues ignoramos su circulación más allá de los ámbitos académicos y cortesanos.

Como dijimos, la comedia pastoral fue el germen de un género que prosperó desde el Barroco, la ópera, que tuvo su apogeo centurias más tarde y que hoy sobrevive por encima de los altos costos de realización, con el sostén de un público

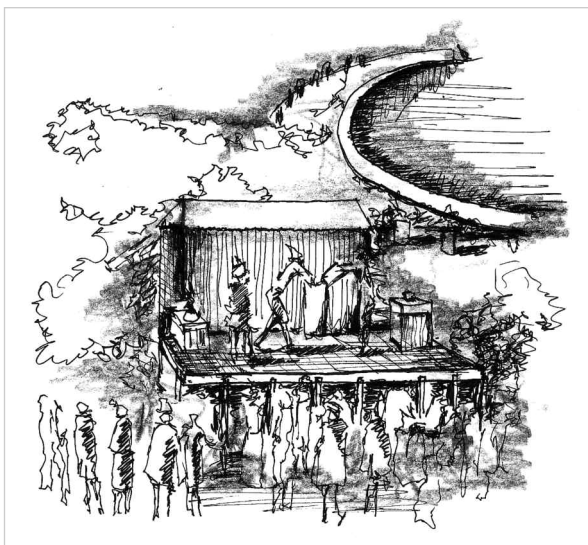
que no solo en Europa, sino en todas las latitudes le es adicto y fiel. En el capítulo dedicado al Barroco hemos descripto el nacimiento de la ópera como género.

La Comedia del Arte

Pero una reacción formidable contra la Comedia de los señores literatos se inició de parte de aquellos que, gracias a un fenómeno nuevo, viven del Teatro y por eso necesitan el éxito de público y de taquilla: los actores [...] Fue entonces cuando, ante la vacuidad del espectáculo erudito, los actores italianos dijeron: si ya no hay poesía, habrá espectáculo. E inventaron la *Commedia dell'arte*⁷³.

Cierto, un prodigio, donde se destaca la participación de cómicos de oficio, que “fueron —a diferencia del círculo académico de profanos del teatro— los primeros actores profesionales”⁷⁴. Vale decir, que en cambio de los miembros de la elite haciendo de actores, a los cuales se les agregaban sirvientes y pajes, estos comediantes eran actores que vivían de su trabajo. Según Nora Sforza, el profesionalismo actoral tiene una fecha de nacimiento precisa, el 25 de febrero de 1545, cuando verdaderos actores especializados, reunidos en compañía y al mando de Maffeo dei Re, firmaron el primer contrato artístico del que se tiene conocimiento.

La Comedia del Arte italiana en acción



El fenómeno que será identificado por nosotros con su nombre castellano, Comedia del Arte, nació entonces a mediados del siglo XVI en Roma y en Venecia (las máscaras de la Comedia del Arte aún perduran en el carnaval veneciano). Sus procedimientos reposaban especialmente en el trabajo del actor, y se la reconoció con otras denominaciones –*Commedia all'improvviso*, *Commedia a soggetto*; *Commedia Popolare*; *Commedia de Maschere*, *Commedia Bufonesca*, *Commedia Veneziana*, *Commedia Italiana*–, hasta imponerse en el siglo XVIII (“cuando estaba a punto de desaparecer”⁷⁵) el que nosotros empleamos traducido al castellano y que es el de uso más habitual, Comedia del Arte. Desde su denominación, cualquiera sea la elegida, revela una condición genérica: su objetivo es la comicidad, con frecuencia atrevida, hasta grosera u obscena.

El público se hallaba excesivamente fatigado con las frías elucubraciones de los poetas y era sumamente benévolo con estos intérpretes irrespetuosos que, cuando menos, eran capaces de divertirlo⁷⁶.

El género liberó por primera vez a los actores de las premisas de un texto. Nunca la historia del teatro se había encontrado con esta situación que, por otra parte, inauguró una querella que en el siglo XX llegó al punto de mayor agudeza, a través de Antonin Artaud y otros teóricos: ¿el espectáculo teatral necesita de un texto previo? Una de las respuestas que de algún modo anula a la pregunta es que el teatro siempre trabaja con un texto, quedando en discusión solo si este debe tener una existencia anterior o recién puede reconstruirse al final del espectáculo.

La misma Comedia del Arte lo tenía, aunque en este caso en cambio de texto debemos hablar de un sucedáneo, del *soggetto* o guión de acciones, que dejaba un amplio espacio para la improvisación actoral que, como veremos más adelante, no fue tanto, aunque hay que admitir, como lo afirman los soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov, que por primera vez la improvisación, siquiera parcial, se tomó como base legal del espectáculo. María de la Luz Uribe es más exacta, precisa que se trataba de un “cauteloso improvisar”⁷⁷.

Este esquema inicial, llamado *soggetto*, *canevá*, *scenario* o *cannovaccio*, era un esbozo de pocas líneas, que la leyenda dice se transcribía a un papel clavado a foro para ser consultado por el actor que debía subir al escenario y continuar la historia ya iniciada por sus compañeros. Esta condición de cañamazo contaba, entre otras ventajas, con que no podía sometérselo al rigor de la censura que, con frecuencia dispar y según el lugar donde se llevaban a cabo las representaciones, padeció la Comedia del Arte. La presencia del censor subrepticio, escondido entre el público, solía ser detectada por los muy perspicaces comediantes que, como consecuencia, apelaban a su versátil oficio para cambiar el rumbo de la historia y eludir los temas conflictivos.

El teatro de texto permite al actor vivir tantas vidas como personajes encarna, la Comedia del Arte recurría al procedimiento exactamente contrario, obligaba al actor *all'improvviso* a crear un personaje, un arquetipo, que será el que interpretará para siempre, durante toda su vida actoral, sea cual fuere la obra teatral en que estuviera involucrado. No tendrá manera de deshacerse del rol, aun cuando la edad no sea la más indicada para interpretar el personaje que eligió en su juventud.

El cómico dell'arte (salvo rarísimas excepciones) [...] renuncia a la ilusión de poderse renovar cada noche, y decide limitarse de una vez para siempre a representar un solo papel. Para toda la vida y en todas las comedias en que tomará parte, el cómico dell'arte será un solo personaje⁷⁸.

Este “único personaje”, que nosotros llamaremos arquetipo (en el Capítulo II advertimos sobre las diferencias que, para nosotros, existen entre tipo y arquetipo), debió ajustarse a signos muy claros, para que sean de rápida y fácil identificación por parte del espectador. Usará siempre la misma vestimenta —más que colorida, chillona y extravagante—, una misma gesticulación, un mismo tono de voz y, con alguna excepción, una máscara, en realidad media máscara, identificatoria, que dejaba libre la boca y la quijada. De la máscara y de muchas de estas reglas estaban eximidos los actores que hacían de Enamorados, los *innamorati*, y también las mujeres.

El uso de la máscara, viejo recurso del teatro, cooperaba en este caso para fijar un carácter y eternizarlo, “destacando ante el público una personalidad y dándole ocasión de que lo reconozcan”⁷⁹. Pero en la Comedia del Arte la máscara nunca fue una limitación para lo mímico, como lo fue en el inmutable antecedente de la tragedia ática; estaban confeccionadas por una lámina de cuero delgado que le permitía al actor moverla con los músculos de la cara y darle una expresión a veces contrapuesta, pasando de lo cómico a lo grotesco o monstruoso en apenas instantes.

A partir de estas premisas, estos comediantes dominaban el arte, entendida la palabra como aquello que es obra de los hombres y no de la naturaleza, el arte del actor profesional que vivía de su oficio y sostenía con una técnica, en muchos casos muy depurada, que incluía actuación, baile, acrobacia y música.

La Comedia del Arte combinaba sabiamente sobre el escenario dos especies de signos importantes del espectáculo teatral, los visuales y los auditivos (más abajo desarrollamos el tema de los signos en el teatro). Para los primeros, además del colorido de los trajes y la expresividad de las máscaras, aportaban la gran plasticidad corporal de todos sus integrantes, capaces, con el dominio de la acrobacia y la pantomima, no solamente exigida a los hombres sino también a las mujeres, de realizar cabriolas y piruetas inverosímiles para una persona común.

Cabe aquí señalar que la actuación de la mujer en escena era una novedad, mucho más cuando apelaba al desnudo sin ningún disimulo, un acontecimiento nunca visto en Italia o cualquier otra parte de Europa; hay datos que indican que ni siquiera en palacio las mujeres se atrevían a interpretar los papeles femeninos.

La presencia femenina en las representaciones teatrales tuvo, en Italia, muy diversa fortuna durante los siglos XVI y XVII pues, sin unidad política, tampoco existía una legislación homogénea al respecto y esta variaba de una ciudad a la otra. De todos modos, la gran oleada de “moralidad” se verificará especialmente como consecuencia del Concilio de Trento. En tal sentido, es oportuno señalar la cantidad de textos escritos por esos años en los que señalaban los peligros que podían acarrear dichas presencias⁸⁰.

Las mujeres —esposas, hijas o madres de los actores—, eran bonitas o al menos graciosas, muy hábiles para el canto, el baile y el uso de instrumentos musicales. La belleza o la gracia las liberaba, como ya se dijo, del uso de máscaras, ya que la cuestión era que el atractivo se basara en sus encantos naturales. Asumían papeles, que iban desde la tierna enamorada a la más desvergonzada cortesana, pasando por la *servetta*, criada-celestina, que aunque de ademanes más groseros y vulgares era habilísima en el armado y desarmado de los entuertos amorosos de sus patrones. En todos los casos, se reitera, estaban tan dotadas como los hombres para *suonare*, *cantare*, *bailare*.

Respecto a lo sonoro, fueron sabios para sumar la música, ejecutada con instrumentos (que a veces eran imitados con la boca por habilidosos cómicos), o cantada, primero en los intermedios, “para incorporarla luego al juego escénico en forma de canciones improvisadas o de parodias de canciones conocidas del público para lograr un efecto cómico”⁸¹. Para sintetizar: el comediante *all'improviso* era capaz de *suonare*, *cantare*, *bailare* con altos niveles de exigencia.

Por lo general en las tramas se estipula coronar un juego escénico con una danza o cabriola que luego se transformaba en voltereta o salto mortal. El baile, aparentemente libre en movimientos y en mímica, consistía en la deformación y remedo de los pasos y las figuras de la danza áulica⁸² y artística en boga [...] Los bailarines *all'improviso* pasaban de un minueto o de una pavana a la sátira bufonesca y burlona de las posturas falsas, los pasos ridículos y acrobáticos de los que cada actor poseía un repertorio propio⁸³.

Las estructuras que reunían a estos comediantes eran las de una compañía ambulante. Los *Comici Gelosi*, de Flaminio Scala (que toman su nombre no de

un sentimiento, los celos, sino de una actitud, el celo), los *Desiosi*, los *Confidenti*, los *Uniti*, los *Fedeli*, fueron las primeras compañías nacidas en Italia y que luego de cubrir con sus actuaciones todo el territorio de la península se aventuraron por otros países de Europa, ofreciendo sus espectáculos donde eran bien recibidas, así fuera por la corte o por la plaza popular. El arribo a países extranjeros donde sus dialectos italianos no serían comprendidos, obligaron a los actores a ampliar su repertorio de gestos, hacerlos más expresivos y elocuentes, supletorios de los significados que con las palabras no podían dar a entender. También inventaron el *grammelot*, un “lenguaje onomatopéyico que imita lenguas extranjeras y dialectos exóticos”⁸⁴.

¿Cómo se dice HAMBRE en todos los idiomas? ¿Cómo suenan las tripas reclamando aunque sea un pedazo de sí mismas? ¿Y cómo sonaba el hambre de los campesinos de los valles y los montes del Norte de Italia del 500? Dario Fo⁸⁵ lo dice en *grammelot*, una invención teatral de la Comedia del Arte en el siglo XVI que se basa en la onomatopeya⁸⁶, esa tremenda palabra cuyo significado se hace aprender a reglazos en las clases de español y que en realidad es una de las figuras literarias más naturales en la que las lenguas se liberan de las palabras y sus sentidos para quedarse con los sonidos, los ritmos y las entonaciones que representan las cosas⁸⁷.

Y así fue durante tres siglos, y en cada lugar donde estuvieron dejaron el recuerdo y su influencia (muy profunda en algunos casos), a la vez que se apropiaban de nuevos rasgos, los que descubrían en tal o cual lugar y que les servían, a estos dúctiles actores, para agregar guiños a su arquetipo, para sumarle más humor.

Hay historiadores que apuntan que este continuo éxodo de las compañías se debió a la lucha por sobrevivir que tuvieron que afrontar los comediantes, acechados o prohibidos por las celosas autoridades civiles y religiosas —en aquellos alterados tiempos de Reforma y Contrarreforma—, que leían en la Comedia del Arte solo su parte inmoral. La persecución tuvo matices, desde la prohibición lisa y llana hasta la presencia, entre el auditorio, de un censor, que como ya hemos mencionado, tenía orden de interrumpir la representación cuando esta virara a lo obsceno o a la crítica.

Vale una reflexión acerca de esta obscenidad, con frecuencia abierta, de la Comedia del Arte. Si se acepta que era el alimento que necesitaban los espectadores rústicos y analfabetos de la plaza pública (donde los cómicos recaudaban “pasando la gorra”), ¿cómo se explica que también haya sido del beneplácito del cortesano cultivado? “Ni reyes ni príncipes ni ningún integrante de las cortes de varias regiones de Europa donde actuaron [...] se escandalizaban por las imprecaciones ni por las situaciones de carácter soez”⁸⁸.

La respuesta que da D'Amico a este interrogante nos parece una hipótesis acertada. Quizá, dice el estudioso italiano, esta aceptación generalizada se debió a “que la Comedia se consideraba, no como el espejo de la vida, sino como una construcción artificial, absolutamente extraña a la vida y fuera de sus leyes morales”⁸⁹.

Estas compañías, por lo general familiares, compuestas por matrimonios que a su vez tenían hijos que, llegados a una edad adecuada, se sumaban al elenco, tal como acostumbra aun hoy la gente de circo, no superaban sin embargo el número de doce integrantes. Las razones de frenarse en ese punto, son obviamente económicas; un número mayor hubiera originado un salario más magro, porque la recaudación tenía que ser repartida entre más personas. La decisión contraria, vale decir formar una compañía poco numerosa, podía restarle brillo al espectáculo y como consecuencia disminuir su capacidad de convocatoria; lo que se ganaba con la reducción se perdía atrayendo un menor número de espectadores.

Las compañías eran cooperativas con alto grado de solidaridad; carecían de un jefe omnímodo, si bien sus integrantes se sujetaban al ordenamiento diseñado por un empresario, que Uribe llama *corago* (también reconocido como *capocomico*), que elegía el repertorio basándose en leyendas urbanas o en historias ya urdidas por el teatro erudito que, por supuesto, quitaban de todo resabio académico para ajustarlo a las posibilidades escénicas del grupo. El *capocomico* compartía con los actores el armado del *soggetto*, a la vez que compartía con ellos la decisión de los momentos en que se le daría lugar a los *formularios*. Los *formularios* eran situaciones fijas (una discusión, una declaración de amor, su rechazo por parte de la dama), que los actores debían aprender minuciosamente de memoria y que en el momento pactado de antemano eran introducidas en la trama. Se ha recogido una buena cantidad de *formularios*, que sirven como ejemplos.

Cada Pantaleone tenía su buen repertorio de persuasiones, de consejos y de maldiciones al hijo; cada Capitano poseía una colección de baladronadas; los Enamorados sabían al dedillo los diálogos de amor correspondido, los diálogos de amor y desdén, los diálogos de desdén y desdén, los diálogos de desdén y paz, y así sucesivamente⁹⁰.

El caso es que, pese a este esquema regulado y más severo de lo que una superficial definición de la Comedia del Arte ha instalado en el imaginario teatral, el actor gozaba de mucha libertad en el desarrollo del diálogo y de la mímica expresiva. Y ahí es donde aparecía su encanto, ofreciendo al público la posibilidad de ver diez veces el mismo espectáculo y descubrir que cada función difirió de las

otras. Habrá que sumar a esto ese inefable concepto llamado “inspiración”, que puede hacer brillar a un actor por encima de lo habitual en una representación precisamente “inspirada”.

La Commedia dell’arte estaba hecha de personajes y no de acciones; la acción nacía de las cualidades o los defectos de cada personalidad, de la contradicción de una figura con otra y de sus mutuas relaciones, que podían producir armonía o discordancia⁹¹.

Los historiadores Boiadzhiev y Dzhivelégov son de opinión muy distinta, dicen que “el alma del espectáculo [de la Comedia del Arte] es la acción. Al poner en escena cualquier libreto, el conjunto de actores por sí mismo introduce acción en la obra [...] Cuanto más acción haya, tanto mejor”⁹².

Al respecto es posible arbitrar diciendo que ambos elementos, acción y arquetipo, formaban parte de una fórmula indisoluble, que es imposible separar, mucho menos para darle preeminencia a alguno de los dos.

Existen discrepancias acerca del surgimiento de los arquetipos. Para algunos historiadores fue solo la necesidad natural de ridiculizar y, con esa herramienta, obtener convocatoria popular o cortesana y ganancias pecuniarias. Otros, sin dejar de admitir que el objetivo de los comediantes del arte fue vivir de su oficio y, por lo tanto, agradar al público que pagaba, han tratado de encontrar los antecedentes de los arquetipos a través de la historia del teatro anterior a la aparición de estos comediantes.

Silvio D’Amico insiste, por ejemplo, en la estrecha y evidente relación de alguno de estos personajes, los más bufones, con los de la comedia griega de Aristófanes y Menandro, de las latinas de Plauto y Terencio y hasta de las fábulas atellanas (descriptas con detalle cuando tratamos el teatro romano), que usaron arquetipos muy semejantes, tal como Maccus, Pappus, Bucco y Dossennus. Estos graciosos llevaban, en la atellana, el nombre genérico de *sanniones*, de donde parece derivar el nombre de los siervos de la Comedia del Arte, también bufones, los Zanni. Esta hipótesis está, hoy, bastante desestimada, se afirma que el nombre de Zanni deriva de Giovanni, habitual entre la plebe.

Al principio los Zanni eran uno solo (conocido por el singular de la palabra, Zanne). Se le atribuía un origen bergamasco bajo y un grado de tosquedad compensada por la astucia. Bérgamo era una ciudad importante de la Lombardía que, hasta hoy, está dividida en dos zonas, alta y baja. Por aquellas épocas a los habitantes de la zona baja se los reconocía por su torpeza e ignorancia.

Este personaje fue muy pronto acompañado por otro, natural también de la Bérghamo, pero la Bérghamo alta, por lo tanto instruido y más cultivado que su compañero. Ambos conformaban el inconfundible dúo cómico de la Comedia del Arte, que primero fueron amalgamados por el nombre genérico de Zanni, luego tomaron nombres propios, circunstancia que de ningún modo los independizó, sino que siguieron atados a la insoluble dupla: Arlecchino y Brighella, Trufaldino y Buffeto, Pulcinella y Coviolo.

Arlecchino (Arlequín en castellano y en francés, Harlequin en inglés), representante por antonomasia de esta corriente teatral y el de más larga supervivencia, tenía una nacionalidad definida, bergamasco bajo, y era oportunista, desconfiado, de andar felino porque siempre estaba al acecho de la ocasión para satisfacer su gula alimentaria y amoratoria. Su casi incomprensible dialecto bergamasco, en cambio de serle un impedimento, era un instrumento eficaz para usarlo en el embrollo y en el engaño. Vestía pobremente una indumentaria blanca (el color que definía a todos los Zanni), que tenía que emparchar de continuo, haciéndolo con triángulos de tela de distintos tintes, que al fin le dieron al traje un aspecto colorido, definitivamente propio.

La historia registra el nombre de actores que se hicieron célebres interpretando a este personaje: Tristano Martinelli (sin datos), Domenico Biancolelli (1646-1688), Evaristo Gherardi (1663-1700), Carlino Bertinazzi (sin datos).

Brighella, el otro integrante del dúo, tenía particularidades similares a las de Arlecchino, con la diferencia de su origen; también era de Bérghamo, pero de Bérghamo alto, de donde provenían los bergamascos más inteligentes y desenvueltos para la intriga. Cínicos y sagaces, eran capaces de armar situaciones de provecho propio mediante complicadas estrategias. Eran muy crueles con los tontos y los débiles y muy poco valientes con los fuertes, los que contaban con más astucia o poder que él y podían descubrir y castigar enseguida sus canallas intenciones. Nadie lo amaba, pero se le temía, porque lo peor era caer bajo su mirada y ser su víctima.

El vestido blanco de Zanne [reiteramos, el singular de Zanni] se define en Brighella como una librea adornada con bandas verdes; su máscara olivácea de ojos oblicuos, labios sensuales y mentón bestial, muestra claramente sus características principales: su lenguaje es menos rústico y menos inculto que el de Arlecchino, y no se le permiten las estupideces a que se entrega definitivamente aquel⁹³.

Pedrolino, creación del actor Giuseppe Giratone, fue un Zanne de una conducta y una actitud notablemente diferente a la de los anteriores. Era joven, tierno, cándido y enamorado incondicional de Franceschina que, cuando lo

engañaba, se aprovechaba de la ingenuidad de Pedrolino para dar vuelta la situación para que sea este el que tenía que pedirle perdón. A veces, gracias a su tontería, se aliaba circunstancialmente con alguno de los otros Zanne, en especial con Arlecchino, quien lo envolvía en alguna trapacería que, al ser descubierta, terminaba pagando solo. Pero no obstante estas desgracias nunca dejaba de lado su fineza de ademanes y costumbres, que lucía mucho más contrastada con la rusticidad de Arlecchino o del mismo Brighella, y aunque también llevaba el traje blanco de los Zanni prescindía de la máscara, que reemplazaba por la cara enharinada.

Al ser introducido en Francia, por el citado Giratone, cambió su nombre por el de Pierrot, galicismo por el cual se lo reconoce popularmente mucho más que como Pedrolino.

Il Dottore era un fatuo que exhibía con énfasis un dudoso doctorado en Bolonia, que lo acreditaba para mostrar sapiencia en todos los asuntos, sin saber demasiado de ninguno. Ocupaba el lugar del pedante que usó la comedia latina. Actuaba con gran descaro e impunidad, expresándose con un lenguaje confuso, engañosamente doctoral, donde mezclaba citas latinas que nada tenían que ver con el asunto que se estaba tratando. Era muy parecido a otro de los arquetipos de la Comedia del Arte, Pantaleone; los unía la avaricia y el egoísmo y el gusto oculto por el buen vino. Si lo que hacían Il Dottore o el veneciano Pantaleone resultaba cómico, era muy a pesar de ellos. Il Dottore vestía como los académicos de Bolonia: sombrero de alas anchas, larga capa y media máscara, todo de color negro.

Una jocosa sentencia de Il Dottore, lo pinta por entero: “Mucho ayuda a la salud del cuerpo el estar sano, lo que anota Galeno cuando dice: Si quieres estar sano, no te enfermes”.

Pulcinella (Polichinela en castellano, Punchinello en inglés y Polchinelle en francés) al principio fue Zanne (por eso conservó el traje blanco), pero muy pronto se desprendió del rol para tomar otro diferente, determinado entre otras cosas porque era napolitano y jorobado, deformación que lo hubiera transformado en continuo objeto de burla si él no hubiera sabido defenderse como lo hacía, por medio de la ironía y la mordacidad, que sin embargo no ocultaban su espíritu atormentado de viejo solterón, de quien ninguna mujer se enamoraría. A pesar de la joroba, su andar era ligero, con frecuencia acrobático, con un sexto sentido para encontrar la oportunidad de la venganza, su placer favorito. La nariz ridícula de su máscara, su sombrero particular y su traje blanco, son los rasgos notorios que sobresalen en el retrato del personaje, *Pulcinella en el amor*, que pintó Tiépolo (1696-1770).

Colombina era una rústica criada que llenaba de sensatez las alocadas historias de la Comedia del Arte. Se vestía humildemente y, por su condición de personaje femenino, no llevaba máscara. En cambio, es característico su denso maquillaje alrededor de los ojos y el tamborcillo que hacía sonar cada vez que tenía que rechazar los acosos amorosos de Pantaleón. Colombina ayudaba a su señora, la Enamorada de la comedia, a ganarse el afecto del Enamorado, en base a manipular o contrapesar las maniobras de los otros protagonistas del entuerto, en especial de Arlecchino y Pantaleone.

Respecto al Capitano, pocas dudas quedan acerca de su herencia plautina; era copia del protagonista del *Miles gloriosus*. Actuaba de valiente, “el espanto del valle del Infierno” se hacía llamar, pero escapaba cobardemente apenas asomaba algún peligro. Engreído y locuaz para sus fanfarronadas, vestía un uniforme de tono abrigado que acrecentaba sus ansias de sobresaltar a la mirada como el héroe de mil batallas. Algunos historiadores, los soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov entre ellos, opinan que la figura del Capitano, y sus fanfarronas actitudes, escondían una velada burla a los militares españoles de Carlos V, que por esos tiempos ocupaban Italia.

El ya nombrado Pantaleone, el viejo por excelencia de la Comedia del Arte, por lo general amo de Arlecchino, reforzaba su origen veneciano con su figura, ya que la barba curvada, la máscara también curvilínea, las puntas hacia arriba de sus zapatos, su sombrero puntiagudo y hasta sus posturas remedaban, de perfil, la forma de las góndolas venecianas cuando estas eran rojas como su traje. En escena siempre buscaba presentarse de perfil precisamente para agudizar esos rasgos gondoleros. Como buen veneciano, la iba de mercader, bolsa y espada al cinto, pero en realidad era un sórdido avaro que acaparaba oro y dinero que, luego, cautivado por una *servetta*, dilapidaba tontamente. Los encantos de estas jovencitas lo perdían, no solo destruían su tan cuidada economía sino le hacían olvidar sus deberes de padre de familia. Con la gravedad del decir y su voz cavernosa trataba de superar las situaciones donde quedaba en ridículo, dando consejos sobre la vida que él jamás había cumplido ni iba a cumplir.

Los Enamorados, hombre y mujer, encarnaban el papel más difícil, porque debían “traducir no una singular personalidad, sino un estado anímico”⁹⁴. Las historias de la Comedia del Arte se basaban en los contratiempos y momentos de felicidad final de estos jóvenes que, debido al carácter poético que debían tener sus elocuciones, hablaban en fino toscano. Estos personajes sufrían la pasión y el tormento por el amor no correspondido, pero nunca abandonaban la cortesía y la fineza, actitudes que desentonaban con la grosería y obscenidad de los personajes que los rodeaban y hemos descrito más arriba. Ninguno de los dos usaba máscaras y también prescindían del disfraz, pues vestían la ropa de moda del momento, un signo que los distinguía aún más del disparatado vestuario del resto del elenco.

Es claro que sus roles eran protagónicos, en la medida que lo permitía la Comedia del Arte, que no daba a nadie esa particularidad de un modo absoluto (cada actor tenía su escena destacada, era el protagonista durante el lapso de la historia, para luego delegar la condición en otro), pero debido a que los papeles de enamorados debían ser asumidos por actores cultos, al menos el rol masculino se le concedía a los capocomicos de las compañías, que eran los más ilustrados del conjunto y los más capaces de declamar declaraciones de amor de un valor literario superior a las extravagantes recitaciones de Il Dottore o de la rusticidad de cualquiera de los Zanne bergamascos.

A todos los arquetipos mencionados habría que agregar otros, simples papeles genéricos como el Comerciante (por lo general, turco o armenio), el Notario, el infaltable Médico, el Verdugo, los Locos, etc.

Por su carácter ambulante, la escenografía que cargaban las compañías consistían en elementos primarios: un tablado desmontable con un telón al fondo que mostraba habitualmente una plaza con una calle pintada. Por eso la unidad de lugar era invariable. Cuando alguna compañía consiguió arraigar en forma más o menos definitiva bajo la protección de algún señor, ya en los siglos XVII y XVIII, los comediantes se sintieron atraídos por la escenografía tridimensional y barroca que habían descubierto en los ámbitos de la corte o en los palacios de los duques que contaban con teatros instalados por grandes arquitectos. El teatro a la italiana y sus escenografías en perspectiva, les permitieron superar las limitaciones del simple telón de fondo. Escondiéndose entre los volúmenes, los Zanni podían burlarse a espaldas de sus amos con sus amos presentes en el escenario, situaciones que, claro, eran de mucha comicidad para el público asistente.

Las compañías que se animaron a la tridimensionalidad se atrevieron, también, a copiar algunos trucos escénicos de complicada operación descubiertos mediante sus aventuras cortesanas, usando máquinas y aparejos que permitían la aparición o desaparición de personajes, además de otros chascos escénicos que el espectador podía tomar como mágicos. Podemos conjeturar el asombro del espectador que vio bajar de las nubes a Arlecchino, vestido de Mercurio, o cuando dos cómicos *all'improvviso* se sentaron a la mesa y la mesa y la cena desaparecieron de pronto, disparadas hacia arriba.

Los espectáculos se armaban alrededor de una trama, que más arriba ya hemos nombrado como *canevá*, *soggetto*, *scenario* o *cannovaccio*, que no era otra cosa que un guión de acciones que marcaba el derrotero de una historia dividida en tres actos que, a la manera aristotélica, tenía comienzo, medio y fin. Apoyado en varias intrigas amorosas, estos guiones apelaban a la fábula doble, triple y aun más (D'Amico cita una investigación donde se ha encontrado un *soggetto* con seis intrigas), con total descuido de la preceptiva, que exigía el uso de la fábula simple

para proteger la unidad de acción. Estas confabulaciones sentimentales podían ser complejísimas, armándose a partir del amor que A sentía por B que a su vez estaba enamorado o enamorada de C, pero C requería la atención amorosa de A, quien también era asediado o asediada por D, aun cuando B sea quien lo o la persiga con inflamadas declaraciones de pasión, y así siguiendo hasta un final precipitado, muy mecánico y pueril, que acaso sea uno de los defectos mayores del género, pues sus últimas escenas, las de la resolución dramática, parecen solo aceptables para un público de gusto muy vulgar, ajeno a la sutileza dramática.

El prologuista era infaltable, sobre todo cuando se representaba en la plaza. El prólogo, “género dentro del género”, memorizado por el presentador, tenía, al igual que los modelos latinos, la función de pedir silencio al público, indicar el lugar donde se desarrollaría la acción o contar la prehistoria del asunto, lo que había sucedido antes y anunciar, de manera seductora, lo que vendrá de inmediato.

De todos modos esta forma planificada de encarar el espectáculo no le impedía a los comediantes la utilización de uno de los mejores ingredientes con que sazaban sus espectáculos: el imprevisto, que causaba asombro y regocijo en un público que preveía un derrotero de la acción que, de pronto, tomaba por un camino inesperado. Para esto los comediantes acudían, sin duda sin conocer el soporte teórico, sino por pura intuición, con la *peripezia* y la *anagnórisis* aristotélica. Con estas herramientas proponían, de pronto, el cambio de fortuna (la *peripezia*), o el descubrimiento de un origen o una circunstancia de la situación ignorada hasta el momento (la *anagnórisis*), que hacían dar un giro importante a la trama.

El *lazzi* es un término aplicable solo a la Comedia del Arte e imposible de traducir, salvo que nos decidamos a hacerlo con un término muy moderno, el *gag*.

[El *lazzi*] expresa la materialización de una figura que empleaban los actores para hacer viva una situación. Consistían en posturas, gestos, guiños y juegos de escena y de palabra que efectuaban para provocar la risa a través de lo burlesco e inesperado o para alegrar una escena o reanimar un juego⁹⁵.

Los actores que se embarcaban en el procedimiento se apoyaban mucho en la literalidad de las palabras, tal como el llamado *lazzi* del golpeteo, donde el Patrón ordena al Zanne: “Golpea la puerta”. El Zanne contesta: “¿Qué mal ha hecho, que la quieres golpear?”. Otro *lazzi* de acciones es aquel llamado de las aguas. La sirvienta advierte a su ama desmayada y grita: “¡Agua, agua!”. Un Zanne, comedido y diligente, le ofrece todo tipo de aguas: de rosas, de jazmín, de lirios, pero la señora no reacciona. Entonces el Zanne orina en un jarrón que luego vacía sobre la cabeza de la desmayada, que revive enseguida. El Zanne, orgulloso, elogia las virtudes de las aguas surgidas de su vejiga.

Cada actor poseía al menos un juego de lazzi que debía intercalar cuando lo consideraba propicio. La oportunidad para intervenir con el recurso formaba parte de su sapiencia como comediante y la de sus compañeros de escenario, y no parece desatinado deducir que se distinguían aquellos que sabían introducir el lazzi en el momento exacto y aquellos otros que usaban la herramienta con poca fortuna.

El croquis argumental casi siempre indicaba rumbos cómicos a la historia, aunque estos comediantes *all'improvviso* también obtenían convocatoria con el melodrama o la tragicomedia, supliendo con lágrimas lo que también sabían lograr con la risa. Se han descubierto cerca de setecientos *soggetti* (en 1611, el director de *Il Gelosi*, Flaminio Scala, hizo publicar una recopilación); buena parte de ellos tienden a la comicidad, aunque se advierte un porcentaje inspirado en alguna historia mitológica o en serias obras literarias, que se apoyaban en lo trágico o en lo tragicómico. En tren de proveerse de argumentos, el socorro más inmediato al que acudían eran Plauto y Terencio, con sus repetidas anécdotas de los jóvenes enamorados que no pueden concretar su amor por culpa de algún viejo, algún padre o algún entrometido como el Capitano, a quienes había que dejar de lado por medio de la picardía de los criados aliados.

Lo dicho para Plauto valga también para Terencio, en el sentido de que las tramas de sus seis comedias fueron también tomadas como base de sus intrigas por los comediantes *dell'arte*. Aparte de eso, y lo mismo que en Plauto, la traza de los personajes, y sobre todo de los esclavos, fue tomada como modelo por los actores *all'improvviso* que les dieron igual importancia en el desenlace de la comedia [...] Lo que había de vida agitada, maliciosa y grosera en Plauto, lo tomaron principalmente los Zanni; el estilo noble y refinado de Terencio sirvió de pauta a los actores que debían hacer de Enamorados⁹⁶.

Esta dependencia desestima una vez más la romántica mirada sobre el movimiento, que le otorga tal grado de libertad creativa que a medida que lo vamos analizando advertimos que tuvo límites, provocados por la incapacidad de muchos de estos actores, no obstante diestros en el oficio, de suplantar al dramaturgo con historias originales. Es que la Comedia del Arte no fue un fenómeno literario o poético: "lo que queda de ella no es obra duradera, es un recuerdo deslumbrante"⁹⁷.

La influencia de la Comedia del Arte en Europa fue enorme. Los comediantes *all'improvviso* recorrieron todo el continente (Austria, Polonia, Rusia, Alemania), pero fue Francia, donde se habían ganado el aprecio de la corte y donde tomaron el nombre de *Comédie Italienne*, el campo principal de sus victorias. Es fama que Moliere se aprovechó de sus aportes, en especial de quien se dice fue su

maestro, Scaramouche. Precisamente, si de Francia hablamos, debemos decir que el primer elenco de comediantes *all'improviso* llegó a ese país en 1571, invitados por el duque de Nevers, Luis Gonzaga, abriendo una puerta por donde entraron otras compañías que fueron de solaz y divertimento del público parisino. La formación de compañías mixtas, italianas y francesas (donde los italianos aprendieron el francés), le dio mayor ímpetu al movimiento que encontró un freno recién en 1697, cuando Luis XIV, en defensa de la cultura originaria, ordenó la expulsión de estos comediantes del territorio francés, medida extrema que de todos modos resultó transitoria.

La incursión francesa limó las fórmulas actorales de los comediantes *dell'arte*. A partir del siglo XVIII se fueron perdiendo los aspectos más gruesos de la expresión interpretativa a favor de un estilo más afectado, cercano al del ballet. Este cambio, repudiado por quienes estiman en la Comedia del Arte precisamente sus rasgos más provocativos, dio cuenta, por ejemplo, de un Pedrolino transformado en Pierrot, convertido en un elegante pantomímico, que se movía con pasos de danza, con genuflexiones y reverencias. Igual matiz adquirió el resto de los arquetipos, mientras que otros, inadecuados para el afrancesamiento, desaparecieron de la escena. La recuperación de la Comedia del Arte y su estilo, fenómeno propiciado en Francia en el siglo XX por Jacques Copeau y Jacques Lecoq, adoleció, según algunos críticos, de un criterio equivocado, porque restituyó el amaneramiento afectado cercano a la danza, olvidando que en su origen los actores italianos estaban más cerca de la acrobacia y la morisqueta vulgar.

La compañía de Alberto Ganassa arribó a Madrid en 1574 y hay datos de que su trabajo fue admirado nada menos que por Lope de Vega. También hay noticias de que llegaron a Londres, donde representaron ante Isabel I y Jacobo I.

No solo la actuación, sino también la dramaturgia producida en esas naciones europeas visitadas por los cómicos *all'improviso* recogió su influencia. Además de operar de modo significativo en la escritura de Moliere, se advierte la presencia de rasgos textuales de la Comedia del Arte en Corneille (*La ilusión cómica*), Shakespeare (*La comedia de las equivocaciones*, entre otras) y Lope de Rueda, que se conjetura abandonó su oficio de batihoja para seguir a la compañía italiana de Il Mutio.

Carlo Goldoni (1707-1793), de quien hablaremos capítulos más adelante, trató de apresar el espíritu de la Comedia del Arte y crear una dramaturgia a partir de los esquemáticos *soggetti*. Ya discutiremos después si Goldoni logró la proeza, lo que sí es cierto es que la Comedia del Arte perduró de distintos modos y de distintas maneras inesperadas, a pesar de la desvirtuación francesa. En especial se mantuvo en vigencia el personaje de Arlequín, una de las figuras más mágicas que creó el mundo del teatro.

El cine, incluso desde sus primeras bufonadas mudas, le dio la sobrevida que el género merecía; Charles Chaplin y Mark Sennett son los herederos de esas técnicas mostradas en el moderno soporte.

En el teatro, además de los franceses Copeau y Lecoq, que ya hemos nombrado, fue Vsévolod Meyerhold quien, en el siglo XX y desde la hoy desaparecida Unión Soviética, trató de recuperar las técnicas actorales de los comediantes *dell'arte*. Vaya a saberse adónde habría llegado con sus experiencias, interrumpidas por el stalinismo que lo confinó en un campo de concentración, donde murió aparentemente ejecutado en 1942. Asimismo podemos encontrar rastros, visibles o sutiles, de la supervivencia de la Comedia del Arte en una de las obras maestras del siglo XX, *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, o en el atrevimiento escénico del ya citado Dario Fo, confeso heredero de los comediantes del XVI.

La arquitectura teatral y la escenografía moderna

Con el Renacimiento, cuando el teatro terminó por fin con su función religiosa y se transformó en una ceremonia laica de esparcimiento, nació el edificio teatral y el ámbito escénico que, reconocido como teatro a la italiana y no obstante las modificaciones que se le pudieron haber hecho a lo largo de tantos años, y la crisis a que fue sometido el concepto “espacio teatral” en el siglo XX, sobrevive hasta hoy. Para tomar nota de su persistencia e invulnerabilidad basta sumar las innumerables salas que han poblado nuestro país (algunas desgraciadamente desactivadas), por lo general construidas durante el siglo XX por las asociaciones de inmigrantes italianos y españoles, que, aunque de distinta grandiosidad y capacidad de aforo, han aceptado siempre esa estructura convencional que nació en el Renacimiento y que ellos trajeron como uno de los rasgos de su tradición cultural.

Esta totalidad orgánica, sin jamás fijarse en reglas dogmáticas, continúa su existencia unitaria, desde el siglo XVI hasta el XX, a través de variaciones, cambios, interpretaciones, evoluciones; no existe ningún teatro particular que sea el ejemplo sin disputa e imitado del teatro a la italiana: se trata en cambio de un modelo reconocible entre los miles de teatros esparcidos por Europa, y luego por el mundo, todos entre ellos diferentes [...] Es una unidad de sentido capaz de modularse según las condiciones económicas y espaciales, políticas y creativas, de las peculiaridades locales y culturales⁹⁸.

Como dijimos, la forma (que explicaremos con detalle renglones más abajo) entró en crisis a fines del siglo XIX y comienzos del XX, cuando se plantearon otras

posibilidades de ofrecer al espectador ese producto artístico que, según la definición de Roland Barthes (1915-1980), consiste en la emisión, desde un sitio de representación, de un espesor de signos significantes para un público que, desde otro espacio, oficia de espectador. Al contrario del criterio de Barthes, que opina que esta polifonía de signos es indistinguible e inútil resulta separarlos por la simultaneidad con que se presentan, el teórico polaco contemporáneo, Tadeuz Kowzan, hace la distinción en *Semiotologie du théâtre*⁹⁹, un libro publicado en francés en 1992, donde estableció que los signos teatrales son trece.

1. La palabra.
2. El tono o cómo se dice la palabra.
3. La mímica del rostro.
4. El gesto del cuerpo.
5. El movimiento escénico del actor o la distancia que se guarda entre los personajes.
6. El maquillaje.
7. El peinado, un signo habitualmente descuidado en el teatro moderno.
8. El traje, para el que cabe el famoso refrán de que “el hábito hace al monje”.
9. El accesorio, vale decir la espada del soldado o el bastón blanco del ciego.
10. El decorado o escenografía.
11. La iluminación.
12. La música.
13. El sonido, que hay que distinguir de la música, pues son los ruidos, las puertas que se abren chirriando o los pasos que se oyen llegar.

En consecuencia, si aceptamos la hipótesis de Kowzan, es posible decodificar cuáles son los signos que se están utilizando, y de qué modo se usa de ellos durante la representación.

Dejamos el tema aquí porque excede nuestras intenciones; le cabe, por derecho, una reflexión mucho más amplia que esta breve aportación nuestra. Solo creemos necesario agregar que la crisis de la escena a la italiana fue provocada, más en la teoría que en la práctica, por importantes creadores europeos casi contemporáneos, como Max Reinhardt (1873-1943), creador del escenario giratorio; de Gordon Craig (1872-1966); Adolf Appia (1862-1928); y por nuestros compatriotas Francisco Javier y el recientemente fallecido, pionero en la Argentina de estas preocupaciones, Gastón Breyer. En esta tarea sobresale la pionera iniciativa de Richard Wagner (1813-1883), que en la ciudad de Bayreuth, este de Alemania

(que aún sigue siendo sede de festivales anuales en honor del músico), y con la asistencia de su arquitecto Gottfried Semper (1803-1879), propusieron la construcción de un teatro que tuviera en cuenta que el espectáculo teatral debía reunir todas las artes, las poéticas, las visuales, las musicales y las escénicas.

Los resultados de todos estos embates le han quitado al teatro a la italiana la condición de espacio canónico y consagrado, siendo suplantado por numerosas disposiciones espaciales para la representación que difieren, a veces en muy corta medida, con el modelo renacentista. En el Buenos Aires actual la creatividad de los teatristas ha creado multitud de espacios alternativos, se hace teatro en lugares insólitos –galpones, locales comerciales y hasta casas familiares–, sacando provecho de los límites que imponen estos ámbitos extraños y creando sugerentes espectáculos, donde el lugar participa de una forma decisiva, hasta el punto de crear dependencia dramática, a la manera de otro personaje.

El teatro a la italiana

Fue “la arquitectura de los teatros romanos –o, mejor aún, la idea que los arquitectos del Renacimiento se hacían de ella– la que inspiró a los teatros a la italiana”¹⁰⁰. La forma se fue elaborando lentamente, mediante etapas que agregaron, cada una, un nuevo aditamento dirigido a la concreción del modelo que expresaba, por otra parte el pensamiento de los humanistas italianos, los que tenían “ojos para las ruinas”¹⁰¹. Este pensamiento se articuló, respecto al código de la representación teatral, alrededor de dos polos principales: la referencia a la antigüedad y el uso de la perspectiva. Este código de representación, asombroso para la época, hoy nos resulta altamente familiar, ya que “sigue vigente, de una manera o de otra”¹⁰².

Efectivamente, los grandes principios fundadores de este tipo de representación son los siguientes: un espectador inmóvil, mirando de frente una imagen delimitada y cuadrangular, construida por medio de una perspectiva que busca, en la representación, el mayor parecido con la visión que un hombre puede tener de la realidad. Estos elementos fundadores del teatro a la italiana se conservan hasta hoy, al menos en una parte importante de la actividad teatral, así como en el cine, en la fotografía, en la televisión o, incluso, en la imagen virtual¹⁰³.

El origen de la forma es una incógnita. Surgers se pregunta “cómo pudo nacer este modo de representación totalmente nuevo, una suerte de hongo sin antepasados ni características preestablecidas que en algunos siglos se extendió en

el mundo entero”¹⁰⁴. Podemos responder al interrogante con palabras de esta estudiosa, que ya hemos transcrito: la simiente se encuentra en la idea que los arquitectos renacentistas se hicieron del pasado grecorromano. Para sumar más explicaciones, desarrollaremos a continuación la lenta pero implacable evolución del teatro a la italiana, con la certeza absoluta de que no agotaremos el tema.

Nos referiremos en primer término al edificio que contenía y aún contiene el modelo teatro a la italiana. En este camino, seguimos los acertados trazos generales que aporta Anne Surgers.

1. La forma se elaboró en Italia, de ahí su nombre, a partir de los principios que ya había adquirido la pintura, para aplicarla en las fiestas cortesanas y las representaciones de la ópera.
2. El modelo se cobija en un edificio construido para los fines de la representación, por lo general cerrado y techado.
3. En el teatro a la italiana opera una separación entre los espectadores y la representación. Esta separación se hace palpable por la existencia del “cuadro de escena” o “cuadro dorado”, el plano cuadrangular que ubica de este lado “la realidad, el público; del otro lado, la ficción, los actores en acción y el decorado en perspectiva”¹⁰⁵. Si usamos términos más modernos, el cuadro es lo que ahora se designa como la “cuarta pared”.
4. A medida que fue evolucionando, la separación entre la ficción y la realidad se fue acentuando por varias circunstancias, entre ellas por la utilización del telón. Para Cruciani el telón fue utilizado por primera vez por Giorgio Vasari (1511-1574) en 1565, como parte de los trabajos de adaptación teatral de uno de los salones del palacio de la Señoría en Florencia. La apertura y cierre del telón marcaba el final, los románticos cerraban y abrían el telón entre acto y acto, procedimiento utilizado por primera vez para una representación de *Guillermo Tell*, de Gioacchino Rossini (1792-1868), que tuvo lugar en París en el año 1839¹⁰⁶.
5. El ámbito interior (techado y cerrado, como se dijo), está dividido en dos partes, el lugar de la ilusión y el lugar de la expectación. El lugar de la ilusión es contenido por la “caja escénica”, delimitada por delante por el cuadro dorado. Es el lugar donde el decorador (hoy llamado escenógrafo¹⁰⁷) proyecta un ámbito ficticio pero verosímil, si está diseñado de acuerdo con las leyes de la perspectiva.
6. La caja escénica, se completa con dos volúmenes idénticos, uno arriba y otro abajo, ocupados por la maquinaria teatral.

7. Para que el efecto de ilusión tenga lugar dentro de la caja escénica, el espectador tiene que estar necesariamente inmóvil, sentado frente al cuadro de escena. Surgers agrega que “la relación ideal sala/escenario es frontal”.

8. En teoría existe un lugar ideal de expectación, el “lugar del príncipe”, ubicado en ¿la quinta, la séptima? fila de butacas, sobre el eje de simetría que divide la superficie del teatro en dos (el eje de simetría es una línea imaginaria que divide una forma cualquiera en dos partes iguales).

9. El punto de fuga de la perspectiva cónica imaginada por el escenógrafo era fácilmente localizable: “un simple clavo colocado sobre la pared del fondo, frente a la mirada del príncipe”¹⁰⁸.

10. El teatro a la italiana fue creado por y para una elite; “el gran destinatario, el pueblo, está ausente, en la calle, a la intemperie”¹⁰⁹. Esta jerarquización es fácilmente advertida en cualquier sala teatral construida de acuerdo con el modelo, ya que la calidad del efecto de ilusión no es la misma para todos los espectadores. Los teatros contemporáneos manifiestan claramente estas diferencias, cobrando a más alto precio el acceso a las butacas preferenciales y disminuyendo el costo de aquellas que, por ubicación, atenúan el efecto de ilusión que se le proporciona al espectador.

Creemos haber dicho bastante sobre la perspectiva científica, lineal o cónica en el capítulo V, fenómeno cuyo descubrimiento se le asignó, equivocadamente, a los italianos del Renacimiento. Hay noticias de la utilización del concepto en templos egipcios, en la obra de algunos pintores griegos y, en el caso de la civilización romana, se han descubierto dos ejemplos de frescos en perspectiva; el primero en la villa de Oplonio y el segundo en la casa de Augusto en el Palatino, recientemente restaurados y que merecieron la especial atención del historiador romano Suetonio (70-140), autor *De vita Caesarum* (*La vida de los doce césares*).

Lo que resulta cierto es que los italianos recobraron el concepto, lo estudiaron y lo transformaron en la herramienta con que los pintores, aprisionados por las dos dimensiones del cuadro, se valieron para crear la ilusión de realidad. Volvemos a mencionar aquí la experiencia de la *tovoletta*, que Brunelleschi realizó en 1415. Brunelleschi demostró con ella que la representación en perspectiva podía engañar al ojo humano, a tal punto que un observador llegaba a ser incapaz a diferenciar entre realidad y ficción.

Se ubicó frente el baptisterio de Florencia e hizo su representación detallada a partir de un punto preciso en un panel de madera: la famosa *tavolletta*. Ubicó luego a un observador en el mismo punto, y lo hizo

observar la *tavolleta* a través de un orificio de mira: la construcción en perspectiva no tiene en cuenta, es verdad, la visión binocular. La ilusión fue absoluta, y el observador no podía ver ruptura entre la representación y la realidad: la representación era prolongada por la realidad, fuera de los límites materiales de la *tavoletta*, sin solución de continuidad para el ojo del espectador¹¹⁰.

Otros pintores y arquitectos del Renacimiento comenzaron a publicar tratados sobre el tema. El saber de la materia, hasta ahora transmitida de manera oral, comenzó a circular con formato de libro. Leon Battista Alberti (1404-1472) fue uno de los humanistas que se ocupó del asunto por escrito. *De Pictura* es el título del texto donde exaltó a la arquitectura, que fue el punto de reunión de sus mayores inquietudes intelectuales, como la máxima de las artes. Asimismo, y como no podía ser de otra manera, Leonardo intervino en la cuestión y dejó documentos, escritos a su manera (para leerlos había que reflejarlos sobre un espejo), que expresaron sus intereses por la perspectiva.

Con anterioridad a estas aportaciones debe sumarse la obra pictórica de dos pintores excepcionales, Giotto (1266-1337) y Cimabue (1240-1302), que buscaron escapar a la bidimensionalidad a los que obligaba la pintura. Vasari destacó en su *Vida de los mejores pintores, arquitectos y escultores italianos*, texto escrito entre 1542 y 1550, el propósito de ambos de pintar con mayor realismo, objetivo logrado por Cimabue con los frescos de la basílica de San Francisco de Asís (donde también pintó Giotto), situada en la región italiana de Umbría y declarada Patrimonio de la Humanidad en el año 2000. Giotto, a su vez, llegó a los mismos logros con el ciclo de frescos de la capilla de la Arena de Padua, terminados en 1336.

Hemos hablado del decorado, que completa la noción de teatro a la italiana. Siguiendo de nuevo a Surgers, podemos precisar algunas características de estos.

1. El decorado se construye según las leyes de la perspectiva, que los escenógrafos adoptaron dos siglos después de que lo hubieran hecho los pintores. Pero hay una diferencia fundamental, los pintores debieron atenerse a la tiranía del plano, los escenógrafos contaban con una superficie cúbica, donde se representaba en todos los casos un ámbito de ficción que se expandía fuera de los márgenes de la caja; “los primeros decorados a la italiana representaban ciudades o amplios paisajes abiertos hacia un horizonte aparentemente lejano”¹¹¹.
2. La descomposición del espacio que ofrece la cada escénica era efectuada por los escenógrafos mediante bastidores planos, colgados y paralelos al

cuadro dorado. Los bastidores¹¹² eran complementados por un conjunto de bambalinas¹¹³ colgadas del mismo modo desde el techo, dando al espectador una ilusión de volumen.

3. El escenario, el plano inferior de la caja escénica, presentaba una inclinación hacia la platea, una aplicación destinada a aumentar el efecto de ilusión que tendrá el espectador.

4. Con la ayuda de los dos volúmenes similares a los de la caja escénica (uno arriba, otro abajo), se podían realizar cambios rápidos, rompiendo de ese modo con el viejo precepto de la unidad de lugar. La ópera se excedió en el recurso, exigiendo algunas que, a todo lo largo de la representación, se hicieran hasta quince cambios de escenario. El truco escénico se completaba con la posibilidad de provocar desapariciones bruscas, de personajes, de decorados, o de hacer volar por el aire a los actores que interpretaban el papel de dioses o de diablos.

Estos recursos todavía no resolvían el principal conflicto que se le presentó al teatro a la italiana: la integración del actor, un cuerpo con volumen, en un espacio de ficción representado en perspectiva por cuadros de tamaño inmutable. La ilusión de lejanía que se conseguía, por ejemplo, con los últimos bastidores y bambalinas, se rompía irremediablemente si el actor se acercaba a esos lugares, ya que su tamaño no se reducía en la misma proporción que el paisaje y delataba lo artificial del procedimiento pictórico. Es por eso, que mientras no se encontró la solución (que también fue lenta), el actor actuaba constreñido a un espacio muy limitado: el proscenio.

Este proceso de integración comienza, naturalmente, la primera vez que se usó la perspectiva como código de representación. Esto ocurrió a comienzos del siglo XVI, cuando Pellegrino de Udine (1476-1547), pintor oficial de la corte de Ferrara, imaginó la escenografía para una representación de la *Cassaria*, del también ferrarense Ariosto, que tuvo lugar durante las fiestas de carnaval de 1508. Un cronista que estaba de paso por la ciudad, escribió que lo mejor de la fiesta eran los decorados. “Era una construcción en perspectiva –afirmó el testigo– de una ciudad con casas. Iglesias, campanarios y jardines. Uno no se cansaba de mirar tantas cosas tan ingeniosas y tan bien hechas”¹¹⁴.

Una realización similar, para festejar los carnavales de Urbino de 1513, tuvo como protagonista a Gerolamo Genga (1476-1551), quien trabajó gran parte de su vida para la familia Della Rovere, señores de la ciudad. Y otra experiencia parecida fue la de Baldassare Peruzzi (1481-1536), convocado por Roma como arquitecto oficial y que, asumiendo el cargo, decoró la

representación de una obra del cardenal Bibbiena, *La Calandria*, a la que se dice asistió el papa León X.

Se conjetura que en todos estos casos se trataba de fondos pintados, y que los actores se movían delante de ese fondo sin penetrarlo.

Un paso adelante se obtuvo con las ideas de Sebastiano Serlio (1475-1554). Inspirado en los diez libros *De Architectura* de Vitrubio (consultar capítulo V), escribió un texto, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, publicado en 1545 en París (donde trabajaba a las órdenes del rey francés), que contiene un tramo dedicado al teatro. Muy ilustrado con láminas explicativas, el texto refleja con claridad sus conceptos sobre la materia. Sobrevive, además, el plano de un teatro provisorio que en 1540 levantó en el patio del palacio ducal de Parma.

Uno de los aportes, entre los muchos que proporcionó Serlio a la evolución del teatro a la italiana, fue la utilización en el decorado del “medio relieve”, vale decir que las obras escultóricas aplicadas en la escenografía sobresalían del fondo liso. El “medio relieve” es una medida intermedia entre el “bajo relieve”, una sobresaliente ligera del fondo, y el “alto relieve”, una sobresaliente más pronunciada. Estos tres procedimientos están destinados a fijar a las esculturas al fondo, mientras que la “ronde-bosse” (expresión francesa, utilizada desde fines del siglo XV), designa a la escenografía totalmente apartada del fondo, que por su corporeidad se puede apreciar desde cualquier ángulo pues contiene las tres dimensiones.

Serlio aplicó los tres postulados de Vitrubio, que atribuyen una escenografía fija para las tres formas dramáticas del momento: una ciudad con sus palacios para la tragedia; una calle con los edificios familiares al fondo para la comedia; y un bosque, con estanques, plantas y flores, para la comedia pastoral.

Se tienen noticias que tímidamente, con el proceso todavía en estado embrionario, Serlio encontró la manera de que los actores traspasaran puertas para acceder a un segundo plano del decorado, sin que con esto se rompiera la ilusión. Esto se deduce a partir de los citados planos del teatro provisorio que construyó en Parma. La identificación de dos escaleras laterales, ubicadas delante del proscenio, indica que si bien Serlio había logrado esos avances, todavía los actores evitaban el ingreso y el egreso por el foro, lo hacían por esas escaleras al pie del proscenio.

La construcción, entre 1580 y 1584 del primer teatro público con características afines con la forma a la italiana (aunque todavía no podemos hablar de eso, aunque ya estemos muy cerca), el legendario Teatro Olímpico de Vicenza, fue obra del arquitecto Andrea Palladio (1508-1580), quien había aceptado el encargo de la Academia Olímpica de la ciudad, de la cual el mismo Palladio era miembro fundador.

Destinado a la representación de la tragedia clásica, con un aforo de dos mil espectadores, se presume que en la ceremonia inaugural se ofreció una versión de *Edipo Rey*, en traducción de Giustaniani.

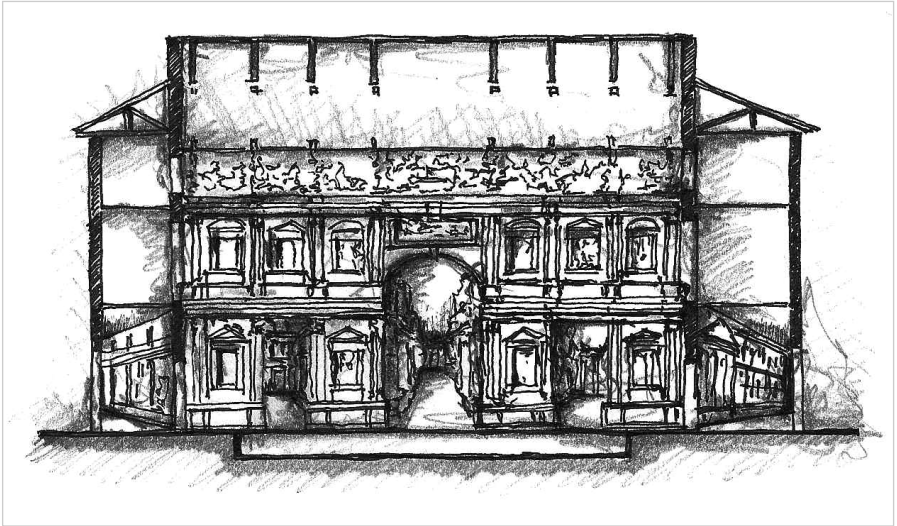
Con anterioridad, Palladio había construido varios teatros dentro de las residencias cortesanas y en un monasterio veneciano que, aunque provisorio, fue conservado por los monjes como “algo muy valioso”, hasta que en 1570 lo destruyó un incendio.

La construcción del Teatro Olímpico conoció algunos contratiempos. A los pocos meses de iniciados los trabajos, murió su diseñador, Palladio, tocándole a su hijo Silla la continuidad de las obras, mientras que Vincenzo Scamozzi (1552-1616), tuvo que hacerse cargo de las decoraciones de la tragedia helena inaugural. Para algunos historiadores el rol de Silla fue subalterno, que la continuidad le correspondió en realidad a Scamozzi. Es por eso que la paternidad del edificio es imprecisa: ¿Palladio o Scamozzi? No hay manera de saberlo, de enterarse, en el caso de que Scamozzi hubiera tenido un rol tan decisivo, qué respeto tuvo sobre la planta original y ni siquiera el estado en que se encontraba la construcción cuando Palladio falleció, aunque hay datos que aseguran que solo se habían hecho los cimientos.

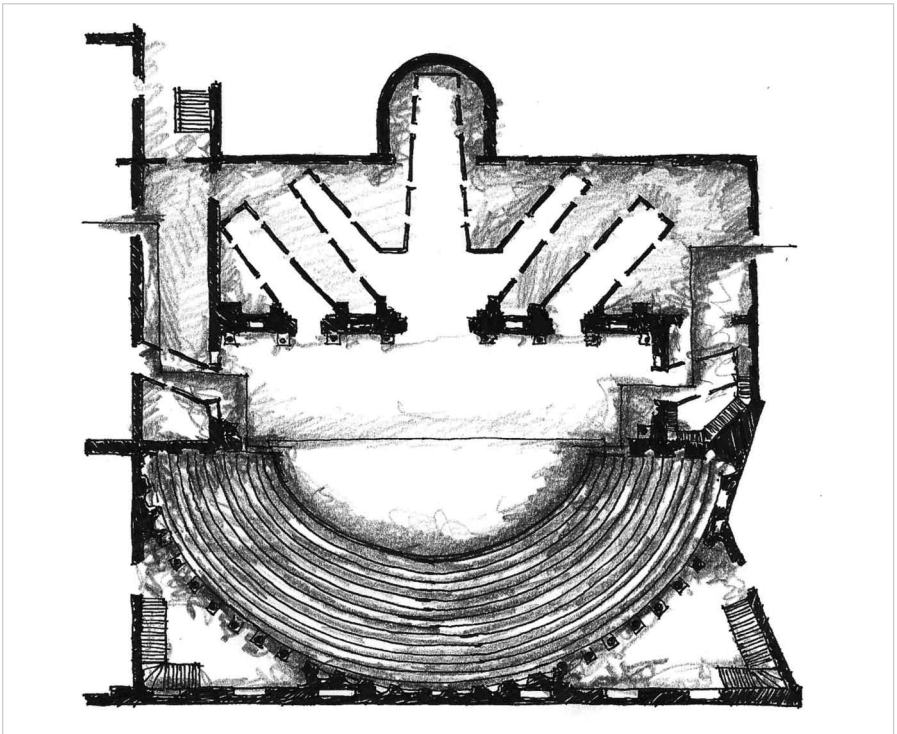
También es motivo de debate si el Teatro Olímpico es el justo medio entre el teatro a la italiana y la antigüedad grecolatina. La discusión se centra más en el lugar de la ilusión que en la platea, construida a sabor del príncipe, al cual se le seguía reservando un lugar privilegiado, la butaca situada en el centro del eje de simetría del ámbito rectangular.

La discrepancia se asienta con mayor énfasis en qué se hacía (qué se hizo, en realidad) sobre el escenario. En el Teatro Olímpico se había construido una fachada de tres puertas muy decorada de estuco y madera, con aire de definitiva e inamovible, que en el teatro griego conocimos como *skéné* y en el romano como *frons scenae*. Detrás de este frente, observando a través de las tres aberturas, surgía un segundo espacio, la “retroescena”, compuesto por cinco calles. En los tiempos grecolatinos este lugar era un depósito de utilería o de instalación de las maquinarias para las apariciones, pero en el Olímpico este ámbito posterior adquirió otra importancia. La fachada era el pórtico de una ciudad de la edad de oro, tal como podía imaginarla la fantasía humanista, abierta por tres puertas al frente, la del centro un grandioso arco de triunfo, que oficiaban de lugar de nacimiento de las cinco calles de una ciudad encantada. ¿El actor ya se movilizaba por ahí, ya ocupaba la retroescena? Según Gastón Breyer, aún no, “el espacio posterior de retroescena está inaugurado pero todavía es una caja ocupada y surcada por las calles escenográficas; pronto será un caja vacía y libre”¹¹⁵.

El frons scenae del Teatro Olímpico de Vicenza (Palladio - Scamozzi)



La planta del Teatro Olímpico de Vicenza (Palladio - Scamozzi)



Surgers difiere con Breyer: no hay tanto tiempo de espera.

El espacio de la representación se desarrolla a partir de entonces detrás del muro: de hecho, en el Teatro Olímpico, las primeras casas de las calles son espacios previstos para la actuación [...] Palladio y/o Scamozzi habían invertido la función del muro de fondo de escena romano: si antes marcaba el cierre del espacio de la representación, ahora pasó a significar abertura, marco para una ficción que se prolongaba¹¹⁶.

[Luego de esto, y muy rápidamente] el *frons scenae* continúa desmoronándose hasta desaparecer definitivamente, unos años después, en provecho de un único cuadro de escena. Un dibujo de Íñigo Jones –proyecto real o sueño de escenógrafo– marca la etapa intermedia entre los tres cuadros [recuérdese, las tres puertas, la del medio más grandiosa] y el cuadro único del teatro a la italiana en su forma última¹¹⁷.

En el dibujo del inglés Jones (1572-1654), un proyecto que no sabemos si tuvo aplicación práctica, se advierte que el *frons scenae* se disolvió y se convirtió en un cuadro de escena.

El teatro a la italiana, de acuerdo a la concepción que se tiene de él, se impuso en dos edificios teatrales, cuya única función asigna era la de servir de continente de las representaciones escénicas. Uno, el teatro de Sabbioneta, ciudad situada a treinta kilómetros de Parma, que construyó en 1590 el ya conocido Scamozzi. El escenario mide once metros de ancho y la profundidad es de diez metros, tres de los cuales constituyen el proscenio. “En Sabbioneta, el *frons scenae* se halla completamente ausente y da lugar a una perspectiva única, una calle con bastidores oblicuos”¹¹⁸.

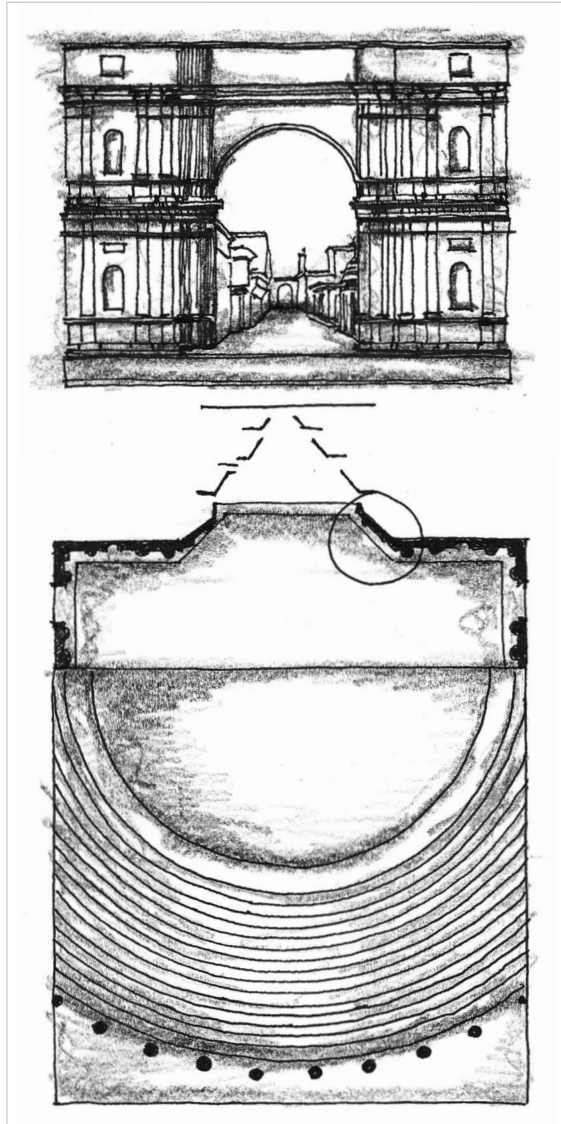
El otro ejemplo, con el cual se da el tranco definitivo, es el teatro construido entre 1618 y 1619 por Giovanni Aleotti (1546-1636), para los Farnese de Parma. Fue inaugurado para festejar las bodas de Odoardo Farnese con Margherita de Medici¹¹⁹.

Se trata de una suerte de prototipo donde, por primera vez, se reúnen todos los elementos constitutivos del teatro a la italiana definidos con anterioridad. [...] Del *frons scenae* solo queda la puerta real [la del centro], ampliada desmedidamente en un cuadro de escena único: se absorbió así la opacidad del muro, que el Teatro Olímpico [el de Palladio-Scamozzi] aún conservaba. En otras palabras, el espacio de ficción retrocedió y atravesó el muro¹²⁰.

El actor se ha apropiado del tabernáculo, de la caja escénica, lugar donde reina la ficción y la perspectiva, “articulado a partir de la mirada del príncipe”¹²¹.

De esta manera, a comienzos del siglo XVII, quedó consolidado el teatro a la italiana. Si bien debemos hablar de una forma definitiva expresada por el teatro de Aleotti, hay que aceptar que la misma fue evolucionando y adquiriendo formas afines pero distintas. El ejemplo canónico no existe en ninguna parte.

Planta y frons scenae del proyecto de teatro del arquitecto inglés Inigo Jones (1573-1652)



El primer teatro de pisos que permitió la construcción de palcos, balcones, tertulia y paraíso, alrededor del patio de platea, se levantó en Venecia en el año 1637, que no obstante su condición de república independiente, compartía con las otras ciudades-estado el mismo programa cultural. El edificio en cuestión fue muy criticado, porque, se alegaba, la sala con palcos hacía todavía más lejano el retorno a las formas y al sentido del teatro grecorromano. Se especula que la iniciativa tuvo fuerza porque fueron los patricios los gestores de la iniciativa, para contar con la propiedad de esos palcos, alquilados por el año o, por algunas familias, con carácter vitalicio. El soberano también se muda de lugar, ocupa el palco central, cediendo la platea al público burgués que cada vez más pugnaba por gozar del entretenimiento. Para la clase privilegiada “los palcos son un lugar para mirar y para ser mirados, confín entre situación pública y situación privada”¹²².

Las butacas de las plateas fueron instaladas de distintas formas, en forma de U y de U ensanchada, mientras que la distancia con el escenario fue, como adelantamos, extendiéndose más. La iniciativa de darle mejor visibilidad al espectador fue de Bernardo Buontalenti (1536-1608), quien siempre trabajó al servicio de los Medici y en 1585 ideó un teatro cortesano en el costado oriental del palacio de los Uffizi, con una inclinación importante del piso de plateas, de modo que el último espectador estaba sentado a mayor altura que el primero

Asimismo el patio, todo el edificio en realidad, incluyendo el cubo escénico, recibió el aporte de una iluminación distinta, de manejo menos engorroso. La electricidad sirvió para dejar de lado las antorchas, los artefactos a gas, las velas que cumplieron esta función hasta la aparición de la lámpara. La diferenciación de la luminosidad entre el patio de plateas y el lugar de la ilusión se hizo mucho más sencilla.

En 1822 el Opera de París es iluminado con gas, en 1830 lo es el Lyceum de Londres, en 1850 lo son casi todos los teatros; y en la segunda mitad del siglo se difunde la luz eléctrica. Cambia la manera de crear el espacio sobre el escenario y en el cambio de luz escena y sala se redefinen¹²³.

Pero fue el decorado el rubro que aceptó decenas de revoluciones, provocadas por imaginativos escenógrafos, que comenzaron con producir modificaciones del punto de vista y en la tipología de los decorados.

Los primeros decorados a la italiana representaban espacios inmensos, ciudades, paisajes, etc. Progresivamente, los escenógrafos construyen una distancia menos marcada: la escena muestra ahora un plano más próximo, el interior de una sala de un palacio, por ejemplo. Buscan escapar,

paralelamente, a la estricta simetría a la que inducen la arquitectura del teatro y su función. El punto de fuga [el famoso clavo frente a la mirada frontal del príncipe] queda, a veces, corrido respecto al eje de simetría¹²⁴.

En la búsqueda de efectos que reflejen tanto virtuosismo escenográfico, los decoradores inventaron, al final del siglo XVII, una versión distinta del punto de vista, llamada *veduta per angolo* (vista sobre el ángulo). Este procedimiento consiste en generar, en el espectador, la ilusión de que mira el espacio representado de costado y ya no de frente. Los Bibbiena, familia de arquitectos y escenógrafos, fueron los primeros en trabajar con esta novedad. Ferdinando Bibbiena (1657-1743), el más famoso de todos, reabrió el Teatro Ducal de Piacenza, en 1687, con los primeros decorados *per angolo* que se tienen noticias, que encuadraron la representación de la ópera *Didio Giuliano*.

El último paso es la creación de los teatros con acceso por taquilla. A partir de esa decisión –cobrar entrada a los espectadores–, rige una lógica empresarial en el armado del repertorio, ya que el triunfo de la iniciativa se sujeta necesariamente a la respuesta del público. Antes hubo algunos intentos parciales, difíciles de identificar, hasta que en 1637 se inauguró el Teatro Cassian de Venecia, rentado y administrado por Benedetto Ferrari. Lo siguieron en la experiencia otros teatros de Venecia y los del resto de Italia que se fueron construyendo durante el siglo XVII, además de Venecia, en Ferrara, Bolonia, Florencia, Siena, Roma.

Lo que interesa subrayar aquí es que alrededor de 1640 el teatro a la italiana está definido: es un espacio de relación, interior y absoluto, un ambiente que deriva y funda una *forma mentis*¹²⁵ del teatro. Y es una *forma mentis* que no es italiana sino europea¹²⁶.

De esta manera, con la adopción del teatro a la italiana por la actividad escénica de occidente, se produjo la ruptura definitiva con la disposición espacial del teatro de la Edad Media, con sus carros de dos pisos y el público disperso a su alrededor, o la simultaneidad de acciones en varios escenarios, tocándole al espectador elegir el recorrido que le permitiera seguir de pies a cabeza la historia sacra. No obstante semejante hegemonía, algunos teatristas del siglo XX (Max Reinhardt, Adolphe Appia, Gordon Craig, entre otros), reaccionaron contra la forma, que hasta ahí había ejercido una tiranía sorda pero inexorable y crearon o teorizaron sobre nuevas formas de representación escénica.

Continuar con este tema nos exigiría entrar en aspectos particulares de la historia de la escenografía que están fuera del alcance de estos apuntes. Nosotros solo dimos el primer paso.

Notas

1. Hearder, Harry. 2003. *Breve historia de Italia* (edición revisada y actualizada por Jonathan Morris, traducida por Borja García Bercero). España. Alianza Editorial.
2. Jannuzzi, Giovanni. 2006. *Breve historia de Italia*. Buenos Aires. Letemendia.
3. Ya contamos, en un capítulo anterior, como el brillante humanista Lorenzo Valla (1406-1457) invalidó, siglos después y con pruebas contundentes, la autenticidad del documento.
4. Acerca de la *lingua franca*, consultar nota del Capítulo III.
5. Hearder, Harry. Obra citada.
6. Un militar de gran capacidad, menos reconocido que otros generales, como Julio César o Alejandro Magno, debido a una extraña falta de atención por parte de los historiadores.
7. Esclavo, castrado por los persas para cumplir funciones de cuidado del harén, fue comprado por Justiniano, quien alentó su carrera en el campo militar.
8. Hearder, Harry. Obra citada.
9. Explicamos ya, en el capítulo II, el significado de arrianismo.
10. Maurois, André. 1951. *Historia de Francia* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver Brachfeld). España. José Janés Editor.
11. Arquímedes es reconocido por haber diseñado innovadoras máquinas, incluyendo armas de asedio y el tornillo que lleva su nombre. Estudios modernos han probado la veracidad de algunos inventos atribuidos a Arquímedes, tal como la capacidad de encender fuego a distancia utilizando el reflejo del sol con un juego de espejos.
12. Hearder, Harry. Obra citada.
13. Que tiene nombre de algo y le falta la realidad de ello en todo o en parte (RAE).
14. Hearder, Harry. Obra citada.
15. Hearder, Harry. Obra citada.
16. Que no tiene órdenes clericales (RAE).
17. Sforza, Nora H. 2008. *Teatro y poder político en el renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república*. Buenos Aires. Letranómada.
18. Sforza, Nora H. Obra citada.
19. Merezkhovski, Dmitri. 2005. *El romance de Leonardo. El genio del Renacimiento* (traducción Juan Santamaría) Buenos Aires. Edhasa.
20. Hearder, Harry. Obra citada.
21. Hearder, Harry. Obra citada.
22. Mann, Thomas. 2002. *La muerte en Venecia* (traducción de Juan del Solar). Buenos Aires. Edhasa.
23. Reunión periódica de obispos convocados por el papa.
24. Hearder, Harry. Obra citada.
25. Machón saliente en el paramento de un muro, para fortalecerlo (RAE).
26. Parte del templo, abovedada y comúnmente semicircular, que sobresale en la fachada posterior, y donde se instalaban el altar y el presbiterio (RAE).
27. La palabra confaloniero o gonfaloniero (en italiano, gonfaloniere), dio nombre a un cargo que en ciertas ciudades italianas (especialmente en Florencia), durante la Edad Media y el Renacimiento se ocuparon de las cuestiones municipales.
28. Antigua pieza de artillería, larga y de poco calibre (RAE).
29. Arma ofensiva, a modo de alabarda, con el hierro muy grande, ancho, cortante por ambos lados, adornado en la base con dos aletas puntiagudas o en forma de media luna, y encajado en un asta de madera fuerte y regatón de hierro (RAE).
30. Merezkhovski, Dmitri. Obra citada.
31. Merezkhovski, Dmitri. Obra citada.
32. Merezkhovski, Dmitri. Obra citada.

33. Merezhkovski, Dmitri. Obra citada.
34. Merezhkovski, Dmitri. Obra citada.
35. Hearder, Harry. Obra citada.
36. El ophir de Salomón era un enclave de la India oriental, cercano a Goa.
37. Hearder, Harry. Obra citada.
38. Campos, Juan Ignacio Alonso (director editorial), Javierre González, Marisa y Torres Escobar, Olimpia (editoras). 2001. *Historia Universal. Occidente medieval y moderno*. España. Espasa Calpe S.A.
39. Sforza, Nora H. Obra citada.
40. Sforza, Nora H. Obra citada.
41. D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.
42. Cruciani, Fabrizio. 1994. *Arquitectura teatral* (traducción Margarita Pavia). México. Escenología.
43. Explicación, interpretación (RAE).
44. D'Amico, Silvio. Obra citada.
45. D'Amico, Silvio. Obra citada.
46. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.
47. Este dato lo tomamos del libro de Silvio D'Amico. No aporta fechas, de modo que no sabemos si esta representación de Séneca es anterior o posterior a la que se considera como primera de su obra, efectuada en Cambridge en 1551.
48. *Historia de dos amantes* ha sido publicada, traducida al castellano por José Manuel Ruiz Vila, por Ediciones Akal, en el año 2006.
49. D'Amico, Silvio. Obra citada.
50. D'Amico, Silvio. Obra citada.
51. D'Amico, Silvio. Obra citada.
52. Sforza, Nora. Obra citada.
53. D'Amico, Silvio. Obra citada.
54. D'Amico, Silvio. Obra citada.
55. Isabel fue retratada por Leonardo y Tiziano, pinturas que se conservan en el Louvre.
56. Cita de Nora Sforza.
57. Personas que practican la supersticiosa operación de adivinar el futuro invocando a los muertos.
58. Cruciani, Fabrizio. Obra citada.
59. Cruciani, Fabrizio. Obra citada.
60. Bibbiena. 1990. *La Calandria* (traducción de Margarita García Galán) España. Asociación de Directores de Escena (ADE).
61. D'Amico, Silvio. Obra citada.
62. D'Amico, Silvio. Obra citada.
63. Massip, Fransec. 1992. *El teatro medieval*. España. Montesinos.
64. Sforza, Nora. Obra citada.
65. Sforza, Nora. Obra citada.
66. Hormigón, Juan Antonio. 1991. Prólogo a *Ruzante. Comedias*. España. Asociación de Directores de Escena (ADE).
67. Hormigón, Juan Antonio. Obra citada.
68. Bilora es el personaje campesino de la comedia *Bilora, segundo diálogo en lengua rústica, sentencioso, ingenioso y ridiculísimo*, que según escribe Juan Antonio Hormigón, en el prólogo ya citado, "ilustra la tragedia de la disgregación familiar del campesino."
69. Sforza, Nora. Obra citada.

70. D'Amico, Silvio. Obra citada.
71. D'Amico, Silvio. Obra citada.
72. D'Amico, Silvio. Obra citada.
73. D'Amico, Silvio. Obra citada.
74. Berthold, Margot. 1974. *Historia social del teatro, volumen 2* (traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez). España. Ediciones Guadarrama.
75. Macgowan, Keneth y Melnitz, William. 1964. *Las edades de oro del teatro* (traducción de Carlos Villegas, revisada por Julio Prieto). México. Fondo de Cultura Económica.
76. Baty, Gaston y Chavance, René. 1986. *El arte teatral* (traducción de Juan José Arreola). México. Fondo de Cultura Económica.
77. Uribe, María de la Luz. 1983. *La Comedia del Arte*. España. Destinolibro.
78. D'Amico, Silvio. Obra citada.
79. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
80. Sforza, Nora H. Obra citada.
81. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
82. Perteneciente o relativo a la corte o al palacio (RAE).
83. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
84. Manin, Guiseppina. 2008. *El mundo según Dario Fo*. España. Paidós.
85. Magnífico actor y autor de sus libretos, nacido en Italia en 1926. En 1997 obtuvo el Premio Nobel de Literatura.
86. Vocablo que imita o recrea el sonido de la cosa o la acción nombrada (RAE).
87. Dávila, Celina. 2009. *Grammelot*. <http://celinadavila.blogspot.com>
88. Eandi, Victoria. 2008. "El actor medieval y renacentista", en *Historia del actor*, volumen de autores varios coordinado por Jorge Dubatti. Buenos Aires. Editorial Colihue.
89. D'Amico, Silvio. Obra citada.
90. D'Amico, Silvio. Obra citada.
91. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
92. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.
93. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
94. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
95. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
96. Uribe, María de la Luz. Obra citada.
97. D'Amico, Silvio. Obra citada.
98. Cruciani, Fabrizio. Obra citada.
99. Kowzan, Tadeuz. 1986. *El signo en el teatro, Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. Venezuela. Monte Ávila Editores.
100. Surgers, Anne. 2005. *Escenografías del arte occidental*. Buenos Aires. Ediciones artesdelsur.
101. Breyer, Gastón. 1968. *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
102. Surgers, Anne. Obra citada.
103. Surgers, Anne. Obra citada.
104. Surgers, Anne. Obra citada.
105. Surgers, Anne. Obra citada.
106. Como dijimos en un capítulo anterior, la fecha inicial del uso del telón es cuestión muy debatida. Casi todos los historiadores consultados dan fechas distintas. Nosotros mencionamos la que aporta Cruciani, sin aceptarla como indiscutible.

107. Los términos escenógrafo y escenografía pasaron a ser de uso para designar a esos artistas del escenario recién a mediados del siglo XIX.
108. Surgers, Anne. Obra citada.
109. Breyer, Gastón. Obra citada.
110. Surgers, Anne. Obra citada.
111. Surgers, Anne. Obra citada.
112. Lienzos pintados que se apoyan en el piso del escenario.
113. También lienzos pintados, pero que cuelgan del techo del escenario.
114. Testimonio citado por Anne Surgers.
115. Breyer, Gastón. Obra citada.
116. Surgers, Anne. Obra citada.
117. Surgers, Anne. Obra citada.
118. Surgers, Anne. Obra citada.
119. Este teatro fue destruido por las bombas durante la Segunda Guerra Mundial y restaurado de acuerdo con los conservados planos de Aleotti.
120. Surgers, Anne. Obra citada.
121. Surgers, Anne. Obra citada.
122. Cruciani, Fabrizio. Obra citada.
123. Cruciani, Fabrizio. Obra citada.
124. Surgers, Anne. Obra citada.
125. *La forma mentis* es definible *grosso modo* como “la unidad de un modo de pensar”.
126. Cruciani, Fabrizio. Obra citada.

el teatro clásico francés

capítulo X

Dejad de quejaros. En el presente el teatro ha alcanzado un sitio tan elevado que todos los idolatran, y lo que vuestro tiempo veía con desprecio hoy constituye el amor de todas las personas sensibles, el sustento de París, el anhelo de las provincias, la diversión más dulce de nuestros príncipes, las delicias del pueblo y el placer de los grandes; ocupa el primer lugar entre sus pasatiempos; y aquellos en quienes vemos la profunda sabiduría con que cuidan al mundo entero con sus ilustres preocupaciones, encuentran en las dulzuras de un espectáculo tan bello algo con que liberarse de un fardo tan pesado. Aun nuestro gran Rey, ese rayo de la guerra, cuyo nombre es temible en los dos extremos de la tierra, con la frente ceñida de laureles, se digna a veces prestar ojos y oídos al Teatro francés.

PIERRE CORNEILLE (1606-1684)

La ilusión cómica

V acto, V y última escena

Introducción

Con este capítulo finalizamos el relato de los grandes teatros renacentistas y barrocos, dejando abierta la puerta para entrar al nuevo y distinto período de la escena occidental, que se inicia con el siglo XVIII.

El carácter de tramo final de un amplio período de nuestra civilización, desde los orígenes griegos al Renacimiento, nos exige volver a tomar en cuenta acontecimientos que ya hemos trabajado, lo que nos otorga la libertad de mencionarlos solo para identificarlos, sin necesidad de volver a repetir detalles y circunstancias ya conocidas por el lector.

Esta será la fórmula que aplicaremos para la historia de Francia, aunque no podremos evitar, en este caso, como característica particular de este país, la acaso fatigosa enumeración de reyes y reinados que, al menos, mantienen a favor del lector una ilación sin interrupciones, que tiene su origen en los primeros tiempos, los merovingios, y llegan sin solución de continuidad hasta los límites de nuestra narración, el final del siglo XVII, cuando ya reinan los Borbones. La división por dinastías (cuatro fueron las reinantes durante el período iniciado en el siglo V, plena Edad Media), facilitará, creemos, la comprensión del encadenamiento de los sucesos, a veces muy confusos, que marcaron la vida política de la Galia, luego Francia, hasta el establecimiento del

régimen de absolutismo monárquico, firme y aceptado a fines del siglo XVI y comienzos del XVII.

Sin duda que, en desmedro de otras, prestaremos más atención a algunas de las administraciones monárquicas de las cuatro dinastías galas y francesas —la merovingia, la de los capetos, la cual es origen de las dos posteriores, la de los Valois y la de los Borbones—. Aciertos y errores de los monarcas nos obligarán a detenernos en algunas acciones determinantes, tal como, solo por mencionar una, la declaración de hostilidades a Inglaterra, que originó la Guerra de los Cien Años, que para muchos historiadores es la última gran conflagración de la Edad Media. Como ya aclararemos, Felipe VI, el primer rey de la dinastía Valois, cuenta con la responsabilidad política de este acto, un enfrentamiento entre ingleses y franceses que se extendió por mucho más tiempo que los cien años que les concede la historia.

El destino de la Galia, reconocida como Francia desde mediados del siglo IX¹, parece el de haber sido una nación con propósitos expansionistas que tres veces en su historia la hicieron enfrentarse con el resto de Europa. La primera durante el imperio carolingio, cuando Carlomagno quiso reconstruir el imperio romano según los nuevos cánones cristianos; luego bajo el reinado de Luis XIV, quien quiso ajustar los gustos de todo el continente a sus propios gustos personales, que ya había inoculado sin dificultades a su propio pueblo; por último, en el siglo XIX (que no es materia de este capítulo), mediante la acción de Napoleón Bonaparte.

La Galia, su historia

No ha habido jamás raza francesa. El territorio que constituye hoy la Francia actual, fue, por hallarse casi al extremo del continente europeo, el punto en que se detuvieron las invasiones [bárbaras] y donde se fijaron los invasores².

En el primer milenio anterior a Cristo, la Galia, ligeramente más extensa que la Francia actual, estaba ocupada por los ligures, asentados en los Alpes, y por los íberos, que se encontraban en los Pirineos. Estas poblaciones recibían la visita habitual de los mercaderes fenicios, que usaban el Mediterráneo como vía comercial y que mantenían un enclave en la actual Mónaco. Estos comerciantes intercambiaban sus productos por otros originarios de la zona, cobre y estaño (componentes del bronce) y esclavos, que eran una segura fuente de ganancia para los fenicios cuando los vendían a otras regiones de Europa o de Asia.

El declive de los fenicios permitió, como ya lo hemos comentado en otra parte, el predominio de los griegos, que también practicaban el comercio, afirmando la actividad con la instalación de factorías, las ya mencionadas apoikias, en territorio galo. La más importante fue Massilia (origen de la actual Marsella), fundada en el 600 a.C., a la que luego se sumaron Niké (hoy Niza) y Antipolis (hoy Antibes). La acción de los griegos no fue solo comercial, sino también civilizadora; hicieron conocer a los galos, hasta entonces carentes de visibilidad histórica, introdujeron la moneda y la escritura en el país y transformaron el silvestre paisaje con el sembrado del olivo, del ciprés, de la higuera, del acanto³ y del granado.

En el siglo IV a.C., la región recibió la invasión céltica, indoeuropeos que llegaban desde el Danubio. Fueron los griegos los que les dieron el nombre de celtas, identificando con el término a toda persona de elevada estatura, piel blanca y cabellos rubios, ignorando que también había celtas morenos. Pastores y guerreros, los celtas sabían forjar la espada de hierro de doble filo, el arma más temible de la época. Su peligrosidad bélica (usaban esas armas de hierro y también carros de guerra) se expresó en el avance rápido de sus conquistas; durante el siglo IV ocuparon la totalidad de la actual Francia, invadieron Italia e incendiaron Roma (aún un reino casi etrusco, el de los Tarquinius), aunque siguieron la marcha sin apoderarse de la ciudad, para ocupar luego todo el territorio de la actual España. De este modo se construyó, sin duda, un imperio celta que ocupó estos territorios entre el 600 a.C., hasta el 50 a.C.

Pero este imperio celta tuvo corta vida, poco más de cinco siglos, siempre hostigado por los galos originarios, provenientes del norte de Italia (la Galia cisalpina) y la Galia transalpina (la actual Bélgica). Las dificultades para la subsistencia pacífica entre galos y celtas se mantuvieron durante esos siglos, hasta que se produjo la intervención de Roma, ya erigida en imperio. Terminadas las Guerras Púnicas y librada definitivamente de la competencia de Cartago, Roma podía ahora prestar atención a esa región limítrofe, bárbara e inquietante.

Dos grupos de ciudadanos romanos, los especuladores y los militares, reclamaban que se conquistara la Galia. Los especuladores codiciaban esclavos, terrenos, minas; los militares esperaban encontrar la gloria y un prestigio político⁴.

El general romano Julio César (100 a.C.-44 a.C.), proveniente de una familia noble que pretendía descender de la diosa Venus, se preparaba para invadir la Galia y ganarse la mejor reputación militar; quería ser el nuevo Alejandro. Para ello, durante el triunvirato gubernativo que integraba con Pompeyo y Craso, se hizo nombrar procónsul de la Galia (58 a.C.). Había sido educado por un preceptor galo, Antifon, y había recorrido casi todo el territorio, de modo que tenía un vasto

conocimiento de la vida en esas comarcas, que transcribió (no sin errores, acotan los historiadores), luego de la conquista, en el libro *Comentarios de las guerras de las Galias*⁵ (De Bello Gallico). Según cuenta César en ese texto, la sociedad gala estaba dividida en clanes, varios clanes formaban una tribu y varias tribus una nación. Cuando él ingresó a la Galia con intención de asalto, existían sesenta y dos naciones que agrupaban a unas cuatrocientas o quinientas tribus. Muchas de estas tribus dieron identidad a sus precarios lugares de asentamiento, que ahora son grandes urbes, como París (lugar de residencia de la tribu céltica de los parissi) y Bourges (donde vivían los bituriges). En esos tiempos estos asentamientos no eran verdaderas ciudades, sino fortificaciones rudimentarias (de las que no quedaron restos) que cobijaban a las autoridades y al mercado regional. La fortaleza de estos lugares estaba basada en su ubicación, entre incultos bosques y extensas landas⁶, que hacían difícil el acceso de los enemigos o tan visible como para prepararse con anticipación para el rechazo.

Cazadores y pastores, los galos profesaban una religión común que es apenas conocida. Adoraban divinidades locales y rústicas y también sostenían un culto secreto por el dios Borbo, que era predicado por una cofradía misteriosa, la de los druidas, que mantenían lazos evidentes con las creencias orientales y que se prohibía, expresamente, todo registro escrito. Se especula que realizaban sacrificios humanos en épocas de solsticio, un holocausto que se mantuvo en algunas regiones hasta el mismo siglo XVII, aunque para esos tiempos las personas fueron reemplazadas por animales.

Los druidas eran formados para su función [de sacerdotes] durante largos años de estudios, en el transcurso de los cuales aprendían no solamente los ritos secretos, sino también astronomía, medicina y filosofía. Constituían una casta altamente respetada y privilegiada, estaban exentos de hacer el servicio militar⁷ y de pagar impuestos; ejercían como jueces y profesores. Cada año, los druidas de todo el país se reunían en un lugar situado en el país de los Carnutes [actual Chartres] para elegir un jefe supremo⁸.

El siglo I a.C., marcó el momento en que Roma decidió emprender la tarea de ocupación del preocupante vecino, de vida política muy inestable e indócil a una autoridad central, mucho menos imperial. Sin duda que este propósito, inscripto como necesario en el ánimo de todos los romanos, necesitó de un jefe que lo llevara adelante. Y, como señalamos, este fue Julio César, quien dijo, cuando concretó la conquista de la Galia: “*vine, vi y venci*” (veni, vidi, vici). Además de esta victoria, César también detuvo el avance de las tribus bárbaras germanas, expulsándolas al otro margen del Rin y del Danubio, ríos donde los romanos establecieron las Marcas, campos atrincherados, ciudades fortificadas y rutas

estratégicas, desde donde se vigilaba con atención cualquier intento de los bárbaros por traspasar los límites acuíferos.

Ya hemos comentado que la gesta de Julio César fue una verdadera hazaña, pues acometió a los galos con un ejército numéricamente muy inferior, pero disciplinado, aguerrido, muy bien armado y obediente a las órdenes de un experimentado comandante militar, Julio César, que luego del triunfo actuó con extrema crueldad, expoliando a los galos hasta amasar una de las fortunas más importantes de Roma. Con su violencia generó las condiciones para que los vencidos se atrevieran a imaginar una rebelión en su contra. El galo Vercingetórix (80 a.C.-46 a.C.) se puso al frente de las ahora dispersas y mal pertrechadas fuerzas locales y lanzó la contraofensiva buscando, luego de los sorpresivos ataques, refugio en Alesia, en la alta Borgoña. La táctica de guerrillas (tan usada en el mundo posterior, acaso desde este remoto origen) rindió resultados hasta que Julio César tomó la decisión de contraatacar, sitiando y luego internándose con su audacia característica dentro del campamento enemigo que Vercingetórix creía invulnerable. Fueron cincuenta mil romanos contra cuatrocientos mil galos. Durante el sitio previo que había impuesto Julio César, la hambruna y las enfermedades actuaron murallas adentro, los débiles murieron y los fuertes agonizaban de hambre; por fin los romanos ingresaron y el jefe galo fue apresado y enviado a Roma, donde se lo ejecutó. Vercingetórix sobrevivió en la leyenda, transformado en un mito al cual se recurre en toda ocasión en que se quiere templar el ánimo de los franceses (se lo usó de ese modo en el siglo XX, cuando los nazis ocuparon Francia).

Astérix, el personaje creado en 1959 por los dibujantes franceses Albert Uberzo (1927) y René Goscinny (1926-1977), es un héroe de historieta que cuenta como referente al mítico Vercingetórix. En cincuenta años, *Astérix* se ha convertido en un fenómeno del mundo del comic. Las cifras hablan por sí solas: treinta y cuatro álbumes editados y traducidos a ciento siete idiomas o dialectos, once películas, un parque de atracciones temático y cientos de productos ofrecidos como merchandising.

Con la victoria sobre Vercingetórix, Julio César coronaba la conquista de la Galia, tarea que le insumió diez años. La nación gala, superada toda esperanza de independencia, se sometió a los romanos, aceptando el proceso de latinización del país, muy rápido en la aristocracia y mucho más lento en el pueblo llano y los campesinos. Los romanos, que provincializaron la zona (la Galia fue provincia romana durante cinco siglos), se ocuparon de construir carreteras confiables, puentes, viaductos para el suministro del agua potable, baños de vapor y agua que fueron para los galos tan del gusto como lo eran para los romanos (las termas de Juliano), y edificios para los espectáculos (los anfiteatros de Arlés y de Nîmes y el

teatro de Orange), a los cuales también se aficionaron las comunidades locales. También introdujeron la vid, los comienzos de una industria textil y otra de armamentos. Este proceso de asimilación fue completada en el año 215, cuando el emperador Caracalla les otorgó a todos los francos la ciudadanía romana.

Como era común, la Roma imperial respetó creencias y costumbres, deferencia que bien aceptada por la población campesina, no arraigó demasiado en la aristocracia gala, más interesada en profundizar la asimilación que en sostener tradiciones propias. Se formó un senado, que hacía alarde de dominar el latín, la lengua que iba reemplazando a los dialectos gálicos, mientras que la gran aspiración de esta nobleza local era el enlace matrimonial de sus hijos con algún patricio o patricia romana.

El latín, fue, en primer lugar, adoptado por la clase superior, deseosa de entrar en la administración romana; se expandió rápidamente en el pueblo en contacto con los militares, los comerciantes, los colonos. No obstante, si la aristocracia asimilaba el latín clásico —y si también algunos autores célebres de la literatura latina fueron de origen galo, por ejemplo, Petronio, Ausonio—, la lengua que aprendía el pueblo era un latín corrompido, de donde saldría la lengua romance, origen del francés moderno⁹.

Sobre todo cristalizó entre los galos la convicción de que por encima de las autoridades más próximas, y del citado senado, reinaba una figura superior, el emperador, al cual se le brindaba explícito culto en Lyon, centro de la civilización romana en la Galia, donde se levantaba un altar colosal dedicado a Roma y a Augusto.

Podemos certificar, sin caer en error, que al poco tiempo de la victoria de Julio César se había formado en el territorio de la Galia una nueva civilización latina, que se puede identificar como galorromana. La organización —había carreteras, límites fronterizos bastante precisos y hasta cuerpos de policía— trajo consigo la prosperidad. Los galorromanos volvieron a la agricultura y a cultivar un amor por la tierra que, anotan los comentaristas, es todavía rasgo distintivo del francés rural actual.

En los iniciales años del siglo I de nuestra era, llegaron a Marsella los primeros predicadores cristianos. Jesús ya había sido crucificado pero sus discípulos, obedeciendo a la orden del profeta, comenzaron a andar los caminos para llevar noticias de la nueva religión que, para sorpresa de muchos, le daba un lugar de importancia al pobre y al miserable. Los fieles que adherían a la nueva fe llegaron a extremos de fanatismo; para romper los lazos con el pasado pagano, demolían a martillazos las estatuas de Venus, Júpiter y de las otras deidades veneradas hasta hacía muy poco. Las basílicas, en realidad lugares de

reunión cívica y de administración de justicia, se transformaron en iglesias y la devoción al emperador fue olvidada o, lo peor, repudiada. Esta situación de las Galias era reflejo de lo que ocurría en otros confines y que dio lugar a la reacción de Nerón (37-68), que muchas fuentes indican como el iniciador de la persecución contra los cristianos.

Estas iniciativas del Imperio contra los cristianos fracasaron en la Galia como en todas partes donde el emperador quiso aplicarlas; la Iglesia se fue haciendo fuerte y el obispo iba pasando a ser la persona más influyente del lugar. Cuando comenzó el derrumbe de Roma, la Iglesia se constituyó en la única institución confiable para los galos, con capacidad para mantener la unidad y el orden del que se carecía al otro lado de los Pirineos. La situación era inquietante, las legiones romanas descuidaron la vigilancia en las Marcas y los bárbaros germanos se atrevieron a superar el Rin para internarse por territorios que antes le eran vedados.

Las invasiones germanas no fueron, en modo alguno, la entrada de ejércitos numerosos, sino de pequeñas bandas que obedecían a un rústico pero aguerrido jefe, llamado Führer. Traían intenciones de instalación, pero guardaban un claro respeto por la grandiosa Roma, lo que permitió que, al menos en los primeros tiempos, fueran reclutados por el ejército imperial, siempre falto de efectivos.

Los germanos no querían ni destruir ni conquistar el Imperio: lo admiraban, Roma, que sufría una crisis de efectivos militares, alistó a las tribus, hizo de ellas soldados auxiliares y les confió la vigilancia de las fronteras¹⁰.

Recuérdese que este procedimiento de destinar tropas bárbaras para actuar como gendarmes de frontera fue una práctica repetida después de la caída del Imperio, cuando Bizancio se hizo cargo del gobierno que había perdido Roma. Los lombardos, por ejemplo, que se apropiaron de casi toda Italia en el siglo VI, llevaron adelante la conquista desoyendo la promesa hecha a los bizantinos de vigilar una de las Marcas, la Panonnia, situada a la vera del Danubio, en los actuales territorios de Hungría y Austria (ver capítulo IX).

Los germanos que no pasaban a formar parte de los ejércitos imperiales y se instalaban en los territorios galos, se dedicaron a la agricultura y convivían sin grandes dificultades con sus vecinos galorromanos. Por razones de proximidad se produjo la provechosa disminución de las distancias, que empezaron a acortarse cuando, por matrimonio o concubinato, se producían uniones entre germanos y galorromanos. Poco a poco, acaso porque los galorromanos eran más numerosos, la lengua latina fue reemplazando al alemán, usado en adelante solamente para las actividades militares. Una de las tribus germanas, los francos, se insertó con mayor

empuje y trabó con los galorromanos alianzas de amistad, en especial para combatir a los hunos, bárbaros tártaros que comandados por el temible Atila, ejercían su célebre crueldad durante las temidas incursiones que asolaban, sobre todo, el norte de la región. En el año 437 los hunos, que a diferencia del resto de los bárbaros no tenían ningún respeto por el Imperio, diezmaron a los burgundios (tema central de la ópera *Los nibelungos*, de Richard Wagner); y en el año 451, cuando Atila asoló la actual Bélgica y se adentró en la cuenca parisiense, debió enfrentar a francos y galorromanos que se unieron al mando de Aecio –llamado “el último de los romanos”–, para atacarlo y vencerlo en la batalla de los Campos Cataláunicos. Pero el peligro no se había extinguido, los hunos siguieron con sus tropelías hasta la muerte de su mítico jefe, Atila, ocurrida en el 463.

La Galia en la Edad Media. La dinastía de los merovingios

La Galia sintió los efectos del derrumbe del Imperio Romano y no obstante la intención de la Iglesia de mantener la unidad nacional, pronto el territorio se fraccionó en innumerables reinos bárbaros autónomos que, cuando se convertían al cristianismo, abrazaban la doctrina de la secta arriana¹¹. No existía un estado organizado, sino solo bandas guerreras que fueron tomando distinto grado de importancia, hasta que, como anticipamos, todo el territorio de la Galia, tarea de conquista mediante, cayó en manos de los francos, cuya cabeza más visible era la de Meroveo, que reinó entre los años 448 y 457, y que si bien no se lo indica como el iniciador del linaje, en realidad fue el tercer rey de la familia, antecedido por Faramundo y Clodion, fue el “fundador de una línea de jefes que reunificarían la Galia bajo la forma de un gran reino franco”¹² y quien le dio el nombre a la dinastía. Como ocurrió con Vercingetórix, el mito se apoderó de la figura de Meroveo, a quien se lo consideró hijo de la unión de su padre Clodion con un monstruo marino, por lo que se instaló la creencia de que los sucesores del trono franco vendrían siempre del mar. Otra variante del mito le asigna a la familia un parentesco con Jesucristo que los historiadores serios consideran absolutamente falso. *El Código da Vinci*, reciente best-seller de Dan Brown, se hace eco de esta hipótesis.

En la nómina que se transcribe a continuación, se mencionan quienes fueron designados reyes de los francos o de París, que tomamos, sin abundar en explicaciones, como un título equivalente. Las fechas indican el período de gobierno. Los años con ausencia de nombre de monarca alguno, por ejemplo el interregno entre Dagoberto I y Thierry III, señalan la ausencia de una autoridad única aceptada y en consecuencia refleja el clima de inestabilidad política que se vivía.

Faramundo	420-428
Clodion	428-448
Meroveo	448-457
Childerico I	457-481
Clodoveo I	481-511
Childeberto I	511-558
Clotario I	558-561
Cariberto I	561-567
Chilperico I	567-584
Gontrán I	584-592
Childeberto II	592-595
Clotario II	595-629
Dagoberto I	629-639
Thierry III	679-691
Clodoveo IV	691-695
Childeberto III	695-711
Dagoberto III	711-715
Chilperico II	715-721
Thierry IV	721-737
Carlos Martel	737-741
Childerico III	743-751

A Meroveo lo sucedió Childerico I (436-481), pero fue Clodoveo I, o Clovis, como se lo identifica en algunos textos (466-511), quien dio un rotundo vuelco a la situación. Originariamente bárbaro, Clodoveo se convirtió al cristianismo como consecuencia de su casamiento con la princesa Clotilde. Acaso sea leyenda el influjo de esta católica ferviente, que precisamente buscó refugio entre los francos para escapar de la persecución religiosa a que era sometida en su tribu natal, la burgundia, de adhesión total a la causa arriana.

Otra leyenda atribuye la conversión de Clodoveo a una causa distinta. Lanzado al combate contra los bárbaros alamanes (sic), en el 496, y viendo que la suerte de la batalla le era adversa, Clodoveo hizo la promesa de acudir al bautismo en el caso de que el dios cristiano lo ayudara a dar vuelta la situación. Como esto sucedió (no sabemos si con intervención de Dios), el triunfante Clodoveo cumplió, siendo

bautizado por los obispos trinitarios, quienes le encomendaron como tarea futura el combate contra el arrianismo. Aunque luego de este acto San Remigio, el sabio apóstol de los franceses, se dedicó a instruir a Clodoveo en la nueva fe, no hay duda que la conversión, haya sido alentada por cualquiera de las causas anotadas, parece responder más a la superstición que a un sentimiento de verdadera religiosidad.

Clodoveo tuvo que defender, asimismo, su condición de soberano de esa parte del Imperio que, ahora, luego de la caída de Roma, tenía su base en oriente, en Bizancio. Para ello enfrentó al general romano Siagrio, que ante el vacío de autoridad romana intentó erigirse en jefe de la región. Aliado con las mejores tropas del desbandado ejército imperial, y con el apoyo de la población, Clodoveo obtuvo en el año 486 una victoria total sobre el otro aspirante a la corona.

Para muchos historiadores estos hechos son los que deben tomarse como los fundacionales de la actual Francia, un país aún con límites borrosos; le faltaba Gascuña y el Languedoc pero incluía en ese entonces una parte de lo que luego sería Alemania.

La dinastía merovingia reinó durante más de trescientos años, acompañada siempre por una Iglesia robusta, que aumentaba sus bienes, y su poder, mediante los donativos y el diezmo exigido a los fieles. Clodoveo, luego de derrotar a Siagrio, se desprendió de todo vínculo con los romanos, instaló la capital del reino en París, en el año 507, y, mediante una carta que envió al emperador oriental, declaró su sumisión a Bizancio, reconociéndole los derechos de liderar los destinos del Imperio que hacía muy poco Odoacro había desmembrado. Asimismo puso en marcha una estrategia de alianzas con los otros reinos bárbaros ya cristianizados, entre lo que se incluye el oportuno matrimonio de una de sus hermanas con el rey ostrogodo Teodorico. Clodoveo murió en el 511 y dejó la corona en herencia a dos de los cinco hijos que concibió con Clotilde: Childeberto y Clotario.

La rutina de cambio de mando a la muerte de los monarcas tomó un matiz diferente cuando asumió Dagoberto I (603-639), pues con su fallecimiento se inició lo que la historia registra como el período de “los reyes holgazanes” o “reyes melenudos”, quienes actuando sin ninguna pericia política crearon las condiciones para generar la decadencia de la dinastía merovingia, pues dejaban en manos de los mayordomos de palacio, hombres de confianza de la monarquía, el manejo de los asuntos políticos. Sin duda que el título de mayordomo expresaba, en esos tiempos, mucho más que lo que la palabra connota actualmente. “A la muerte de Dagoberto, la decadencia de los merovingios fue irremediable y ningún gran soberano trató ya de remediarla”¹³.

El primer mayordomo que asumió el poder en estas condiciones fue Carlos Martel (686-741), el célebre vencedor de la batalla de Poitiers, que en el 736 frenó

a los moros que ya ponían pie en Europa, luego de ocupar la península hispánica (acontecimiento relatado, con detalle, en los capítulos III y IX).

A la muerte de Martel lo sucedieron sus dos hijos, Pipino el Breve (751-768) y Carlomán (sin datos), que en atención a las revueltas que tuvieron que enfrentar recurrieron a una maniobra pacífica y reestablecieron en el trono al último rey merovingio, Childerico III (714-755). Sin embargo Pipino siguió quedando a cargo de la mayordomía del palacio, que, como se dijo, era una función decisiva en ese entonces, mientras que Carlomán abdicó, retirándose al monasterio de Montecassino. Y fue Pipino quien tuvo que llevar a cabo las maniobras militares que detuvieron los acosos y rebeliones que no obstante la restitución de Childerico, no habían cesado, por lo que pidió al papa que renegara del monarca y lo eligiera rey de los francos. La solicitud fue oportuna, ya que, recuérdese, el papa Esteban II (?-757) había decidido hacer un viaje a Francia para pedir allí, y no en Bizancio, como era habitual, respaldo en su lucha contra los lombardos. La llegada de Esteban II sirvió para ratificar los deseos de Pipino; el vicario lo confirmó como soberano mediante un solemne acto realizado en la basílica de Saint Dennis, levantada cerca de París.

Por esta ceremonia se le confería a la nueva dinastía un poder de esencia religiosa, superior al de los merovingios; al derecho germánico, nacido de la elección y transmitido por la sangre, se añadía un derecho divino, que iba a ser atributo de la monarquía francesa hasta su desaparición en el siglo XIX¹⁴.

La dinastía de los carolingios

Pipino el Breve fue el artífice de la derrota de los lombardos. Les arrebató Rávena que, como acto de gratitud al papado, regaló a la Iglesia para que formara parte del Patrimonio de San Pedro, postergando nuevamente al Imperio Bizantino, su legítimo dueño, y originando de este modo las beneficiosas condiciones para la creación de los enormes y poderosos Estados Pontificios.

Pero el mundo occidental vivía alterado por una reciente novedad: la invasión de los árabes que, cruzando el Mediterráneo, habían ocupado en el 711 el sur de Hispania y, como informa André Maurois, también la Provenza gala (de antiguo la transalpina romana y hoy la rica Costa Azul francesa), punto de lanzamiento para la conquista total de Europa, propósito árabe que fue impedido por Carlos Martel en la ya citada batalla de Poitiers ocurrida en el 736.

Estos nuevos conquistadores, que pese a la derrota de Poitiers seguían ocupando Hispania, no eran asimilables como lo fueron, y todavía lo eran, los

bárbaros germanos. Los sarracenos (moros para los españoles) traían consigo un rico bagaje de tradiciones y el culto a una religión a la cual no estaban dispuestos a renunciar. Sus propósitos de instalación eran definitivos, por lo que sumaron a las costumbres locales los contenidos de su poderosa civilización, muy refinada e idónea en todas las disciplinas que entonces eran dominadas, siquiera parcialmente, por el hombre. Es así que los territorios conquistados se beneficiaron con el aporte del trigo sarraceno (conocido como el alforfón), la jarra porosa que mantiene el agua fresca, el azafrán y la bella arquitectura mora, de la cual aún se pueden admirar algunos de sus edificios.

Porque ya lo hemos hecho en capítulos anteriores, no vamos a repetir aquí la gesta de Carlomagno (742-814), el hijo de Pipino el Breve que cargó, a los veintinueve años, con mayor vehemencia que su padre, con la decisión de reconstruir el Imperio occidental bajo otros patrones; “trató –afirma Maurois– más de crear un Imperio cristiano que de resucitar el de los Césares”. En este sentido es expresivo el nombre que le dio a su proyecto, al cual llamó Imperio Sacro Romano. Entre otros datos significativos de su mandato, que se extendió por cuarenta y tres años, extensión inusitada para un soberano de la época, debemos recordar los triunfos contra los germanos, posibilitados por la estratégica ubicación de la capital de su imperio, Aquisgrán, en la frontera con Germania y, por eso, sitio ideal para el control de los movimientos bárbaros.

Como también dijimos en capítulos anteriores, la condición de renacimiento cultural que algunos historiadores le conceden a esta época carolingia resulta exagerada; no sin cierta ironía quienes se oponen a esta designación apuntan que el único texto importante que se escribió durante el reinado de Carlomagno fue su biografía, que estuvo a cargo de Eginhardo (770-814), un valioso documento para conocer la vida, aun la doméstica, de este emperador de vastas extensiones (una de sus pocas derrotas, en el desfiladero de Roncesvalles, le impidió el intento de conquistar Hispania).

Precisamente el tamaño del imperio lo hizo difícilmente gobernable, una situación que, aun con dificultades, Carlomagno supo controlar en vida. A su muerte, su hijo Luis el Piadoso y luego sus tres nietos, enfrentados a la muerte del padre (840) por cuestiones de herencia, dejaron que el gran proyecto carolingio fuera decayendo lentamente, hasta desaparecer por completo. El desmembramiento del Sacro Imperio fue fulminante; ya en el 888, a menos de un siglo del fallecimiento del gran soberano, el occidente que había gobernado casi de extremo a extremo estaba dividido en varios reinos, uno de ellos era Francia.

La historia de Francia propiamente dicha no comenzaría sino después del reparto, en el año 843, del Imperio de Carlomagno, el más grande los

soberanos francos; pero sí, antes de esa fecha, Francia no existía como Estado, el país estaba allí, así como su población, y sobre ellos las civilizaciones pasadas habían depositado capas sucesivas de sedimentos materiales y espirituales¹⁵.

Pensadores cristianos de la época lamentaron la caída de Carlomagno, pero hubo quienes se alegraron por eso. En primer término el pueblo, que había advertido que la convivencia de comunidades distintas, aun de raza similar, en un ámbito único se soportaba con demasiada dificultad. Sin duda francos y germanos compartían el mismo origen, pero esa filiación databa de tiempos remotos, ahora ya se podía hablar de franceses y alemanes, quienes con seguridad guardaban rasgos similares pero también costumbres, lenguaje y hasta modos de sentir muy diferentes.

En segundo lugar primaba la certeza de los pueblos del Imperio de que el poder central era impotente para cumplir con la función de protegerlos de las nuevas invasiones bárbaras, como la de los “hombres del norte”, los normandos vikingos, que, llegados de las actuales Dinamarca y Noruega, hicieron rápida aparición en el escenario europeo y con la misma celeridad se asentaron en Normandía que, por siglos, sería su base de acción. De allí salieron para conquistar Inglaterra, acontecimiento que hemos relatado con detalle en el capítulo correspondiente al teatro inglés. Los normandos llegaron en flotillas de largas barcas sin cubierta, que podían transportar hasta sesenta guerreros. Sus incursiones en tierra firme, seguidas de saqueos y pillajes, fueron reemplazadas a poco por la ocupación de las comarcas. La imposibilidad de rechazarlos, convenció a Carlos III el Simple (879-929), todavía un carolingio que reinaba en Francia, a ofrecer un contrato de conciliación a Hrolf Ganger o Göngu-Hrólfr (840-933), el jefe normando rebautizado Rollón el Caminante, porque no había caballo capaz de soportar sus ciento cuarenta kilos de peso y dos metros de altura, lo que lo obligaba a andar a pie. Mediante este tratado, llamado de Saint-Clair-sur-Epte y firmado en 911, Rollón fue nombrado duque, otorgándole en propiedad el territorio desde entonces conocido como Normandía a cambio de su conversión al cristianismo y el reconocimiento del rey carolingio como único soberano. El gigante vikingo aceptó las condiciones, acató todos los mandatos, con excepción de la innata voluntad expedicionaria, que como ya informamos, llevó a los normanos a la conquista de Inglaterra.

La estirpe carolingia contó con quince reyes. Como en la nómina anterior, que dedicamos a los merovingios, las fechas que acompañan los nombres señalan sus períodos de gobierno.

Pipino el Breve	751-768
Carlomagno	768-814
Luis I el Piadoso	814-840
Carlos II el Calvo	843-877
Luis II el Tartamudo	877-879
Luis III	879-884
Carlos III el Gordo	884-887
Odón o Eudes	888-897
Carlos III el Simple	898-922
Roberto I	922-923
Raúl I	923-936
Luis IV de Ultramar	936-954
Lotario	954-986
Luis V el Holgazán	986-987

La dinastía de los capetos. El régimen feudal

Hugo Capeto	987-996
Roberto II el Piadoso	996-1031
Enrique I	1031-1060
Felipe I	1060-1108
Luis VI el Gordo	1108-1137
Luis VII el Joven	1137-1180
Felipe II Augusto	1180-1223
Luis VIII el León	1223-1226
Luis IX o San Luis	1226-1270
Felipe III el Atrevido	1270-1285
Felipe IV el Hermoso	1285-1314
Luis X el Obstinado (<i>le Hutin</i>)	1314-1316
Juan I de Francia el Póstumo	1316-1316
Felipe V el Largo	1316-1322
Carlos IV el Hermoso	1322-1328

La nómina de reyes capetos de Francia (dijimos que ya estaba perdiendo la antigua denominación de Galia) muestra, a través de las fechas, una perfecta continuidad, aun más curiosa si tenemos en cuenta que en el territorio se iba abriendo paso el régimen feudal, adicto a la fragmentación y contrario a cualquier poder central.

El eclipse de la noción de Estado monárquico y su sustitución por el nuevo sistema de relaciones sociales y políticas, que se llama feudalismo, fueron el resultado de un proceso ineluctable, desarrollado a lo largo de varios siglos [...] En consecuencia, se opera una adaptación de las relaciones políticas y sociales a las realidades concretas de una civilización completamente rural. En los dominios aislados unos de otros por grandes espacios incultos, sin caminos, los hombres, incapaces de aprehender las nociones abstractas de Estado y de monarquía, apenas pudieron comprender la autoridad, sino bajo los rasgos del jefe físicamente presente¹⁶.

La dinastía de los capetos fue ganando prestigio con sus descendientes; Eudes u Odón, quien defendió París de los primeros normandos, Roberto I y Raúl de Borgoña, dueños también de otras hazañas guerreras que elevaron los méritos del linaje. Todos estos compartieron el poder con los carolingios, pero era claro que sus fuerzas eran superiores a las de la decadente estirpe. Por otra parte, la Iglesia, advertida del cambio de situación, les ofreció todo su apoyo, ya que los consideraba mejores protectores de sus intereses.

En el año 987 un acontecimiento terminó con las vacilaciones; los señores de Francia se reunieron para elegir el rey de la nación, debiendo escoger entre el carolingio Carlos de Francia y el duque Hugo Capeto (otro héroe de la defensa de París, esta vez atacada por el alemán Otón II, emperador del ahora Sacro Imperio Romano Germánico). La Iglesia, a través de la palabra del Arzobispo de Rouen, estimuló la elección del capeto, invocando nuevas reglas feudales que desestimaban los derechos de herencia. “El trono —dijo— no se adquiere por derecho hereditario; no se debe elegir sino a aquel que se distingue, no solo por la nobleza de su cuna, sino por la sabiduría de su espíritu. Coronad, pues, al duque capeto...”¹⁷.

Entre la evolución de la monarquía capeta y la de las dos dinastías precedentes se da un contraste sorprendente. Merovingios y carolingios, poderosos en los comienzos, se fueron debilitando hasta terminar miserablemente. Los capetos, por el contrario, tras empezar modestamente, se fueron fortaleciendo gradualmente hasta hacer de su reino la principal potencia de la cristiandad de occidente. La suerte les sonrió, evitándoles durante diez generaciones cualquier conflicto de sucesión, pero también contribuyó el espíritu de continuidad, el realismo y la prudencia, que

supieron aprovechar para redondear pieza por pieza su dominio, absorber sucesivamente los grandes feudos y utilizar el derecho feudal para preparar la unidad administrativa del reino¹⁸.

La Iglesia utilizó uno de sus habituales artilugios para cimentar aun más la autoridad de Hugo Capeto. Se hizo saber al pueblo que en la ceremonia de consagración se le había untado el cuerpo con una crema (mezcla de aceite y bálsamo¹⁹) que en tiempos históricos había facilitado una paloma al trinitario San Remigio para convertir y bautizar, unto mediante, al todavía bárbaro Clodoveo. La plebe, ardientemente religiosa, entendió que de ese modo el nuevo monarca había recibido la bendición de Dios. Incluso se siguió creyendo que los reyes futuros, aceitados de esa manera, podían realizar milagros y curar enfermedades. Esta superstición se mantuvo hasta los tiempos de Luis XV (siglo XVIII); el día de la consagración de los monarcas franceses llegaban peregrinos de todo el país para ser “tocados” y “sanados” por el rey.

Los capetos, Hugo fue el primero de una dinastía que, como los carolingios, proveyó a Francia de quince reyes, debieron enfrentar en sus comienzos inmensas dificultades. Su sede —la estrecha Ile-de France— se hallaba rodeada por las posesiones de los grandes señores que, por fortuna, se hallaban en franca rivalidad; de lo contrario, la sola unión de algunos de ellos, hubiera terminado muy fácilmente con el rey recién elegido. Su poder era tan vulnerable que ni siquiera se necesitaban rivales de tanta relevancia, señores de menor importancia hubieran bastado para derribarlo.

Los primeros capetos no solo eran pobres, dueños de un dominio exiguo y amenazados por poderosos vasallos, sino que a todas estas debilidades del soberano, se añadía la anarquía lingüística. En Rouen y en Caen se hablaba normando, en Bretaña celta, la lengua de d’oc en Provenza y en Aquitania²⁰.

En definitiva, el sistema feudal era adverso a las intenciones de unidad alrededor de la figura de un monarca absoluto, y los capetos tuvieron que idear estrategias para ir avanzando con el propósito, aunque a veces el sucesor debía volver a hacer los trabajos que parecía haber concluido el antecesor, pues la fidelidad y la lealtad no era norma frecuente entre los señores feudales. Con astucia el primer capeto eligió en vida a quien lo sucedería en el trono. El día de navidad del año 987, fecha elegida con toda premeditación, consagró a su hijo mayor Roberto el Piadoso. Evitaba con esta maniobra que con la vacancia del trono se generara la lucha fraticida por el poder. El otro astuto paso de Hugo Capeto fue casar a Roberto con la viuda del conde de Flandes y ganar con eso el ánimo político de esa región. Este matrimonio de conveniencia del joven con una

señora mucho mayor que él, se consumó pese a la resistencia del muchacho, enamorado hasta la perdición de su prima Berta. Los sucesos posteriores a la boda tomaron relieves novelescos; un Roberto encolerizado repudió a su flamante esposa y rogó al papa el permiso para contraer matrimonio con su prima. Realizó en el 1011 el obligado viaje a Roma para sustentar su petición, pero el pontífice de entonces, Sergio IV (?-1012), se negó a conceder la autorización por razones de consanguinidad entre los posibles cónyuges.

Cuatro hechos capitales dominaron a la Francia del siglo XI. Por ser abundantemente tratados, hacemos somera mención de ellos.

El primero fue la conquista de Inglaterra por los normandos.

En 1066, el duque Guillermo, el Bastardo, más tarde llamado el Conquistador [1028-1087], se apoderó de Inglaterra mediante una operación a la vez diplomática, militar y religiosa. Dominó a la población indígena, distribuyó tierras a sus caballeros, organizó la Iglesia, impuso su lengua (el francés a las clases cultas), y se proclamó rey de Inglaterra sin dejar de ser Duque de Normandía²¹.

Semejante salto, de la Normandía a las islas británicas, significó una proeza militar y el aumento del poderío de los normandos y sus reyes que, en adelante, fueron una continua amenaza para los monarcas franceses.

El segundo acontecimiento importante fue la organización de la primera cruzada (1095), que tuvo lugar en Francia, exactamente en Clermont, región situada muy cerca de París. Con tino y gran provecho, la Iglesia logró poner al servicio de la causa cristiana el natural espíritu guerrero de los señores feudales para usarlos en la tarea guerrera de recuperación del Santo Sepulcro. Hay historiadores que señalan otra consecuencia de las cruzadas, que fue la expulsión hacia afuera, hacia oriente, de las turbulencias bélicas que agitaban el alma de estos señores y perjudicaban a Europa.

El tercer hecho fue el renacimiento de las ciudades. Muchas de ellas eran de origen romano, mientras que otras surgieron alrededor del castillo fortificado del señor, creando una zona más amplia, a posteriori amurallada para la defensa, el burgo, donde vivían los que desde el siglo XI comienzan a ser reconocidos como burgueses.

Precisamente la aparición de la burguesía fue el cuarto hecho. Reconocida como el Tercer Estado, esta “casta aparte, entre el pueblo y la nobleza, más cerca de esta que de aquella, al menos en sus aspiraciones”²², le dio un nuevo tono a la

época. Si bien vasallos y totalmente conformes y respetuosos del régimen monárquico, los burgueses consiguieron valerse de sus habilidades y conocimientos (también de su poder económico) para nuclearse en gremios por oficios (pañeros, tenderos, merceros, peleteros, sombrereros y orfebres), y obtener así porciones de poder. Usaron también de otros métodos, prestando dinero a una nobleza prácticamente arruinada, o entregándole a “sus hijas, o más bien, las dotes de sus hijas, para mantener las mansiones o los castillos, [soñando adquirir con eso] la condición aristocrática. Cada vez les resultaba más insoportable permanecer en un segundo plano de la sociedad. La arrogancia de algunos pequeños marqueses herían su vanidad. Pero los burgueses compraban cargos de la nobleza. Mandaban a estudiar a sus hijos para que pudieran ingresar así en la nobleza de la toga. Les gustaba llevar blasones: es un error creer que los escudos de armas fueron privilegio exclusivo de los nobles”²³. Los Cressé, por ejemplo, familia vinculada con Molière por la raíz materna, y los Poquelin, por la raíz paterna, tenían sus correspondientes escudos. Sin duda, años después Molière supo de dónde partir para escribir *El burgués gentilhomme*.

El desprecio que señores feudales y la clerecía manifestaban, explícita o implícitamente, por esa tercera fuerza societaria fueron creando, según algunos historiadores, las condiciones para que lentamente se fuera generando, por reacción, la revolución burguesa de 1789.

La aparición de esta nueva clase produjo, naturalmente, un cambio importante en Europa. Aunque suene paradójal, el rey encontró en la burguesía un punto de apoyo, que lo asistió en las continuas querellas, declaradas o latentes, con los señores feudales. En este clima el monarca se elevó por encima del conjunto y tomó el rol, al decir de Maurois, de “enderezador de entuertos”. El capeto que comienza a cumplir con estas nuevas funciones y encarnó esta nueva figura fue Luis VI el Gordo, quinto rey de la dinastía, que puso coto a los excesos señoriales a partir de un sentido de justicia inexistente poco tiempo atrás. Su gran ministro, hombre de virtud y sabiduría, el abate Suger, lo alabó por “sostener a los pobres y desdichados, de velar por la paz del reino”²⁴. Desde el punto político, Luis VI realizó las consabidas maniobras de casar a sus hijos con princesas feudales. Eso es lo que hizo con Luis el Joven, luego Luis VII, su primogénito y heredero de la corona, que contrajo matrimonio con Leonor de Aquitania (1122-1204), que aportó como dote de esposa, en 1137, todo el sudoeste de Francia, y, como soberana, la sensibilidad de una mujer educada en el amor cortés que estaba naciendo (era hija del primer trovador conocido como tal, Guillermo IX). En el campo de los sentimientos el matrimonio no fue tan afortunado. Los cronistas anotan que Leonor, acostumbrada al sol, las fiestas y el refinamiento meridional, definía la personalidad de su marido con disgusto,

murmurando que se había casado con un monje, no con un rey. La pareja se trasladó a Tierra Santa en ocasión de la segunda cruzada y la reina, no obstante el contexto de misión piadosa, se apasionó por la virilidad de un joven esclavo sarraceno. El divorcio con Luis VII fue inevitable y lo otorgó la Iglesia, la única autorizada, en un concilio reunido de urgencia en 1152. Se especula que además del adulterio cometido por la reina y las grandes diferencias de carácter entre marido y mujer, la Iglesia tomó en cuenta que en quince años de matrimonio Leonor y Luis habían concebido dos niñas y ningún hijo varón que oficiara de futuro heredero. Ya libre de ataduras matrimoniales, la treintañera Leonor (con Luis se había casado a los quince años), contrajo nupcias con el conde de Anjou, Enrique Plantagenet (1133-1189). Esto trajo consecuencias políticas que excedieron el nivel de devaneo amoroso de la fogosa reina. Enrique recibió en sus brazos, además de la mujer, su importante dote, la Aquitania, que sumada a los terrenos que ya tenía en posesión –Normandía, Maine y Anjou–, le daban la propiedad de una porción del territorio francés mayor que la del mismo rey de Francia. El añadido de la corona de Inglaterra, obtenida enseguida por este Plantagenet, en 1154, lo hizo dueño de un verdadero imperio, el imperio angevino, nunca del tamaño de los gloriosos antecedentes romanos o carolingios, pero lo suficientemente enorme como para convertirse en la mayor amenaza para la corona de Francia. Es posible conjeturar que este acto matrimonial de Leonor dio inicio a las difíciles relaciones anglo-francesas, que desembocaron algo después en la tristemente célebre Guerra de los Cien Años.

Luis VII gobernó cuarenta y tres años, cediendo el trono, a su muerte en 1180, al hijo tan deseado que no le había dado Leonor y sí su segunda esposa, Adela de Champaña (1140-1206), llamado Felipe II Augusto, que alcanzó la corona a los quince años y reinó durante un período exactamente igual. Felipe Augusto fue el primero de los monarcas al que se le concedió oficialmente el título de rey de Francia. Cotejada la figura de Felipe Augusto con cualquiera de los monarcas angevinos o la de los reyes germánicos, siempre dispuestos a ejercer como emperadores y mirar a Europa como si aún fuera la antigua Roma, se le daba a este monarca imberbe el rango de soberano de segunda categoría. Poca ayuda encontraba en la Iglesia, comandada entonces por un altivo Inocencio III (1161-1216), y una gran amenaza para su corona significaba Ricardo Corazón de León (1157-1199), tercer hijo de Enrique II y Leonor de Aquitania y actual rey de Inglaterra. Sin embargo, pese a estas debilidades previas, fue Felipe Augusto quien arrojó a los Plantagenet de Francia y venció al emperador germano. Calculador y hábil, usó contra Inglaterra los rencores de la Iglesia, que no le perdonaban al extinto Enrique II, y por extensión a toda la corona inglesa, el alevoso asesinato del arzobispo Thomas Becket.

Santo Tomás de Canterbury o Thomas Becket (1117-1170) es venerado como mártir y santo por las dos iglesias cristianas de Inglaterra, la católica y la anglicana. De joven, Becket tuvo una vida mundana, si se la juzga en comparación con la austeridad de costumbres de su madurez. Estudió teología en París y Bolonia, y cuando volvió a su país trabajó para la iglesia, siendo comisionado varias veces para realizar gestiones en Roma.

Basándose en las costumbres ancestrales de sus antepasados, Enrique II de Inglaterra, como todos los reyes normandos, quería ser el soberano absoluto, tanto de su reino como de la iglesia. Consideraba, no sin razón, que el clero inglés ostentaba privilegios que disminuían su autoridad. En función de modificar la relación de fuerzas, le pareció que Becket era la persona indicada para cambiar la situación, pues su condición de sacerdote respetado por su inteligencia e idoneidad le facilitaría un diálogo con la clerecía donde podría imponer sus pretensiones. Lo nombró su canciller y Becket se convirtió no solo en un fiel servidor de Enrique II, sino también en un excelente compañero de caza y diversiones.

La muerte del arzobispo de Canterbury, Teobaldo, en 1161, le dio oportunidad a Enrique para instalar allí a su protegido Becket, ceremonia de consagración que, muy mal vista en el seno mismo de la iglesia, que se consideró inconsulta, tuvo lugar en 1163. La crónica recoge que luego de este acto se operó la transformación radical de Becket, que de cortesano alegre y amante de los placeres pasó a ser un austero monje dispuesto a sostener la causa de la jerarquía eclesiástica. Su disposición era de tal fortaleza que contrastaba con la actitud dubitativa del resto del clero, que veían con temor los avances del rey. Enrique II evitó una disputa abierta y propuso acuerdos con la iglesia que no llegaron a buen destino. El fracaso de las gestiones se le atribuye a Becket, inflexible ante las demandas del rey, por lo que el monarca lo acusó por vía judicial de “oposición a la autoridad real y abuso de su cargo de canciller”.

Becket eludió el juicio exiliándose en Francia. Allí fue protegido por el ya citado Luis VII y respaldado, de modo absoluto, por el papa Alejandro III (?-1159), quien desoyó los reclamos de Enrique II para castigar al prelado refugiado. Ante la negativa, el rey tomó venganza contra los partidarios del arzobispo en Inglaterra y expropió tierras y viviendas de la Iglesia, en especial aquellas que pertenecían a la orden monástica de Becket.

Este regresó a Inglaterra en 1170 cargando a su favor con los derechos de arzobispo y el apoyo de Roma, y muy dispuesto a aplicar sanciones a todos aquellos que habían permitido, por acción u omisión, las expoliaciones efectuadas por la corona. La historia registra, seguramente con un alto grado de falsedad, la airada frase de Enrique II, que ante el regreso de su enemigo exclamó que “es conveniente que Becket desaparezca”. Apócrifas o no, estas palabras, o el clima de intolerancia

que se vivía en Londres, alentaron a cuatro caballeros anglo-normandos, que ejerciendo sus ínfulas feudales o actuando como sicarios asesinaron a Becket en el atrio de la catedral de Canterbury.

Como suele suceder, el hecho produjo los efectos contrarios. Becket comenzó a ser venerado como mártir en toda Europa y, naturalmente, en la misma Inglaterra. El sitio donde ocurrió el crimen se convirtió en centro de peregrinación de miles de fieles que viajaban para brindar su veneración y respetos al arzobispo asesinado. Surgieron leyendas, tal como la que afirma que la ausencia de ruiseñores en Inglaterra se debió a un gesto de Becket, quien hizo desaparecer la especie porque con su canto molestaban sus rezos. Suponemos que el malhumor del piadoso arzobispo consiguió espantar a los ruiseñores solo por algunos siglos, y que en el XVI volvieron a la isla, sino de qué otro modo se explica la certeza de la Julieta shakesperiana de que aún es de noche, que todavía no ha amanecido, que Romeo no tiene necesidad de marcharse.

¿Quieres marcharte ya?... Aún no ha despuntado el día... Era el ruiseñor, y no la alondra, lo que hirió el fondo temeroso de tu oído... Todas las noches trina en aquel granero. ¡Créeme, amor mío, era el ruiseñor!²⁵

Los Cuentos de Canterbury, de Geoffrey Chaucer, suma los relatos que, para entretener el viaje, desplegaban los peregrinos que se dirigían al relicario²⁶ del santo en la catedral de Canterbury. Las obras literarias modernas basadas en la historia de Tomás Becket incluyen las piezas *Asesinato en la catedral*, de T.S. Eliot, y *Becket o el honor de Dios*, de Jean Anouilh. Hay que sumar una película de igual título, dirigida en 1964 por Peter Grenville, con Richard Burton y Peter O'Toole en los papeles protagonistas.

Volviendo a Francia y a la tarea de reafirmación de la corona que estaba siendo llevada a cabo por Felipe Augusto, es necesario reiterar que arrebató la Normandía a los Plantagenet y tuvo que enfrentar, de inmediato, la reacción de otros monarcas y señores, que propiciaron una peligrosa unión de fuerzas. Los coligados del norte, los reyes de Inglaterra y el emperador de Alemania y del Sacro Imperio, Otón IV (1175-1218), se concentraron en Flandes donde obtuvieron el apoyo de otras fuerzas. En 1214, en Bouvines, localidad del norte de Francia, al mando de veinte mil infantes burgueses (una novedad para la época), Felipe Augusto obtuvo una festejada victoria.

El triunfo fue acogido por Francia con el gozo extraordinario que acompaña la liberación de un país consciente de su unidad. En todas partes el pueblo bailaba, los clérigos cantaban, las iglesias se adornaban con tapices, los caminos se alfombraban de flores, hierbas y ramajes. Los estudiantes de

París cantaron y bailaron durante siete días con sus correspondientes noches. El rey perdonó incluso a aquellos que se habían unido contra él. Así nacía la comunidad nacional²⁷.

La derrota de los coaligados tuvo sus consecuencias fronteras afuera; Otón IV perdió su corona, que pasó a manos de Federico II, mientras que a su regreso a Inglaterra, el rey inglés debió enfrentar una revuelta de señores, que lo obligó a conceder la Carta Magna, origen del actual sistema parlamentario británico (consultar capítulo VII).

A partir de su consolidación, Felipe Augusto se mostró como un eficaz jefe de gobierno; “señor de los señores” lo califica Maurois. Poco a poco fue robusteciendo el poder central, acción que traía consigo el debilitamiento de las jerarquías feudales. Tuvo, también, dotes de urbanista. Mandó embellecer a una París amurallada, cuyo cerrojo era el Louvre, hizo pavimentar algunas de las calles principales, antes de barro y piedras, creó un cuerpo de policía y, no obstante muy devoto, supo sostener sus derechos de monarca ante una iglesia siempre atenta a rescatar retazos de poder allí donde le era propicio operar.

Desde 987, en que fue ungido el primer capeto, Hugo, hasta 1223, fecha de la muerte de Felipe Augusto, se registra la tarea exitosa de la familia para imponer la monarquía absoluta, afirmada pese al resquemor de algunos señores que, aunque reacios y resistentes, ya le quedaban pocas fuerzas para torcer el camino político hacia el absolutismo que iba tomando Francia. Tan segura era la situación, que Felipe Augusto no tomó la habitual precaución de sus antecesores, el de designar a su sucesor en vida. Sin embargo esto no fue un inconveniente; a su muerte, en 1223, su hijo Luis VIII el León accedió al trono sin ninguna dificultad. Después de su coronación en Reims hizo su entrada solemne en París, dando lugar a un regocijo que hacían recordar los festejos luego de la victoria de Bouvines.

El sucesor Luis VIII parecía tener consigo las condiciones de su padre: la capacidad de enfrentar los conflictos con frialdad y la ambición para proponerse grandes objetivos, pero, lamentablemente, murió aquejado de disentería en el 1226, a los tres años de ejercicio. Dejó cuatro hijos que concibió con su esposa (matrimonio decidido por Felipe Augusto), la española Blanca de Castilla (1188-1252), todos menores de edad. Uno de ellos quedó con el reinado, Luis IX, mientras que los otros tres fueron beneficiados con la posesión de extensas y feraces tierras, una operación que, a juicio de los estudiosos, sentaba un peligroso antecedente, pues se parecía mucho a la recuperación de las formas feudales, con la diferencia de que ahora se trataba de un feudalismo de sangre real y no de señorío.

Debido a la minoría de edad de Luis IX, su madre, Blanca de Castilla (nieta de Leonor de Aquitania), ofició de regente. Pronto tuvo que soportar la rebeldía de los señores franceses, que liberados del control de un rey vigilante, y comandados por un capeto menor, Pierre Mauclerc, duque de Bretaña (1191-1250), produjeron una alteración del orden político que se prolongó durante cinco años. Los rebeldes exigían el retorno a la antigua costumbre feudal de designar al rey por elección, echando por tierra la heredad de sangre que se sostenía como recurso para mantener la unidad nacional. Pero Blanca consiguió sostener la corona sobre la testa del monarca adolescente, a quien fue modelando de acuerdo a sus convicciones. La dependencia del rey para con su madre fue tanta que basta una anécdota para ilustrarla. Se dice que la reina le designó esposa, Margarita de Provenza (1221-1295), y que vigilaba hasta los actos íntimos de la pareja, que se sintieron obligados a mantener relaciones subrepticias en las escaleras del palacio, ya que se les había impuesto dormir en habitaciones separadas. No obstante estas dificultades, Margarita fue madre de once hijos.

Luis IX fue dueño de una altísima religiosidad. Los historiadores anotan que la santidad fue uno de sus objetivos de vida y que la canonización por parte de la Iglesia, concedida en 1297, fue un proceso retardado por dificultades formales, muy injustas para alguien que había hecho tantos esfuerzos para obtener ese premio.

El hospital de Quinze Vingts, fundado para albergar a trescientos ciegos y la Sainte Chapelle, construida para servir de albergue a las reliquias de la Pasión de Cristo, traen hasta nosotros el testimonio de la religiosidad del rey santo²⁸.

En realidad, el decreto eclesial de canonización se consiguió, por fin, debido al gran empeño y agresividad para con el papa de Felipe IV el Hermoso, segundo sucesor del piadoso rey.

Apenas murió el rey, su osamenta y sus entrañas fueron disputados entre su hijo Felipe y su hermano Carlos, porque comenzaron a realizar milagros. El renombre del que Luis gozaba en vida, sumado a la presión de las órdenes religiosas que favoreció, impulsó al papado a emprender el proceso de canonización, tanto más porque la poderosa dinastía capeto soñaba desde hacía tiempo con tener su propio santo. Pero las cosas demoraron mucho tiempo, a medida que morían los papas y cardenales encargados de investigar sobre la vida y costumbres del piadoso rey. La situación se despejó con el advenimiento de Bonifacio VIII (1235-1303), que se propuso establecer buenas relaciones con el temible Felipe IV el Hermoso. El año 1297 el papa proclamó la canonización de San Luis, cuya fiesta se fijó para el día del aniversario de su muerte, el 25 de agosto.

Cuando joven, Luis IX fue un estupendo y hermoso caballero, ya que su madre le había inculcado los modales de tal. Pese a su devoción cristiana, el rey no vacilaba en vestirse con ropas regias para asistir a misa todas las mañanas y los oficios de difuntos por la tarde. Cada año, en jueves santo, cumplía con la ceremonia de lavar los pies de los pobres. Su manera de gobernar, prudente y justa, podría ser la guía de un perfecto “manual de rey de Francia”. Son célebres las reuniones al pie del roble de Vincennes, donde a su sombra y sentado sobre un tapiz, dictaba justicia. “En sus decisiones no tenía nunca en cuenta la clase o fortuna de los que acudían a pedir justicia, y aunque devoto, no dudaba en defender, incluso contra la Iglesia, los derechos de sus súbditos”²⁹.

La política interior del rey fue similar a la de su abuelo Felipe Augusto, aceptó las prerrogativas de los señores feudales aunque siempre frenando sus abusos. Y el gobierno se diversificó generando nuevos organismos para controlar todas las actividades, en especial las de Hacienda, que se mantuvo saneada, con ingresos muy superiores a los gastos.

En pos de la santidad ya citada actuó con intransigencia respecto a la prostitución, prohibida en todos sus dominios, y persiguió a los judíos quemando sus libros sagrados; Luis IX consideraba que el Talmud era blasfemo. Aplicó contra los judíos otros tristes modos, cuya imitación son de reciente data, tal como la identificación de raza mediante una señal distintiva, un brazalete alrededor del brazo, de color llamativo: la rodella en idioma provenzal.

Luis IX participó en dos cruzadas, la séptima y la octava, se dice que en cumplimiento de una promesa efectuada cuando fue atacado por una enfermedad que casi lo lleva a la muerte. La primera incursión santa del rey, iniciada en 1248 y que tenía como objetivo el ataque a Egipto, fue una cadena de desdichas y desastres. Luis IX cayó prisionero de los sarracenos y obtuvo la libertad a cambio de un cuantioso rescate. Aunque mejor equipadas que las anteriores, las expediciones tropezaban con problemas de logística y de organización. El señor de Joinville, mayordomo de la casa real (recuérdese el peso que entonces tenía ese cargo), fue su confidente y compañero de ruta y dejó el relato de la campaña y de sus dificultades, tal como la vulnerabilidad de la armada naval, que cargaba hombres, armas y caballos. Los cruzados “se alejaban del país –cuenta Joinville– donde habían nacido, bien locos y atrevidos, pues cada uno se duerme por la noche sin saber si a la mañana estará en el fondo del mar”. Este relato forma parte de una biografía del rey que un Joinville octogenario redactó por encargo de la reina Juana de Navarra (1271-1305), esposa de Felipe el Hermoso.

Al regreso de esta séptima cruzada Luis IX encontró un país alterado por una nueva revuelta de los señores gascones, alentada, como casi todas, por el rey de Inglaterra. Derrotó a los conjurados y para sorpresa de todos, devolvió a los ingleses

tierras que por derechos de guerra se hubiera podido apropiar. Luis IX remarcó su espíritu pacifista renunciando a la Cataluña, que dejó definitivamente en poder de los españoles; a cambio, los aragoneses renunciaron a los territorios ubicados tras los Pirineos. La moderación le dio autoridad y el rey de Francia se convirtió en un referente y en una opinión acreditada en cuestiones de conflicto, en las cuales intervino, con frecuencia, como hábil y contemplativo árbitro.

La octava cruzada lo tuvo como protagonista de una aventura donde encontró la muerte. Acampando en Túnez, convencido por unas vagas noticias de que el emir tunecino estaba dispuesto a convertirse, Luis IX fue alcanzado por la peste (disentería o tifus) que asolaba la región y murió en el 1270. La pérdida dio aliento a la congoja de los poetas, que cantaron la desdicha.

La tierra habéis tenido, nuestro buen rey Luis,
al provecho de nobles y gentes del país.
¿A quién podrán ahora los más pobres clamar,
si se ha muerto el gran rey que los supo amar?³⁰

Luis IX legó a su hijo, Felipe III el Atrevido, un prestigio mucho mayor que él había recibido de sus antecesores, aunque entre estos estuviese el magnífico Felipe Augusto.

No obstante, es difícil ser hijo de un santo, y mucho más reinar en su lugar. Esa fue la tarea que no supo afrontar Felipe III, que, acaso por el peso del modelo, se mostró como un rey débil. Como ocurre cuando hay vacío de poder, es el entorno del monarca quien pasa a tomar decisiones. En este caso estaba encabezado por su tío Carlos de Anjou. Entre promesas de organizar una nueva cruzada, que nunca se llevó a cabo, y la absurda guerra en el reinado de las Dos Sicilias, que dio lugar a las llamadas Vísperas Sicilianas, acontecimiento que hemos relatado en el capítulo inmediatamente anterior, en el cual los franceses fueron humillados y expulsados del sur de Italia, la actuación de Felipe III concluyó sin ningún esplendor, acusado por sus súbditos de haber renegado de los consejos de su padre, que le sugerían buscar todas las alternativas de conciliación antes de llegar a la guerra. Fue lo que San Luis hizo y lo que Felipe III desoyó.

Para completar el trío de los grandes capetos debemos acudir al sucesor de Felipe III, Felipe IV el Hermoso, de la misma idoneidad política que Felipe Augusto, ocupante como él de uno de los vértices de este magnífico triángulo, completado y enaltecido por la presencia de San Luis. Sin embargo, aducen algunos, el brillo es engañoso. Si bien Felipe IV constituyó una nación cada vez más fuerte y la monarquía se acercó aun más al absolutismo, el costo fue alto. Un estado fuerte y centralizado necesitaba dinero para mantener una administración

elefantiásica, y el peculio fue obtenido mediante impuestos abusivos y la reprobable exacción³¹ a los judíos en 1306 y, luego, a los banqueros lombardos. Incluso la corona buscó obtener para sí los diezmos que los fieles cedían a la Iglesia, lo que le generó un grave enfrentamiento con el papado.

El mayor acierto de la gestión de Felipe IV fue la creación de un ministerio de justicia, instalado en París, lo que le dio carácter de imparcialidad al orden jurídico francés. Su más grande error fue una guerra contra los ingleses, que concluyó mediante acuerdos matrimoniales cruzados que devinieron, con el tiempo, en reclamo de la corona francesa por parte de los reyes ingleses, invocando derechos de heredad. Estas circunstancias previas gestadas por el imprudente y precipitado monarca, dieron lugar a la célebre Guerra de los Cien Años.

Por otra parte, la influencia francesa se iba haciendo sentir en la Santa Sede. El papa Bonifacio VIII se hallaba a cargo de la vicaría y era el gran sostenedor de la lucha contra el emperador germano, quien seguía considerándose jefe del Sacro Imperio. Restaba saber qué actitud tomaría este Bonifacio VIII ante las nacionalidades que iban naciendo. La incógnita duró poco, al menos en el caso francés; el papa pidió la sumisión del poder terrenal, a lo cual, como reacción natural, se opuso Felipe IV. El vicario lo excomulgó y a partir de esa decisión se intercambiaron exhortos y amenazas, concretadas por el rey francés con el envío a Roma de un emisario, Guillermo de Nogaret, quien en una escena muy violenta acusó al papa de crímenes imaginarios y le pidió la renuncia al cargo. El pontífice no cedió y la misión de de Nogaret fracasó, pero Bonifacio VIII, a causa de la emoción provocada por el entredicho (hay algunas certezas de que de Nogaret lo habría abofeteado), falleció víctima de un ataque cardíaco. Su sucesor, Benedicto XI (1240-1304), ocupó el papado muy poco tiempo, murió enseguida, se dice que envenenado por sicarios de Nogaret. A partir de esta vacancia Francia hizo valer aun más su ascendiente, y en el 1305 consiguió elevar al máximo cargo al obispo de Burdeos, Bertrand de Goth, que tomó el nombre de Clemente V. Fue este papa francés quien trasladó la Santa Sede a Aviñón, ciudad que era propiedad de la Iglesia, y fue, desde 1309 hasta 1377, residencia papal. De ese modo, por cercanía y afinidad, las acciones del papa católico estuvieron sometidas al designio de los intereses franceses. El Gran Cisma de Occidente, consecuencia de estos actos, provocó la instalación de tres papas, que se atribuían la conducción de una cristiandad por supuesto desconcertada (ver capítulo III).

Correspondió a Felipe IV el terrible e injusto proceso a la Orden del Temple. Empleó una eficaz acción de propaganda difamatoria y el pueblo llegó a creer que los templarios eran sodomitas, idólatras y heréticos. El proceso terminó con la organización, con sus bienes confiscados y con el maestro de la orden, Jacques de Molay, más cincuenta y ocho caballeros, quemados en París en el año 1314

(consultar más detalles en el capítulo III). Hay historiadores que explican que esta acción del rey fue motivada por sus apremios económicos, ya que, como consecuencia de su triunfo, se quedó con los cuantiosos bienes de la orden. Hay otros que especulan que la decisión de destruir la Orden del Temple respondió a la necesidad de Felipe de eliminar una organización que podía convertirse en una competencia peligrosa para su poder. El primer argumento pierde fuerza porque luego de destruida la organización, el rey, no obstante sus reales aprietos económicos, donó la fortuna de los templarios a los hospitales.

La muerte de Felipe IV dio fin a un gobierno que terminó siendo odiado. La historia recoge que durante su reinado la monarquía absolutista resultó robustecida, pero también señala que San Luis habría conseguido los mismos efectos con métodos menos despreciables.

Tres hijos y un nieto de Felipe el Hermoso fueron los últimos capetos que se hicieron cargo del trono francés, en una sucesión llena de tropiezos. El primer eslabón de la cadena fue Luis X el Obstinado, segundo vástago y primer hijo varón del rey, que solo gobernó dos años. Tenía que sucederlo su hijo, Juan I el Póstumo, que aún estaba en el vientre de su madre cuando su padre murió. Por su condición de varón, le correspondía la corona, pero murió a los cinco días de nacer, en 1316, presuntamente envenenado. El máximo cargo le fue, entonces, encomendado al segundo hijo varón de Felipe IV el Hermoso, Felipe V el Largo, quien a los seis años de ejercicio murió víctima de la disentería. La nueva vacancia fue cubierta por el último rey capeto, Carlos IV el Hermoso, tercer hijo del ilustre ascendiente. Su muerte sin descendencia, en 1328, desató la puja entre tres pretendientes: Eduardo III de Inglaterra, quien invocaba su calidad de nieto de Felipe el Hermoso; Felipe D'Evreux, quien se valía de su calidad de yerno de Luis X el Obstinado; y Felipe de Valois, nieto de Felipe III el Atrevido. En realidad, los dos primeros presionaban por su carácter de hijos de madres francesas, una pretensión que, como hemos anotado, quedaba invalidada por las normas francas, vigentes desde el medioevo. El más legítimo parecía ser el último, Felipe de Valois, ciento por ciento francés, quien por fin obtuvo el consentimiento de los señores, que lo elevaron al trono. Con este paso concluía el trayecto de los capetos y comenzaba la era de una rama joven de la dinastía, la Valois, que le dio trece reyes a Francia.

La dinastía de los Valois. La Guerra de los Cien Años

Esta dinastía se inicia, nada menos, con Felipe VI, el rey que iba a declarar la Guerra de los Cien años a Inglaterra.

Felipe VI	1328-1350
Juan II el Bueno	1350-1364
Carlos V el Sabio	1364-1380
Carlos VI el Loco	1380-1422
Carlos VII el Victorioso	1422-1461
Luis XI el Prudente	1461-1483
Carlos VIII el Afable	1483-1498
Luis XII el Padre del Pueblo	1498-1515
Francisco I el Rey-Caballero	1515-1547
Enrique II	1547-1559
Francisco II	1559-1560
Carlos IX	1560-1574
Enrique III	1574-1589

Este Felipe VI, el primer Valois en lucir la corona, abandonó pronto la tradicional prudencia de los capetos y, educado según los ideales caballerescos, consideraba a la guerra como un torneo, solo que un poco más intenso. Con esa disposición enfrentó los habituales conflictos con Inglaterra que, para estallar, necesitaban de un factor desencadenante. Y este Felipe VI lo inventó de inmediato, con los intentos de recuperar la Guyenne, posesión inglesa en territorio francés, lo que provocó el estallido de Eduardo III (por otra parte, como hemos señalado, frustrado pretendiente al trono galo), quien devolvió el golpe reclamando nuevamente para sí la corona que se le había negado. “Si el rey de Inglaterra no hubiese deseado unir las dos coronas, la Guerra de los Cien Años no hubiera tenido lugar”³².

Eduardo III puso al frente de sus pretensiones el ejército más moderno de la Europa de entonces, muy profesional y probado en las batallas contra escoceses y galeses, y desató la Guerra de los Cien Años, que en realidad se extendió por ciento dieciséis, desde el 1337 al 1453, prácticamente cubriendo el período de lo que reconocemos como la Baja Edad Media.

La Guerra de los Cien Años fue el último gran conflicto de occidente donde aún se respira la atmósfera del feudalismo medieval. Anteriormente solo había habido escaramuzas entre franceses e ingleses, enemigos desde el siglo XII. Diversas causas alimentaron a estas refriegas para que se convirtieran en una guerra declarada, siempre en territorio francés con excepción de algunos combates en el mar. La primera fue la ya mencionada torpeza del rey francés, Felipe VI, por

recuperar la Guyenne. La segunda, acaso más determinante, la pretensión del rey inglés Eduardo III, quien reclamó para sí el trono de Francia. Tras este objetivo la corona inglesa escondía otros tres factores: el intento de contrarrestar el avance de la monarquía sobre los feudos franceses, que poco a poco cedían a la autoridad del rey galo (un enemigo unido por un poder central era aun más peligroso); la necesidad de sancionar con una represalia a Francia por la ayuda que había ofrecido a los escoceses, rebeldes a la corona inglesa; y por último, como es causa frecuente de toda refriega bélica, la razón económica, el dominio comercial sobre Flandes (actuales Países Bajos), que era un territorio más afín con Francia desde que reinaban los capetos.

Durante los más de cien años que duró la guerra, se conocieron intervalos de total o relativa paz, establecidos mediante convenios que una u otra parte rompieron con facilidad, hasta que los franceses, que durante un gran lapso sufrieron las peores derrotas, reconquistaron casi todos los territorios (con excepción de Calais, recuperado a posteriori) y terminaron de un modo definitivo con las pretensiones inglesas de ocupación de alguna zona de su nación. Asimismo el fin de la contienda dio razón a uno de los temores ingleses, pues al cabo se había limado el poder de los señores feudales franceses, que fueron admitiendo el concepto de absolutismo monárquico, que regiría en Francia en adelante.

El punto de inflexión de la guerra se produjo en 1429, cuando las tropas francesas, al mando de Juana de Arco, levantaron el asedio a que estaba sometida la ciudad de Orleans y expulsaron a los ingleses hacia el norte. La vicisitud heroica de Juana de Arco le concedió un lugar cercano a la leyenda, al mito, que aprovecharon todas las artes, incluyendo el cinematográfico que cuenta, en sus comienzos, con una célebre película muda, *Juana de Arco*, filmada por el danés Carl Dreyer.

Es claro que el fin de las hostilidades fue precipitado, también, por un acontecimiento inesperado: el inicio de la guerra civil en Inglaterra, la Guerra de las Dos Rosas. La situación de la isla impidió que los ingleses se preocuparan por la guerra en el continente.

Ya sabemos, porque lo desarrollamos en el capítulo correspondiente, qué ocurrió con Inglaterra al final del conflicto; queda, ahora, saber qué es lo que pasó en Francia.

Por supuesto que una guerra tan larga (matizada, en medio, por la feroz epidemia de peste de 1348³³, que entró en Francia traída por los navíos italianos que usaban el Mar Negro para el comercio y recalaban en Marsella y Aviñón), no podía ser sostenida por los mismos hombres y comandada por los mismos reyes.

A la muerte del iniciador de la contienda, Felipe VI, en 1350, lo sucedió Juan II el Bueno. La mediocridad de Juan era comparable con la de su antecesor.

La historia registra, además, que sus condiciones físicas no eran las mejores, ya que padecía un preocupante estado de salud. La guerra estaba favoreciendo a Inglaterra en todos los campos, el naval y el terreno; el retroceso francés parecía llegar a su límite cuando, en una de las batallas, Eduardo de Woodstock, hijo mayor de Eduardo III, más conocido por su apodo, El Príncipe Negro (1330-1376), tomó prisionero al mismo rey francés, a quien envió a Londres, para luego pedir rescate por él. Esta maniobra dejó vacante el trono de Francia, que fue ocupado, en calidad de regente, por el delfín, Carlos V el Sabio. Este fue muy bien aconsejado por representantes del Tercer Estado, los burgueses, que durante los cinco años que duró la prisión del rey quedaron a cargo de las tareas de la administración y asesoramiento, labores detestadas por los caballeros, ya que para ellos el sino era la guerra.

Sin duda que la desgraciada vicisitud que padeció el monarca alteró la política interior de Francia, convulsionada por distintos factores (que sería largo y fastidioso enumerar), pero que debió enfrentar el rey Juan II en oportunidad de su liberación y regreso a la patria, previo pago del rescate a los ingleses. El monarca obtuvo una tregua de guerra (tratado de Brétigny), para lo cual debió hacer otras concesiones a los ingleses, mejor posicionados para la negociación.

Todos sabían que este intervalo era provisional, que era una tregua que preparaba mil batallas. Y de ese latente estado de las cosas estaba bien enterado Carlos V el Sabio, quien sucedió en el trono a su padre Juan II el Bueno.

Este hombrecillo, frágil, devoto, erudito, se mostraba un gran soberano. Tenía un aspecto frío, porque, como todos los débiles, medía y ahorra sus fuerzas, pero su corazón era cálido y grave su espíritu. Se rodeaba de sabios, coleccionaba manuscritos y, para la acción, llamaba a los técnicos³⁴.

Respondiendo a la descripción que de él hace Maurois, el rey tomó precisas medidas de reorganización del ejército. Confió la misión a un bretón, Bertrand Du Guesclin, que con perspicacia, y atendiendo a la diferencia de armamentos y pertrechos, muy inferiores al de los ingleses, propuso un lento avance de tropas, tomando ciudad tras ciudad, rehuyendo el combate frontal y apostando el desgaste de las tropas enemigas. La estrategia fue un éxito; a la muerte del rey (1380), Du Guesclin casi había liberado toda Francia de la presencia inglesa.

Francia había recuperado mucho de su territorio pero la guerra continuaba, el enemigo no se había rendido. A los doce años de edad Carlos VI el Loco, debió suceder a Carlos V el Sabio. La minoridad dio campo para una sucesión de regencias que, en cambio de ayudar a la nación a enfrentar el conflicto internacional, se encargó de saquear los bienes del país. El principal responsable de

este latrocinio fue el tío del monarca, Felipe de Borgoña. Por fortuna, al llegar a la mayoría de edad Carlos VI llamó a su lado a los antiguos consejeros de su padre, los representantes del Tercer Estado, los “mamarrachos” como los llamaban los señores desplazados, y la situación pudo ser encaminada por carriles más normales. Pero para los franceses la desdicha volvió a tomar forma de mujer. Isabel de Baviera (1370-1435), de algún modo heredera en espíritu y conducta de la desatada Leonor de Aquitania, se casó con el rey y transformó los hábitos de la corte, ahora mansamente entregada a los placeres y la sensualidad. Maurois acusa a Isabel de ser la responsable del agravamiento de la esquizofrenia de Carlos VI (su apodo respondía a los signos de esa enfermedad); celos mediante, el soberano fue atacado por una demencia intermitente y su gestión tomó giros inesperados, sorprendentes y con frecuencia torpes.

La segura vacancia del trono –se vaticinaba que el monarca terminaría definitivamente loco–, precipitó el interés por la corona de dos señores: el borgoñés y descendiente de los Valois, Juan sin Miedo (1371-1419), y Luis de Orleans (1462-1515), también un Valois. Ambos invocaban difusos derechos y lograron que cada francés tomara partido, por uno o por el otro bando.

La inestabilidad política de la nación francesa fue advertida del otro lado del canal de la Mancha. Enrique V, ahora rey de Inglaterra (1367-1422), aprovechó para reclamar, por enésima vez, como lo hiciera su abuelo, Eduardo III, el trono de una Francia desgarrada, dividida en dos facciones –la de Orleans y la de Borgoña–, y gobernada por un rey loco desamparado de apoyo. El atrevimiento del rey inglés, que logró hacer alianza con los borgoñeses, que se pusieron de su lado, fue tanto que se animó a invadir Francia con una fuerza muy poco numerosa, apenas treinta mil hombres, aunque bien equipados. Ingresó por la Normandía y sostuvo una marcha victoriosa de ocho días, a pesar de la resistencia militar francesa, masacrada al igual que las poblaciones (Enrique V y sus hombres no obedecían a ningún código caballeresco), hasta llegar a Calais, ciudad situada en el punto más estrecho del canal de la Mancha, a solo treinta y cuatro kilómetros de Inglaterra. El encuentro bélico más importante ocurrió en Azincourt, cerca de Calais; la batalla (1415), calificada como una de las más cruentas de la Edad Media, terminó con la vida de diez mil franceses.

El desastre era total, Francia, que hasta hacía tan poco había llevado adelante un avance victorioso, vio de pronto vacilar su propia existencia como nación. Por rara coincidencia, los dos reyes –Carlos VI y Enrique V– murieron el mismo año, 1422, lo que dio ocasión para que se proclamara la ocupación de la vacancia del trono francés por el nuevo rey inglés: “¡Dios dé larga vida a Enrique VI, rey de Francia y de Inglaterra, por la gracia de Dios!”, anunció un heraldo anónimo. Pero el aclamado Enrique VI tenía solo diez meses de edad, de modo que la regencia de

Francia recayó en un Lancaster, el duque de Bedford (1389-1435), quien viajó desde la isla para tomar asiento en París.

Si bien la situación, para los franceses, rozaba la calamidad (los campos de cultivo habían sido abandonados y las bestias salvajes, los lobos, hasta asolaban las ciudades fortificadas), estos todavía contaban con un sucesor francés, Carlos VII (primero llamado el Bien Servido y luego el Victorioso), que por las circunstancias apuntadas no había podido ser coronado en regla y se mantenía, arrinconado, en Orleans, capital de la región central. Bedford, dueño y señor del norte del país, inició la conquista del resto y puso sitio a esta ciudad. Había llegado la hora de Juana de Arco.

No hay, en toda la historia de Francia, figura más conmovedora que la de la joven campesina lorenesa convertida en el alma de la resistencia nacional. No existe tampoco francés que no conozca los detalles de su extraordinaria trayectoria³⁵.

Juana de Arco (1412-1431) había nacido en Domrémy, pequeño pueblo de la Champagne, y vivió sus primeros años como una campesina analfabeta, cuidadora de ganado y partícipe de un hogar rústico; “sé cocer e hilar como cualquier mujer”, declaró cuando fue procesada. También informó, en ese acto, que a los catorce años comenzó a tener visiones y oír voces de santos –San Miguel Arcángel, Santa Catalina, Santa Margarita–, que le ordenaban cumplir con la misión que el cielo le tenía destinada: salvar a Francia de la dominación inglesa. Impulsada por ese mandato divino se presentó en marzo de 1428 (tómese nota de esta fecha y de este año para medir la corta vida de la santa que murió en la hoguera) ante el comandante francés Robert de Baudricourt, acampado en la ciudad fortificada de Vaucoulers. El militar tomó a broma la solicitud de la adolescente de ser presentada al delfín Carlos para ponerse a su disposición; la devolvió a casa, para que su padre la castigue con unas buenas palmadas. La segunda presentación de Juana fue digna de otro respeto; le había anunciado a de Baudricourt una derrota militar que realmente ocurrió, y el general, ahora convencido del poder adivinatorio de la muchacha, le concedió el pedido. Juana quería exponerle sus planes a Carlos, que consistían en cuatro puntos. El primero, devolverle al monarca la confianza en su investidura, la convicción de que tenía que ejercer un reinado merecido y legítimo. En segundo término, quería convencerlo que el primer paso para ganar la guerra debía ser la liberación de Orleans (recuérdese, sitiada por los ingleses). Esa victoria tendría un alto valor simbólico para los franceses, que de ese modo recuperarían la moral abatida. El tercer punto que planteaba Juana tenía que ver con la postergada consagración de Carlos VII. Exigía que la ceremonia debiera cumplirse en la catedral de Reims, donde habían

sido coronados los reyes anteriores. Este sería otro paso, fundamental, para la recuperación de la fe perdida. Por último, quería ponerse al mando de una tropa para cumplir con el primer punto, la liberación de Orleans.

Por supuesto que la gestión era digna de desconfianza, la doncella resultó sospechosa de hechicería y fue en el ejército donde encontró las mayores resistencias. El general la Trémouille, no tan disuadido como de Baudricourt, le fue hostil y se transformó en su principal impedimento. En aras de dar satisfacción a este recelo, el propio rey le tendió una trampa, se vistió de caballero y se confundió entre la gente noble que recibió a Juana, cuando llegó escoltada por tres soldados y vestida con una armadura medieval para proteger su virtud. La joven lo distinguió de inmediato de entre los numerosos nobles y lo saludó con el título de Gentil Delfín, un reconocimiento tan rápido que conmocionó a los presentes y al devoto monarca, quien se sintió obligado a aceptar la visita como una presencia divina. Juana insistió en cumplir con los mandatos que recibió a través de sus visiones y, con la venia real, primero exhortó a los ingleses con palabras enérgicas para que cesaran con la guerra y la ocupación. Incluso invocó la cristiandad común para organizar, juntos, una nueva cruzada contra los musulmanes. Desoída, Juana se puso al frente de un pequeño ejército y portando un estandarte donde lucía una flor de lis junto a los nombres de Jesús y María, marchó hacia Orleans.

Lis, el nombre de la flor, es un galicismo que proviene de lirio. Es una de las cuatro figuras más frecuentadas por la heráldica –las otras tres son el león, el águila y la cruz–. Fue usada por la Iglesia Católica como adorno de tapa de la *Vulgata editio* (edición para el pueblo), una traducción de la Biblia del hebreo al latín vulgar, en contraposición al latín clásico de Cicerón, que realizó en el 382 San Jerónimo de Estridón por orden del papa San Donoso II. El propósito de esta medida era claro: poner a mayor alcance del vulgo, siquiera del medianamente letrado, el contenido de los libros sagrados cristianos.

Desde la Edad Media la flor de lis es el símbolo de la realeza francesa, siendo los Valois, en el siglo XVI, los que la incorporaron definitivamente al escudo dinástico para instalarla, asimismo, como la flor nacional de Francia.

Los Lancaster ingleses, no obstante la rosa roja que los distinguió de los York, lucen tres flores de lis en su escudo, como signo de enfático reclamo de la corona francesa, que entonces aseguraban pertenecerle.

La liberación de Orleans por parte del ejército conducido por Juana fue casi inmediata. Muy pronto puso en marcha la segunda parte de su plan, conducir al delfín a Reims, para su consagración en 1429. La urgencia desmedida se debía a que, según Juana, las voces y visiones que la acompañaban le advertían del poco tiempo que tenía para cumplir con los cometidos encomendados. Juana presenció la

ceremonia de coronación de Carlos VII sosteniendo el estandarte que había llevado a la batalla. Sintiendo haber cumplido con su misión en su totalidad, Juana expresó su deseo de volver a Domrémy, junto a sus padres y sus corderos, pero recibió el pedido de acompañar al rey para recuperar París, el natural asiento de la corona. Juana obedeció pero la campaña conoció tropiezos. Ella fue herida en un muslo y el rey, “vacilante y perezoso” lo califica Maurois, retrocedió ante los inconvenientes, postergando el logro del objetivo (París se recuperó recién en el 1436).

Los historiadores no se ponen de acuerdo si el apresamiento de Juana por parte de los borgoñeses, aliados de Inglaterra, se debió a una equivocada maniobra militar, que la dejó inerme a campo abierto, acompañada solo por un pequeño grupo de soldados, o si en realidad fue víctima de una traición de sus paisanos franceses, resentidos por sus triunfos. Prisionera del conde de Luxemburgo, ningún francés, siquiera el rey, hizo el menor gesto para rescatarla. Medida como una valiosa presa, los borgoñeses la vendieron a los ingleses (veintitrés mil libras fue su precio), los que la sometieron a un tribunal eclesiástico binacional, clérigos y laicos franceses e ingleses que analizaron, con evidente prejuicio, la condición de hereje y bruja de la adolescente. La acusación no era desatinada ni extravagante, eran tiempos donde semejante cosa podía cuajar sin objeciones, se creía tanto en la existencia de Dios como en la del Diablo.

El tribunal, con la jefatura del obispo de Beauvais, Pierre Cauchon, deliberó durante cinco meses. Intervinieron sesenta y dos jueces y hubo seis sesiones públicas y nueve privadas. Se le exigía a Juana una retractación que desmintiera su condición de enviada celestial. La prisión y la tortura (hay que tener en cuenta sus apenas diecinueve años de edad), pudieron con su ánimo y hubo un principio de fractura por parte de Juana, pero luego su ánimo se retempló y volvió a insistir en su carácter de emisaria de mandatos divinos.

La documentación del proceso, hábilmente armada en contra de la muchacha, fue remitida a los teólogos de la Universidad de París para un veredicto definitivo. El resultado fue lapidario, y Juana fue condenada a morir en la hoguera. El acto tuvo lugar en la mañana del 30 de mayo de 1431. Juana murió rezando y mirando una cruz que, a su pedido, un fraile dominico alzó a la altura de sus ojos. Sus cenizas fueron arrojadas al Sena.

Veintitrés años después de la muerte de Juana, su madre y dos de sus hermanos pidieron que se examinase nuevamente el caso. No obstante la pasividad de Carlos VII, el principal beneficiado por el sacrificio de la muchacha, el papa Calixto III (1378-1458) nombró una comisión encargada del análisis. El 7 de julio de 1456, un nuevo dictamen la rehabilitó plenamente. Más de cuatro siglos y medio después, el 16 de mayo de 1920, Juana de Arco fue solemnemente canonizada por el papa Benedicto XV (1854-1922).

Mientras se producía el martirio y la condena de Juana de Arco, la guerra contra la ocupación inglesa prosiguió con éxito. En 1435, el borgoñés Felipe el Bueno (1396-1467) se reconcilió con Carlos VII y unió sus fuerzas a las del rey francés. La alianza con los borgoñeses, antiguos enemigos, dio nuevas fuerzas a las tropas francesas que fueron recuperando ciudades hasta arrinconar a los enemigos en Calais, única posesión que los ingleses pudieron sostener en tierra gala. Llegó a su fin, de ese modo, la célebre Guerra de los Cien Años, una de las contiendas más extensas, y por lo tanto más cruentas, de la larga historia de guerras con que cuenta occidente.

Sin duda que una guerra semejante produjo enormes daños que había que reparar. Carlos VII era débil e irresoluto, ya lo anotamos, pero también fue bien servido (ése era su otro apodo), de modo que supo rodearse de burgueses que lo aconsejaron bien y lo asistieron en la resucitada pelea con los señores, embarcados en lo que podríamos reconocer como un rebrote del feudalismo, asentado especialmente en Borgoña, Anjou y Bretaña. Sin duda que los más peligrosos enemigos del rey estaban en Borgoña, cuyos “grandes duques”, no obstante la alianza constituida para terminar con la dominación inglesa, veían con poca simpatía la existencia de un poder central. Los borgoñeses dominaban un territorio mucho más amplio que el de Carlos VII. En Dijon, la capital borgoñesa, se disfrutaba de una prosperidad y de una desarrollada cultura francesa aun superior a la que se respiraba en París.

Este panorama preocupante urgió a la corona a ocuparse de la tarea de reorganizar el ejército y, sobre todo, de diseñar una estructura fiscal para sostener unas fuerzas armadas onerosas pero necesarias. El pueblo sufrió las consecuencias, la presión tributaria fue enorme pero el rey gozaba de amplios poderes para aplicar estas rigurosas medidas. Con este empuje, Francia volvía a ser fuerte y Carlos VII recuperaba, sin mostrar méritos relevantes, el acreditado lugar que tenían asignado sus antepasados, más prestigiosos por cierto.

El mayor disgusto para el rey estuvo representado por la rebeldía de su hijo, el delfín y futuro Luis XI, quien se pasó al campo de los borgoñeses cuando el enfrentamiento de estos con la corona se hallaba en su punto más álgido. Se dice que en estas circunstancias, un apesadumbrado Carlos VII manifestó que su primo, el duque de Borgoña, alimentaba al zorro que le iba a comer las gallinas. Tal era la opinión que el rey tenía de su propio hijo, que de ningún modo fue equivocada si se analiza la desleal actuación posterior de Luis.

A este revoltoso Luis XI, que según algunos cronistas fue quien envenenó a su padre para sucederlo, le correspondió apagar los rescoldos de la Guerra de los Cien Años. Haciendo gala de uno de sus apodos, la Araña (el otro fue el Prudente), por su tendencia a la conspiración y a la deslealtad (no era precisamente un

caballero), tejió en 1475 un tratado final con los ingleses, a los cuales les concedió tributos, innecesarios según los historiadores, porque Inglaterra se hallaba sumergida en un conflicto importante, una guerra civil, la ya mencionada Guerra de las Dos Rosas.

El reinado de Luis XI atrajo de inmediato la antipatía de los grandes señores, que atendiendo a los “sufrimientos del pueblo”, explotado por los gravámenes fiscales, y alegando la “necesidad de su protección”, crearon la Liga del Bien Público. El mayor desdén partía, como es fácil suponer, de los borgoñeses, quienes abrieron hostilidades armadas por intermedio de Carlos el Temerario (1433-1477). Luis XI lo tuvo que enfrentar en combate en Peronne, cayendo prisionero. En esa condición desventajosa, Luis XI prometió acatar todas las exigencias de los borgoñeses, incumpliendo con los compromisos apenas estuvo libre y de regreso a su trono. Para fortuna del monarca, Carlos, su vencedor, murió en una batalla contra los suizos (que en aquellos tiempos no eran tan neutrales como lo fueron en el siglo XX), y la sucesión borgoñesa recayó en su hija María de Borgoña, que por su condición de mujer no contaba con derechos hereditarios, de modo que Borgoña, ante la ausencia de un señorío viril, volvió a ser parte de la corona francesa.

El enfrentamiento con el Sacro Imperio fue resuelto por Luis XI con otros modos, diplomáticos y conspirativos. Ayudaron a su tarea oportunas muertes y la habitual operación de los matrimonios de conveniencia que conjuraron, al menos durante su reinado, la amenaza alemana sobre la frontera norte de Francia.

Como en otros casos, los historiadores no se ponen de acuerdo con la pintura de este “personaje extraño, anormal” (Maurois). Desde el mote de “alma baja e indigna” hasta el de haber mostrado grandeza no obstante la mezquindad de medios empleada, Luis XI se ganó una gama de calificativos que van del negro al blanco. Pero entre tanta gama, nadie le quita el valor de haber sido muy duro con los señores feudales, afirmando cada vez más la tendencia hacia el absolutismo, y otras reformas útiles, tal como el establecimiento de un único régimen de pesas y medidas, la supresión de las aduanas interiores que afectaban al comercio y el estímulo que le dio a los comerciantes ciudadanos, quitándoles de encima el status vejatorio con que cargaban y los hacían muy inferiores a los nobles.

La sucesión de Luis XI revivió viejas inquietudes. La corta edad del heredero Carlos VIII, trece años, su salud quebrantada y una educación poco convencional (se lo reconocía con la cabeza embarullada por la lectura de libros de caballería), exigía la designación de un regente. Todas las debilidades del adolescente le fueron achacadas al descuido de su padre, quien jamás se ocupó de los problemas de herencia, o si lo hizo fue en la persona de su hija Ana (1461-1522), elogiada por él como “la mujer menos loca de Francia”. Pero no obstante su inteligencia y precisamente por su condición de mujer, Ana no podía aspirar al trono. A cambio

obtuvo un buen sucedáneo, la regencia del reino, que compartió con su esposo Pierre de Beaujeu (1438-1503), hasta que Carlos alcanzara la mayoría de edad.

Los señores, respondiendo a su habitual agresividad, protestaron, y alzaron aún más la voz cuando Ana, enérgica y eficaz, expulsó de la corte a los consejeros aristócratas del rey muerto. En este sentido Ana obtuvo el amplio apoyo del pueblo, ya bastante harto de la petulancia feudal.

En 1488 muere Francisco II, el último duque de Bretaña, otro reducto feudal que se consideraba independiente. Esta muerte aumentó sorpresivamente la peligrosidad de la situación para la corona francesa. Francisco II no había dejado sucesores varones, y la heredera, otra Ana (1477-1514), casi una niña de quince años que poseía una buena educación y altas condiciones para la vida política, se convirtió en una presa apreciada para un matrimonio de conveniencia. Si el contrayente fuera el emperador Maximiliano, con quien por otra parte muy pronto estuvo comprometida, este podía unir los territorios del Sacro Imperio con los de Bretaña, transformándose en una amenaza inmensa para Francia. De acuerdo con su decidida actitud de regenta, Ana de Beaujeu tomó la iniciativa: envió un ejército de cuarenta mil hombres para solicitar, en nombre de su hermano, el todavía adolescente rey Carlos VIII, la mano de la duquesa heredera, quien para aceptar el compromiso debía romper la previa obligación matrimonial con el emperador. Ante tamaña presión (cuarenta mil hombres armados eran una suficiente demostración de cariño), la duquesa se deshizo del acuerdo con el emperador y aceptó como marido al hermano de Ana y futuro rey de Francia. La concreción de este matrimonio, que trajo consigo la anexión definitiva de la Bretaña, trajo tranquilidad a una Francia que, además de aproximarse cada vez más al absolutismo, iba entrando, a paso lento aseguran algunos, a los nuevos tiempos del Renacimiento.

A grandes rasgos hemos descripto la Francia que iniciaba el último tramo de la Edad Media, para ir entrando en la atmósfera del Renacimiento que, aunque no con la misma fuerza que en Italia, ya mostraba signos de presencia. El retraso estuvo marcado por la Guerra de los Cien Años, que por tan larga y tan cruenta estropeó el ingreso más rápido de ambos países a la nueva etapa que se abría para la civilización occidental.

A finales de la Edad Media, el rey de Francia mantenía un ejército permanente, cuyo papel principal ejercían tanto la infantería como la artillería, en desmedro de la caballería feudal; “los arqueros detenían a la caballería; el cañón abría brecha en los torreones”³⁶. El señor feudal estaba, pues, condenado a morir o, a lo sumo, a sobrevivir dirimiendo cortesías enfrentamientos caballerescos en los torneos, donde rompían las lanzas ya inservibles para el campo de batalla.

Respecto a la burguesía, la nobleza siempre luchó por mantenerla lejos del gobierno. Este propósito resultó infructuoso cuando los monarcas advertían en el Tercer Estado un aliado propicio, más rendidor que el antiguo señor feudal.

El clero había perdido prestigio como consecuencia del Cisma de Occidente y de la vida mundana de los lúbricos sacerdotes, con riquezas y concubinas ni siquiera escondidas a los ojos del vulgo. Aun profundamente creyente, el pueblo francés estimaba que en el seno de la Iglesia tenían que producirse cambios, ya que los vientos de la Reforma de Lutero comenzaban a presentirse.

Pero en el ámbito de la reflexión intelectual se mantenía la ortodoxia, nadie se atrevía a proponer cuestiones de pensamiento demasiado aventuradas, que contradijeran el dogma, porque “colocarse fuera de la comunidad cristiana, sería condenarse a muerte”³⁷. La universidad, que nació con los capetos, se dedicó a interpretar, nunca a crear nuevas direcciones para las ideas. La verdad estaba revelada, legible y única en los libros santos, y con esta premisa el organismo que se fundó en París comenzó a ganar crédito en el mundo occidental, de tal modo que fue inmensa la cantidad de estudiantes que acudían a sus aulas, donde recibían el dictado de las siete artes liberales. Además, el estudiante podía aspirar a un diploma, que lo nombraba doctor en derecho, teología o medicina.

Por su parte, Santo Tomás de Aquino tranquilizó a las almas demasiado inquietas ofreciendo su interpretación de Aristóteles, que aun pagano, el clérigo situó muy cercano a la fe cristiana. Ya hemos hablado de este sacerdote y de su doctrina en otro capítulo, por lo que nos sentimos eximidos de continuar con el tema.

Los antiguos Estados Generales, en realidad una asamblea de los tres estamentos (nobleza, clero y burguesía), creada por Felipe IV el Hermoso en 1302, para deliberar y contemplar medidas excepcionales en tiempos de crisis, fueron perdiendo un peso que en realidad nunca tuvieron, ya que las decisiones fundamentales siempre pasaban por el criterio del rey sin consulta alguna.

Esta Francia, las Galias que en los comienzos de su historia habían formado parte del Imperio Romano, que con la caída de este se desmembró en distintos reinos bárbaros, que se sumó al sueño carolingio, que volvió a fragmentarse, luego de la muerte de Carlomagno, en pequeños y grandes señoríos feudales (el de Borgoña es el ejemplo canónico), estaba encontrando por fin la forma que la caracterizaría en adelante: el absolutismo. El modelo no era único, se repitió en España y en Inglaterra donde los reyes respectivos unificaron a la nación, aunque en Inglaterra el absolutismo perdió intensidad y fue mediatizado por el Parlamento (consultar capítulo VII).

Asimismo quedaron detrás, muy a la zaga, las intenciones de los emperadores del Sacro Imperio (cada vez más una figura simbólica que una verdadera fuerza

política), y del pontificado romano, que tuvo que resignarse a reinar sólo sobre los espíritus, olvidándose del poder político sobre las nacientes naciones.

El absolutismo cuenta con una base filosófica suministrada por el inglés Thomas Hobbes (1588-1679), en el libro *Leviatán*, editado en 1651.

La teoría política es el capítulo más importante de la obra de Hobbes, que está considerado el principal teórico del absolutismo. El filósofo inglés proyectó su concepción materialista al Estado, que era considerado por él como un producto humano, como una máquina política. La materia de este Estado-máquina son los hombres, la forma es el contrato social, que da origen a la vida en comunidad, y la energía es el poder del soberano absoluto. En el estado de naturaleza, los hombres viven en un estado de guerra perpetua. Todos se enfrentan con todos, y no hay industria, seguridad o progreso. Sin embargo el hombre puede salir de este estado si obedece la voz de la razón, que le impulsa a renunciar a los derechos y a la libertad de que disfrutaba en el estado de naturaleza en beneficio de la paz y la ley. Para ello, deberá entregar todo el poder a un hombre o a un conjunto de hombres que puedan imponer una única voluntad por encima de la pluralidad de intereses humanos. Así se establece el contrato social que da³⁸.

El Renacimiento en Francia

Para ciertos historiadores fue el rey Carlos VIII el Afable, sucesor de Luis XI, todavía un Valois, quien introdujo las ideas del Renacimiento en Francia; para otros, esta distinción resulta exagerada. Sin insistir en el tema, para encararlo más adelante, debemos señalar lo que sí es indudable, es que fue este monarca francés el primero que se sintió atraído por la conquista de Italia y otros objetivos posteriores, y en pos de ese deseo descuidó, incluso haciendo concesiones territoriales, la frontera norte de su nación para lanzarse hacia el sur. Contribuyó mucho el influjo de tantos italianos emigrados afincados en Francia, escapando de las luchas intestinas de su país, que era notable, sobre todo en la corte, donde lo italiano alcanzaba un elevado nivel de jerarquía y prestigio. “No se hablaba entonces sino de la belleza de las ciudades italianas, de sus artistas y de sus poetas”³⁹.

Esto coincidía con los gustos de la cónyuge del rey, la reina Ana, aquella cuyo amor se conquistó por medio de las armas de cuarenta mil soldados, y con la vanidad del rey, quien mostraba orgulloso a sus visitantes la espada de Carlomagno, la de San Luis y la armadura de Juana de Arco, aspirando a agregar al muestrario una reliquia obtenida por él, reflejo de alguna hazaña. Y sus hipotéticas hazañas tenían un derrotero bien marcado; se iniciaban con la conquista de Italia, para luego

ocupar Constantinopla y, como broche final, la ciudad de Jerusalén. Semejante propuesta tenía que seducir al Borgia que ostentaba el trono de Roma, Alejandro VI (1431-1503), ansioso por recuperar los territorios sagrados, por lo que, enterado de los planes de Carlos VIII, alentó los propósitos del monarca francés.

Gracias a la gestión de sus antecesores, Carlos VIII poseía el ejército más poderoso de Europa (una soldadesca formada más por extranjeros que por franceses de origen), del cual debía disponerse de inmediato, ya que ese elefantiásico aparato ocioso podía volverse contra la misma nación a la que debía servir.

El rey reunió a las tropas en Lyon, se despidió de su esposa Ana con un beso ritual, y, en 1494, inició la conquista de la península itálica. La marcha fue, al principio, la triunfal andadura que Carlos VIII había soñado, “tomó al principio el aspecto de un paseo militar”⁴⁰. Montado en un caballo negro, y al frente de sus soldados que portaban estandartes con sus colores rojo y amarillo, hizo su entrada en una Florencia que, aunque con recelo, festejaba el ingreso de ese ejército que, acaso, era la tropa de ángeles que había anunciado Savonarola, la que iba a limpiar a la Iglesia de la basura corrupta y lujuriosa. La actuación de Savonarola fue comentada, con todo su sentido mesiánico, en el capítulo anterior. Pero esta milicia no estaba formada por ángeles, tal vez sí por diablos, puesto que instalada en la ciudad, se dedicó al saqueo y la depredación.

Los invasores siguieron su marcha e irrumpieron, también aclamados, en Milán, luego aplastaron con facilidad la escasa resistencia que le opuso la ciudad de Lucca y, sin apenas detenerse en su carrera hacia el sur, se encontraron en Roma el último día del año 1494. Había gran expectativa sobre lo que allí ocurriría; Carlos VIII, olvidado a sabiendas del aliento papal, había manifestado su intención de deponer a Alejandro VI, quien, según el monarca, ostentaba el solio pontificio gracias a la corruptela que había denunciado Savonarola. Alejandro VI, enterado de la amenaza, se refugió en el castillo de Sant’Angelo, al lado de uno de los puentes del Tíber, y consciente de que no podía oponerse al rey francés por la fuerza, adoptó ante él un talante de cordialidad y hasta de aceptación, envolviéndolo con diplomáticas maneras hasta conseguir ser reconocido como el papa legítimo.

Superado el trámite romano, los franceses continuaron su marcha hacia el sur, en pos de un objetivo que, previas especulaciones, era muy fácil de conquistar, el reino de Nápoles. La ocupación de esa ciudad, hasta ahí en poder de la corte aragonesa, se produjo sin enfrentamiento bélico.

Entre tanto Alejandro VI, como no podía ser de otra forma, conspiró a espaldas de Carlos VIII. El papa aprovechó los celos de los italianos, heridos por los latrocinios de las tropas francesas, y creó una liga formada por Ferrara, Venecia, Mantua y Milán (solo Florencia fue renuente). A ella se unió, naturalmente, el

emperador del Sacro Imperio Maximiliano I y el rey hispánico Fernando el Católico. Como consecuencia, Carlos VIII quedó acorralado en Nápoles, sin aliados y con tantos enemigos por delante, por lo que debió olvidar sus objetivos posteriores y proponerse el regreso a tierra francesa, que fue muy penoso por la necesidad de combatir en el camino, por lo general con buena suerte, pero perdiendo en cada encuentro hombres, pertrechos y armas de un ejército que por fin regresó a su patria completamente maltrecho. De nuevo en su país, Carlos VIII sufrió, a la edad de veintiocho años, un accidente doméstico que le costó la vida: dio con su cabeza contra el dintel de una puerta y cayó muerto. Con su esposa había engendrado hijos esmirriados y débiles, en absoluto competentes para asumir el cargo vacante. Hay historiadores que, en cambio, aseguran que la pareja real no tuvo descendencia. De un modo o de otro, la designación tenía que recaer en una figura potable, y esta fue la del primo del rey extinto, Luis de Orleans, hijo del poeta Carlos de Orleans, que se calzó la corona bajo el nombre de Luis XII, y fue reconocido después como “el padre del pueblo”. La historia cuenta que el nuevo monarca vivía enamorado de Ana de Bretaña, de manera que, ahora viuda, podía concretarse la unión en matrimonio. A este propósito se oponía un solo inconveniente: Carlos estaba casado con una hija de Luis XI, Juana de Valois. Pero este impedimento fue rápidamente superado; sobornado con dinero, el papa Alejandro VI, el mismo que fue amigo y enemigo del rey francés durante su aventura italiana, anuló este matrimonio, aduciendo que había sido una imposición de Luis XI en contra de la verdadera voluntad de los contrayentes. Superado el trance, Carlos de Orleans, ahora Luis XII, pudo cumplir con su anhelo de unirse en casamiento con la viuda Ana.

Luis XII fue, como su antecesor Carlos VIII, proclive al encanto de Italia. Acaso buscando excusas para repetir la aventura, se prometió invadir ese país para recuperar el Milanesado, el ducado de Milán, la principal potencia del norte de Italia, y, de ese modo, rehabilitar la memoria de su abuela, miembro de la familia Visconti que había sido desalojada de Milán por el condotiero Francisco Sforza (consultar capítulo anterior). El motivo era muy aleatorio pero al parecer resultó válido, porque al frente de tropas tan numerosas como siempre, Luis XII ocupó Milán, aunque pudo sostener esta conquista durante muy corto tiempo. Acorralado y casi vencido por una nueva alianza antifrancesa, formada por Inglaterra, de nuevo la España de Fernando el Católico, los venecianos y los suizos, el rey ofreció dádivas excepcionales –Bretaña y Borgoña–, a cambio de la posesión de la ciudad ocupada, una insensata propuesta política que fue impedida por los resucitados Estados Generales, que declararon inalienables los territorios propuestos en permuta. La coalición dio el golpe de gracia venciendo a Luis XII en la batalla de Novara (1513). La conquista de Italia había sido otro espejismo; Luis XII debió volver a Francia tan derrotado como Carlos VIII.

No obstante, la popularidad del rey, en su patria, era altísima. Es que se vivía un clima de prosperidad, las guerras no afectaban de un modo directo la situación de Francia pues ocurrían fuera de sus límites, en el castigado escenario italiano, y en cuestiones de política interior, Luis XII se había preocupado en proteger a los agricultores y pequeños propietarios en desmedro de los señores feudales que, forzados por la situación, debieron vender, o rematar a vil precio, sus extensas propiedades, que fueron compradas por los burgueses enriquecidos. El monarca administraba las finanzas con acertado criterio y dentro de un marco de continua austeridad, solo alterada por la iniciativa bélica que lo llevó a Italia.

Estas horas deliciosas que, al decir de un cronista de la época, marcaban la muerte de un modo de vida y el nacimiento de otro, fueron abruptamente interrumpidas por la muerte de la reina Ana, en 1514. Había dejado dos hijas, de modo que la cuestión sucesoria, a pesar de que el rey tenía aún expectativas de vida, contaba con solo cincuenta y dos años, entró en crisis. Para superarla, y atenuar de paso la depresión en que había caído Luis XII como consecuencia de la muerte de su esposa amada, los consejeros sugirieron un nuevo matrimonio. La elegida fue María Tudor (1496-1533), de dieciocho años de edad y hermana del célebre rey inglés de las seis esposas, Enrique VIII. El matrimonio fue infortunado, duró solo tres meses, pues Luis XII murió el 1 de enero de 1515. Chismes de época hicieron circular la certeza de que la muerte del rey se debió a la impetuosa amorosa de la fogosa Tudor. Bertier de Sauvigny lo afirma, asegurando que “esta joven reina, María, ardiente y frívola, arrastró a su viejo esposo hacia un torbellino de fiestas y de placeres que precipitaron su muerte”.

En algún sentido la muerte del rey fue oportuna, calmó los ánimos de quienes temían que la herencia real quedara depositada en un hijo que no pudo gestarse pero que, de haberlo sido, tendría sangre inglesa.

La corona recayó en Francisco I, llamado el rey-caballero, quien era un sobrino no querido por el extinto monarca. La crónica informa que Luis XII, agonizante, deploró la sucesión.

Por cierto que el retrato del nuevo rey difería en extremo con el del anterior; Francisco I era un joven robusto (se hizo del poder a los veintiún años) que gustaba de la compañía femenina, la caza, la guerra y, sobre todo, de la tradición caballeresca feudal. Educado por dos mujeres renacentistas, su madre Luisa de Saboya (1476-1531) y su hermana Margarita Angulema (1492-1549), el “mozallete”, mote con el que lo repudiaba Luis XII, había adquirido una cultura ligera, que lo dotó de cierto hábito para el verso, que la historia de la literatura recoge más como curiosidad que como aporte a la poética europea. En su mesa, rodeada de sabios y poetas y exuberante de manjares, se trataba de todo, desde la guerra hasta la pintura y se “leía con fervor a Homero, Virgilio, Terencio, Dante y

Boccaccio”⁴¹. En la corte de este rey, un dispendio de lujo y de placer, se comenzaron a cimentar las ideas, las modas y las artes, que muy poco después tendrían gran influjo sobre todo el mundo europeo. Recuérdese, como lo dijimos en el capítulo dedicado al Renacimiento, que este rey creó el College Royal (también conocido como College de France), que, oponiéndose a la teológica Sorbona, impartía una enseñanza inspirada en el más puro humanismo.

Mención aparte merece la relación entre Francisco I y los artistas italianos. Apenas subido al trono invitó a Leonardo da Vinci; años después, en 1540, al extraordinario orfebre florentino Benvenuto Cellini (1500-1571). Cellini se instaló en París y realizó los relieves en bronce de la *Ninfa de Fontainebleau*, actualmente en el Louvre. También creó para Francisco I su obra maestra, el elaborado salero de oro y esmalte que hoy se expone en el Kunsthistorisches Museum de Viena. El monarca le concedió una pensión anual y le toleró las extravagancias y la crueldad que Cellini, arbitrario y soberbio, ejercía sobre los artistas locales y sus cuantiosas amantes, hasta que el entredicho que enfrentó al artista con una de las favoritas del rey, *madame d'Étampes*, le hizo perder los favores y lo obligó a marcharse de regreso a Florencia.

Este reinado, ¿renacentista?, de Francisco I, transcurrió lleno de acontecimientos excepcionales, confusos, algunos de los cuales alcanzaron niveles novelescos. Tal como había calado en el ánimo de sus antecesores, Francisco I comenzó a suspirar por Italia y por la recuperación del Milanésado. La razón, según Maurois, se asemejó a una especie de intención deportiva, donde el rey, todavía un muchacho impulsivo, podía mostrar sus destrezas guerreras. Nos negamos a creer en semejante motivo, nos apoyamos más en la idea de las ansias de poder que Europa entera, y Francia en particular, tenía sobre un territorio italiano que, conquistado, no solo aportaría mayores extensiones territoriales al invasor, sino sumaría el resonante prestigio de ser dueño del territorio originario del gran imperio romano.

Francisco I preparó otra grandiosa expedición: veintiséis mil lasquenetes⁴² y la mayor artillería de la época, fabricada en Lyon. La tropa cruzó los Alpes y encontró la resistencia de los suizos, a los cuales derrotaron en la batalla de Marignon. Nótese la fecha de este combate para medir las ambiciones del monarca, 1515, apenas meses después de que fuera coronado rey. En el mismo campo de batalla el rey obtuvo el orgullo de ser ordenado caballero por el bayardo Pierre du Terrail (1476-1524).

El término bayardo identificaba a una familia de caballeros, nacida entre el siglo XIII y XIV, sostenedores de la tradición de la Edad Media y, por lo tanto, refractarios a los valores del Renacimiento. No obstante su terrenal calidad de personajes históricos dieron pie a la creación de héroes de leyenda, tal como la del

chevalier sans peur et sans reproche (el caballero sin miedo y sin tacha). Uno de estos bayardos, el citado Pierre du Terrail, fue el que peleó junto a Francisco I y brilló en las guerras italianas, por lo que el acto de conceder el grado de caballero al monarca fue tomado por este como un mérito muypreciado. El suceso, romántico pero irrelevante desde lo político, resumía sin embargo el marco histórico de esa Francia, donde los códigos tradicionales de los grandes señores no habían sido olvidados del todo, que el Renacimiento, rugiente en Italia, todavía necesitaba tiempo para instalarse en la antigua Galia.

Otras consecuencias de la toma de Milán fue un tratado con los cantones suizos, que aceptaron una paz perpetua; y la firma de un nuevo concordato con el vicario de la Iglesia, León X (1475-1521), un pacto que sobrevivió hasta la Revolución Francesa de 1789, pero que durante todo ese lapso fue interpretado de distinta forma. La historia determina, hoy, que mediante el mismo las dos fuerzas lograron iguales beneficios; sin embargo, el pueblo francés de entonces opinó distinto. Apoyado en sus protestas por la misma Universidad de París, tradicionalmente católica pero esta vez contraria a los mandatos de Roma, reaccionó en contra de los privilegios económicos que se le concedían a la Iglesia, que recuperaba de ese modo las fantásticas fortunas que había perdido en Inglaterra, cuando Enrique VIII le arrebató tierras y bienes. Sin duda que se prestó poca atención a las concesiones que a su vez hizo el papado, que por este acuerdo quedó sólo con el poder espiritual, depositando en el rey de Francia hasta la designación de los obispos.

Aposentado en una cómoda posición política, Francisco I buscó otros horizontes y, claro, imaginó transformarse en el Emperador del Sacro Imperio, sin duda olvidándose que el paso correcto de un buen cristiano hubiera sido ocuparse, primero, de la reconquista de Jerusalén. El cargo de emperador era electivo. Actuaban en el procedimiento siete electores, reconocidos por su venalidad, de modo que este jurado, ante la prevista muerte del ya anciano Maximiliano I (que en efecto ocurrió en 1519), se dispuso a escuchar ofertas. Debían imprimir prisa en la decisión, ya que un interregno sin emperador elegido, podía ser un peligroso paréntesis, alentador de ambiciones por el momento distraídas.

Francisco I encontró en el camino al trono imperial a un rival de riesgo, Carlos de Austria, nada menos que el futuro Carlos V, nieto de Maximiliano y, por el absurdo juego de matrimonios de conveniencias, heredero o poseedor de las coronas de más de medio mundo europeo: España, Países Bajos, Austria y el reino de Nápoles. Italia quedaba, por el momento, fuera de litigio, era un botín a disputarse en el futuro. Si la elección recaía en semejante personaje, Francia se vería amenazada desde el norte, pues Carlos reinaba en Alemania, y desde el sur, porque desde 1616 Carlos también poseía la corona española. Francisco I preveía la

cerrazón y la quiso evitar. Pero para desgracia del monarca francés, Maximiliano I, antes de morir, movió las piezas. A un precio fantástico para la época (se dice que colaboraron con dinero los banqueros de Ausburgo), el emperador compró para su nieto Carlos el voto favorable de la mayoría del jurado, cinco miembros. El resultado, entonces, se inclinó por Carlos de Austria, quien alcanzó el rango de emperador poco después de la muerte del anterior, en 1519.

Ante el hecho, el monarca francés se vio obligado a prestar atención a sus fronteras norteanas, muy descuidadas por él y por sus antecesores debido a sus incursiones hacia el sur. Se inició así una dilatada rivalidad con los Austrias, que superó su mandato y fue heredada por los reyes franceses que lo sucedieron. Ante la derrota electoral, Francisco I buscó desesperadamente aliados, y hasta se entrevistó con el rey inglés Enrique VIII, cerca de Calais, en el encuentro que la historia le dio el nombre de “campo del paño de oro”, porque las tiendas del rey francés estaban tejidas con hilos de oro, delgadas fibras que brillaban con el sol. El rey de Inglaterra, acaso para no ser menos, se hizo construir una casa de madera y vidrio y una fuente de donde surgía ininterrumpidamente hipocrás, una mezcla de vino y agua. Los reyes acudieron a abrazarse de a caballo y mostraron tanta cordialidad como mutua desconfianza. Cada uno medía el pensamiento del otro y trataba de entender en qué medida se beneficiaba con el acuerdo. No lo hubo sin embargo, porque el inglés Enrique VIII, se dice que aconsejado por el cardenal Wolsey (1431-1530), a quien Carlos V le había prometido la tiara papal, se decidió por el emperador electo y abandonó las tratativas con Francisco I.

Sin aliados, más bien rodeado de enemigos, Francisco I hubo de optar por la lucha armada, decisión que, dicen los historiadores, Carlos V registró con alborozo. Para el encuentro el emperador avanzó sólo con las fuerzas españolas, los famosos tercios, y derrotó a los franceses en 1525 en la batalla de Pavia, población del norte de Italia. El desastre, para los franceses, fue total; en el campo murieron quince mil hombres y Francisco I fue tomado prisionero y, bajo esa condición humillante, conducido a Madrid.

El suceso repercutió en Francia en forma más atenuada. Como siempre, las acciones armadas habían tenido lugar fuera del territorio y, dentro de él, se mantenía en todos los estratos un sentido de unidad nacional que, acaso, se fortaleció aun más con la debacle de Pavia. La madre del rey, Luisa de Saboya (1476-1531), tomó a su cargo la regencia del reino y el Parlamento, hasta entonces un organismo sólo con funciones judiciales, se convirtió en poder político. Pero la más nefasta consecuencia de Pavia, la prisión del rey, debía ser enfrentada y solucionada. La libertad del monarca quedó condicionada a las exigencias de Carlos V, quien para concederla pedía, a cambio, el territorio de Borgoña. Francisco I, sumido en una profunda crisis depresiva, se prometió dejarse morir

mientras escribía versos de un alto pesimismo: “Pues muero en el deber de poseer un bien/ que causando mi muerte, yo estimo como vida”. Al fin pareció ceder y firmó el convenio que, confesó a sus consejeros, no pensaba cumplir. Fue dejado en libertad pero como reaseguro de la palabra empeñada debió dejar como rehenes a dos de los hijos de los siete que concibió con su esposa Claudia, hija de Luis XII.

De nuevo en París, Francisco I se dedicó a tejer nuevas alianzas y creó en 1526 la Liga de Cognac, que sumó a Milán, Venecia, Florencia y el papado. Esta adhesión a la Liga le costará caro al vicario; se alió con Francisco I por considerar enormes las pretensiones del emperador Carlos V, y, asimismo, para establecer un equilibrio de fuerzas que liberara a la Iglesia de la tutela del emperador. Como represalia Carlos V ordenó a su ejército invadir de nuevo a Italia. Las tropas imperiales fueron comandadas por un francés traidor a su patria, Carlos III duque de Borbón (1490-1527), quien tras las primeras escaramuzas fue obligado, por sus tropas, descontentas por la tardanza del salario, a atacar Roma, produciéndose el famoso episodio conocido como el Saco de Roma (adaptación al español de la voz italiana *Sacco di Roma*).

Las tropas que defendían Roma en 1527 no eran numerosas, cinco mil milicianos y la guardia suiza del papa. El duque Carlos necesitaba conquistar la ciudad de prisa, para evitar el riesgo de verse atrapado dentro cuando se produjera el arribo del ejército de la Liga de Cognac, que podría ponerle sitio. En el asalto, el comandante imperial fue herido de muerte; según la leyenda, el tiro mortal fue disparado por el artista italiano Benvenuto Cellini. La muerte de la única autoridad que mantenía la disciplina de las tropas, permitió que los soldados perdieran toda moderación. La guardia suiza les presentó una férrea defensa, gracias a la cual el papa Clemente VII pudo escapar a través de un túnel secreto, que aún existe y que une el Vaticano con el castillo de Sant’Angelo, para luego ser masacradas en las escalinatas de la basílica de San Pedro.

Después de la ejecución de sus defensores, los invasores comenzaron el pillaje de la ciudad. Iglesias y monasterios (menos aquellos que tenían vinculación con España), el Vaticano, palacios de prelados y cardenales, fueron dañados y despojados de todo objeto precioso. Fueron tres días de estragos.

Carlos V se mostró disgustado, al menos en apariencia, por los excesos de su ejército, y presentó disculpas formales ante el asustado papa, quien conmemoró el trágico hecho vistiendo luto en recuerdo de las víctimas. Pese al descargo del emperador, quien juraba que sus tropas se habían desviado de sus verdaderos objetivos, Clemente VII mantuvo sus recelos y pasó el resto de su mandato evitando todo conflicto con el emperador, cuidando que alguna medida papal pudiera disgustarlo. Se dice que esta fue una de las razones por la cual le negó a Enrique VIII de Inglaterra el divorcio con Catalina de Aragón, porque Catalina de

Aragón era nada menos que la tía de Carlos V. Las consecuencias indeseadas para Roma de este timorato acto del vicario están suficientemente explicadas en el capítulo dedicado al teatro inglés.

Pero mientras ocurrían estos acontecimientos en tierra italiana, el cuadro europeo se modificó con cambios fundamentales. Mientras que en Francia se sucedían las protestas por el humillante tratado de paz que Francisco I había firmado con el emperador Carlos V; en Inglaterra el rey Enrique VIII (se dice que alentado por la astuta regente de Francia, Luisa de Saboya, quien lo sobornó con dinero), tomó decisiones para alejarse de Carlos V, disgustado no solo por la tutela que el emperador ejercía sobre el papa que le había negado el divorcio, sino más interesado en destruir toda alianza con España, ya que de lo contrario, si el emperador seguía contando con el apoyo de la corona inglesa, su poder sobre Europa alcanzaría niveles de primacía inaceptables.

El emperador, además de la pérdida del apoyo inglés, registró, desolado, cómo Francisco I unía destinos con el Gran Turco, Solimán el magnífico, a quien había pedido ayuda para crear un eje Este-Oeste que se opusiera al Norte-Sur que prohibaba Carlos V. Solimán selló el acuerdo cuando, agasajado con toda la pompa, visitó París en condición de embajador. Recuérdese que, como anotamos en el capítulo dedicado al Renacimiento, Francia fue acusada, por este hecho, de “haberse puesto el turbante”, y que este pacto sobrevivió, inconvencible, a todas las circunstancias futuras que se produjeron en occidente.

Por fin llegó la paz, otra paz, llamada la Paz de las Damas, porque fueron dos mujeres las que la firmaron. Luisa de Saboya, ya bastante mencionada, representó a Francia, y la archiduquesa Margarita, gobernadora de los Países Bajos fue la mandataria del emperador. El tratado, refrendado en Cambray en el año 1529, estableció bases firmes para cesar con todas las hostilidades. Los príncipes franceses presos en Madrid fueron devueltos; Francisco I fue obligado a contraer matrimonio con una hermana del emperador, Leonor de Austria, viuda del rey de Portugal y de treinta y dos años de edad; y Francia debió considerar perdida para siempre a Italia, ahora en poder de Carlos V. Sin embargo, tantas maniobras y tan buenos resultados, no llegaban a ocultar del todo el tenso, aunque ahora escondido, conflicto entre monarcas franceses y emperadores germanos.

Enrique II, sucesor de Francisco I en el trono de Francia, comprendió que el mejor camino era la templanza y la concreción de estrategias de largo plazo. Cuando se calzó la corona en 1547, renunció expresamente a todo intento de conquista de Italia (el primer rey francés del Renacimiento que se privaba de ese sueño), y, aunque católico ferviente, se mostró complaciente con los protestantes, sobre todo los que habitaban su patria y se hacían llamar hugonotes. Su plan político se sustentó en el viejo recurso de los matrimonios de conveniencia, por lo

que comprometió a su hijo mayor, Francisco, de cinco años de edad (había nacido en 1544 y será, tiempo después, el rey Francisco II), con la escocesa y católica María Estuardo (ya hemos hablado del destino de esta infortunada reina), generando con esa astuta medida obstáculos para que la Escocia católica se uniera a la Inglaterra ya anglicana.

La situación europea pareció entrar en un remanso con la abdicación de Carlos V, profusamente comentada en capítulos anteriores. Ahí citamos que el emperador designó un sucesor, su hermano, Fernando I de Habsburgo, para mandar en Alemania, mientras que su hijo Felipe II (una figura de la cual también hemos ofrecido un abundante retrato), tomaba a su cargo los destinos de España y las Indias americanas.

La paz convenía a todos, pues los grandes reinos se encontraban en período de acomodamiento. Tómese nota que por esas fechas comenzaba su reinado un nuevo estamento de soberanos; con excepción del francés Enrique II, quien ya llegaba al fin de su mandato, Isabel I recién ocupaba el trono de Inglaterra (1556), Felipe II el de España y Fernando de Habsburgo el del Sacro Imperio Germánico, ambos en 1558. La inesperada muerte de Enrique II un año después, una lanza que le atravesó el ojo en un torneo celebrado con motivo de la boda de su hija Isabel con Felipe II de España (sin duda, otro matrimonio de conveniencias), precipitó su deceso, renovaba también la disputa por la titularidad de la corona francesa. La herencia era problemática, estaba representada por tres hijos pequeños y una reina extranjera, Catalina de Medici (1519-1589), que hasta entonces había vivido casi a la sombra de Diana de Poitiers, amante de su marido y una hermosa mujer dieciocho años mayor que él. Fue Francisco II, esposo desde niño de María Estuardo e individuo de constitución débil, quien debió subirse al trono, a la edad de dieciséis años, pero su salud resistió sólo un año. Las consecuencias de esta muerte sobre el destino de la viuda María Estuardo se explican en el capítulo dedicado al teatro isabelino.

Carlos IX sucedió a Francisco II y, como era menor de edad, fue Catalina de Medici (fea mujer aunque refinada como todos los integrantes de esa familia), proclamada su regente. Esta madre de reyes (los únicos tres sobrevivientes varones de sus diez hijos lo fueron⁴³), demostró a partir de aquí su energía y practicidad. Alejó de la corte a Diana de Poitiers y le exigió devolver las joyas que le había regalado el rey extinto Enrique II. Enseguida la mujer puso en juego su habilidad para utilizar la intriga como procedimiento político, artimañas que había aprendido en las cortes italianas. Es anecdótico pero interesante saber que ella fue la que impuso el uso del corsé, para conseguir de las damas una “cintura de avispa”, así como los calzones para las mujeres que montaban a caballo en *amazone* (montar a la mujeriega). Sin embargo, a pesar de tantas virtudes políticas y cortesanas, no

tuvo capacidad para siquiera apaciguar la disputa, cada vez más enconada, entre católicos y protestantes, que, por otra parte, fue marcando la decadencia y desaparición de la dinastía Valois.

Católicos y protestantes. Las Guerras de Religión

Para afrontar este tema, central en la historia francesa, a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento, debemos retroceder un trecho y volver a mencionar acontecimientos que hemos citado apenas renglones más arriba. No encontramos otra manera para que las cuestiones generadas por las Guerras de Religión sean de la comprensión del lector.

Antes del Renacimiento, la fuerza de la Inquisición sometió al pensamiento. Se dijo ya que las universidades fundadas en la Edad Media evitaban toda cuestión que lesionara, o cuestionara, los dogmas de la Iglesia Cristiana. Sin embargo algunos acontecimientos dieron aire a aquellos que vacilaban en sus convicciones religiosas. El fracaso de las cruzadas fue un acicate para la desilusión (¿Mahoma era superior a Cristo?), ahondada por la terrible peste europea de 1378, que parecía afirmar la opinión de los escépticos que denunciaban que Dios, el dios cristiano, los había abandonado.

Por otra parte, el inmenso poderío de la Iglesia, dueña de los espíritus pero también de tierras y bienes, generaba la desconfianza de los grandes señores, y de los reyes, que veían mermada su acción gubernativa porque debían tolerar, por encima suyo, un liderazgo religioso que poseía a la vez un enorme poderío económico. Esta situación generó enfrentamientos entre la Iglesia y el poder terrenal, muchos de ellos relatados, como la querella entre Felipe el Hermoso y Bonifacio VIII, que le costó la vida del papa, víctima del agresivo ataque del enviado francés Guillermo de Nogaret.

Los fieles, aunque de notoria mansedumbre en el campo, eran más críticos en las ciudades. Veían con malos ojos todas las cuestiones que, centurias después, violentarán a Lutero. El tema de las indulgencias era quizás el más álgido, alimentado el repudio a través de la prédica, prudente pero denunciante, del monje francés Jacques Lefèvre d'Étaples, quien, según Michelet, seis años antes que Lutero “enseñaba en París el luteranismo”, y, al igual que el alemán, usó su idioma para traducir la Biblia. La hoguera rozó a este prelado, salvado de las llamas por la protección que le ofreció el citado rey Francisco I y, sobre todo, la amada hermana de este, Margarita.

Este rey Francisco I había ganado un terreno importante hasta el momento de caer prisionero en Pavia (suceso que hemos relatado más arriba). Luisa de Saboya, que ocupó su lugar en condición de regente, no tenía fuerzas suficientes para enfrentar, junto a una situación política complicada, la oposición de la Iglesia y de la Sorbona. Pero ya había voces, en esos tiempos, que pedían reformas en la religión, o, al menos, cambios de procedimientos que evitaran los excesos curiales. Pero la regente dejó correr el tiempo en medio de vacilaciones, beneficiada su indecisión por la escasa doctrina que sostenían las ideas de los rebeldes (insistimos, todavía no había hecho acto de presencia el pensamiento de Lutero). La Sorbona, en cambio, avanzaba y exigía de sus miembros la firma de “artículos de fe”, una forma de tomarles examen de devoción. Quienes se negaron, fueron a la hoguera, como el ilustre humanista Etienne Dolet, un apasionado de Cicerón que tradujo el Nuevo Testamento al francés y publicó obras de Calvino y Savonarola, que se consideraron sospechosas. Fue quemado junto con sus libros.

Cuando el rey prisionero de Carlos V fue liberado, retomó el trono y su gestión se introdujo en este clima religioso complicado. Bajo estas condiciones Francisco I trató de conciliar a las partes y no encontró el modo de defender a los rebeldes hugonotes, que antes que de reformadores, fueron acusados de herejes. El monarca contaba entre sus recursos con la oportunidad de crear una iglesia independiente, al modo de cómo lo había hecho Enrique VIII en Inglaterra, pero no tuvo aliento para tanto. Se dice que, desanimado por el fanatismo y la intransigencia de los bandos en pugna, Francisco I decidió en 1538 adherir al catolicismo más ortodoxo, sin hacerse más cuestionamientos.

El sucesor de Francisco I, Enrique II, fue aun más fanático y se opuso con más decisión a los reformadores, sin meditar que muchos de estos no eran hugonotes, sino que seguían siendo católicos que solo pedían cambios de procedimientos, de ningún modo modificaciones del dogma.

La situación se mantuvo en este marco hasta que los rebeldes encontraron, por fin, los postulados que los representaban, que no fueron los de Lutero sino los más extremistas de Calvino, el protestante francés que, escapando de las persecuciones, se había instalado en Ginebra. También hemos explorado en extenso las ideas y las acciones de Calvino (su libro de 1536, *La institución cristiana*, escrito en latín, cuando fue traducido al francés, en 1540, tuvo gran éxito). Enrique II reaccionó de la peor manera y, como verdadero preludio de catástrofes mayores, alentó el desacuerdo, proporcionando a los católicos el uso de la delación de los supuestos herejes; el delator era beneficiado con la tercera parte de los bienes dejados por el denunciado, que moría en la hoguera.

El campesinado, lejos de estas crueles reyertas ciudadanas, se mantenía fiel a las tradiciones cristianas, con la dosis de superstición que le cabe a gente que cuenta con poco poder de elaboración de las ideas y de las creencias religiosas. El protestantismo de Lutero (las primeras traducciones de sus escritos ingresaron en Francia a partir de 1502), quedó, entonces, encapsulado en una minoría liberal, urbana y semiaristocrática, que a falta de una organización que los agrupara, seguían sin embargo frecuentando las iglesias católicas para satisfacer sus necesidades de fe.

La herencia religiosa que Enrique II dejó a su muerte era preocupante. Ya dijimos que a este rey lo sucedió un niño de dieciséis años, Francisco II, quien comenzó a reinar bajo la protección de la reina madre, Catalina de Medici, a la cual también describimos más arriba, quien comenzó a actuar como regenta cuando era evidente que la dinastía Valois se extinguía. Los Borbones se encontraban a la cabeza de las aspiraciones de sucesión, acogiendo para sus designios la fuerza de los nobles hugonotes. Los Guisas de Lorena, que se declararon católicos fervientes, también pelearon por la obtención del poder, logrando evidentes progresos al acercarse al rey adolescente y transformarse en sus consejeros. La acción de gobierno de los Guisas fue abiertamente parcial, dispensaban prebendas a aliados y amigos y perseguían con odio y saña a quienes consideraban sus adversarios, por supuesto los hugonotes. Ante la situación desfavorable, los hugonotes comenzaron a tramar estrategias de defensa. Sumaron a su causa a los teólogos de la Reforma en Francia, que solo impusieron, para dar el apoyo, que la lucha contra los Guisa fuera encabezada por un príncipe de sangre.

Una primera conjuración hugonote fue advertida por los Guisa, que fue reprimida con una ferocidad que hasta asombró a la gente de esa época, tan acostumbrada a las peores crueldades, pero la victoria fue parcial; a pesar de tantos cuerpos colgados de las almenas de los castillos, no pudo ser consolidada porque el rey que les daba el amplio respaldo, Francisco II, murió en 1560.

También adelantamos que a Francisco II lo sucedió el anteuúltimo Valois, Carlos IX, un niño de diez años que devolvió a la regencia a la enérgica y astuta Catalina de Medici, que mediante hábiles maniobras políticas amenazaba a los Guisa con los Borbones y a los Borbones con los Guisa. Buscaba, admiten los historiadores, que las dos formas de la misma religión cristiana, la hugonote o protestante y la católica, pudieran convivir en una Francia en paz. Con ese fin, publicó un edicto que permitía a los reformadores realizar sus ceremonias en los arrabales de la ciudad y que prohibía llevar armas a ambos bandos. Acaso con los mismos objetivos, vale decir, en aras de evitar una guerra civil, los ineficaces Estados Generales se reunieron en Orleans buscando alguna fórmula de conciliación. No lograron resultado alguno.

Es posible conjeturar que nadie en Francia estaba enterado que el drama interior también se jugaba fronteras afuera, luego que Lutero encendiera la mecha, involucrando prácticamente a todo el mundo europeo. El país galo, sin embargo, jugando su capítulo personal, encontró su propia mecha, la que encendió el conflicto, las llamadas Guerras de Religiones, que fueron ocho.

La Casa de Guisa había sido fundada en 1520, reinando en un condado que pasó a ser ducado por decisión del rey Francisco I. En marzo de 1562 el primer duque de Guisa, junto a familiares, esposa e hijos, pasó por la ciudad de Vassy, donde pidió detenerse para oír misa. A menos de un tiro de piedra, señalan las crónicas, un grupo de seiscientos protestantes, reunidos en un granero, celebraban su culto. Para el duque el acto representaba una afrenta, un desafío, ya que la ceremonia se producía dentro de la ciudad y los hugonotes gozaban solo del precario permiso, concedido por la reina regente, de oficiar en extramuros. Mandó hombres a desalojar el lugar, los que fueron rechazados con insultos y piedrazos. Una piedra asestó en la humanidad del mismo duque, que entonces estalló y ordenó el escarmiento. Como consecuencia de la represalia murieron sesenta y tres hugonotes y más de trescientos resultaron heridos. Los católicos le quitaron importancia al hecho, llamándolo “incidente”, mientras que los hugonotes lo designaron “la matanza de Vassy”. El despreocupado duque de Guisa llegó a París donde fue aclamado como el defensor de la fe, mientras que los hugonotes acudían decididamente a las armas. De este modo la primera Guerra de Religión dio comienzo y se extendió por cuarenta años. El mundo europeo, que sin tanta virulencia padecía del mismo conflicto, se ubicó junto a un bando o junto al otro. La inglesa Isabel I, aunque con discreción, dio su apoyo a los hugonotes; el feroz contrarreformista español, Felipe II, se mostró, como era de esperar, partidario de los católicos.

La contienda fue tomando rasgos particulares que le fueron dando un color distinto. Los ejércitos enfrentados eran poco numerosos, de ocho a diez mil hombres, aunque en el transcurso de las hostilidades se fueron sumando una cantidad imprecisa de mercenarios, muy temidos por la población porque estos intervenían más dedicados a la rapiña que al combate contra el enemigo. La lucha comenzó a perder el sentido original y, como dice Maurois, “acaso al principio se combatió por la religión; pronto se combatió por combatir”. La refriega fue cediendo no solo por la pérdida de objetivos claros, sino porque los principales jefes de ambos bandos fueron muriendo en batalla. Nos ahorramos la nómina, solo señalamos que a un año del comienzo, en 1563, ya se sentían las fatigas y cada facción buscó refugio en los distritos donde se sentían fuertes: los católicos en París y los hugonotes en Normandía.

Catalina de Medici continuó buscando la forma para alcanzar una paz duradera y ella también acudió a la ayuda extranjera, proponiendo, de acuerdo con su gusto

por la intriga, bodas de conveniencia que conciliaran intereses. Estos procedimientos se presentan como una maraña de nombres y fechas que elegimos prescindir. Cabe señalar que, mientras tanto, el rey Carlos IX había crecido y formado opinión, poniendo en práctica planes que, a veces, se oponían a los de su madre regente. En este interregno se firmó la Paz de Saint-Germain, pero muchos de sus términos no fueron aceptados por los católicos, a quienes les violentaba que los protestantes, en virtud de este tratado, volvieran a tener permiso para ejercer funciones de gobierno. Sin embargo tanto Catalina como su hijo Carlos IX, que estaban dispuestos a realizar esas concesiones, defendieron los términos del pacto y permitieron que el almirante Gaspar de Coligny (1519-1572) y el príncipe de Condé (1530-1569), líderes de la facción protestante, formaran parte del consejo real.

A este acuerdo, o desacuerdo, según desde donde se lo mire, se sumó el matrimonio que Catalina de Medici quería concertar entre su hija Margarita (1553-1615) con el príncipe protestante Enrique de Navarra (1553-1610), un Borbón que tiempo después sería rey de Francia. La boda, prevista para el 18 de agosto de 1572, no fue aceptada ni por el papado ni por el rey Felipe II de España, quien la condenó de manera rotunda. Pero los reyes franceses siguieron adelante y la inminente ceremonia matrimonial propició la reunión, en París, de un gran número de nobles protestantes que acudieron en apoyo del príncipe. París era, sin duda, una ciudad decididamente hostil a los hugonotes, por lo que los católicos residentes no aceptaron de buen grado la visita de los enemigos. Los predicadores católicos proclamaban a viva voz el descontento. Como colofón, el 22 de agosto se llevó a cabo un atentado contra el almirante Gaspar de Coligny, sin consecuencias graves, pues solo fue herido en un brazo. No se ha sabido, a ciencia cierta, quiénes lo planificaron, aunque sobre la Casa de Guisa cayeron las primeras responsabilidades. Algunos autores agregan otros dos posibles ejecutores; en primer término, el duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (1507-1582), gobernador de los Países Bajos por mandato del rey español Felipe II, ya que circulaban las sospechas de que de Coligny proyectaba un ataque a este país con el fin de liberarlo del yugo hispano. En esta triste y suspicaz nómina también se incluyó, en un segundo y acaso injusto lugar, a Catalina de Medici. La hipótesis se sustenta en que de Coligny ejercía una gran influencia sobre Carlos IX y la reina madre temía la relación, por lo que ordenó asesinarlo. Sin embargo, es difícil creer en la culpabilidad de la regente, habida cuenta los ingentes esfuerzos realizados por ella en favor de la paz y la tranquilidad del Estado.

Todos estos factores, en especial el atentado contra de Coligny, fueron los desencadenantes de uno de los episodios más terribles de estas guerras religiosas: la masacre de San Bartolomé, ocurrida en la noche del 24 de agosto de 1572, en París.

Catalina de Medici, como se dijo, sagaz y perspicaz, advirtió que las cosas habían vuelto al punto inicial y se necesitaba de muy poco para que la guerra fuera reiniciada. Anotició de ello al rey y este tomó la medida más extrema, decidió eliminar a los cabecillas protestantes, con la excepción de Enrique de Navarra y el príncipe de Condé, protegida su vida por sus altos títulos de nobleza.

El rey convocó a las autoridades municipales de París a palacio para ordenarles el cierre de todas las puertas de la ciudad (recuérdese que París, como todas las grandes urbes de la época, contaba con murallas y puertas de acceso que se cerraban de noche y se abrían por la mañana). Carlos IX agregó a esa disposición la decisión de armar a los burgueses de la ciudad, como medida de protección o de ataque, según cuadraran las circunstancias.

Es difícil, todavía, determinar la cronología de los hechos y conocer el momento exacto en el que empezó la masacre. Parece ser que dio inicio a la una y media de la mañana, cuando la iglesia de Saint Germain-Auxerrois, próxima al Louvre y parroquia de los reyes de Francia, hizo sonar sus campanas. De inmediato los nobles protestantes fueron expulsados del palacio del Louvre y asesinados en las calles. El almirante de Coligny fue sacado de su lecho por el duque de Guisa y arrojado por una ventana. Ya amaneciendo, el pueblo previamente armado persiguió a los protestantes por toda la ciudad. La matanza continuó durante varios días, no solo en París, sino que se transmitió a toda Francia.

Más complicado resulta discernir cuáles fueron las verdaderas razones del acto irracional de Carlos IX. Se especula que apenas Catalina conoció la orden quiso contrarrestarla. Circula otra explicación, más tradicional, que incluye a la reina madre y a sus consejeros católicos como incitadores de la decisión del rey. Otra hipótesis achaca el hecho a los ciudadanos de París, profundamente antihugonotes, que reaccionaron cuando las circunstancias se mostraron propicias y encontraron el visto bueno, explícito o implícito, del poder real para lanzarse al exterminio de los rivales. Al menos el rey, en un célebre discurso que dio el 26 de agosto, les endosó la responsabilidad, diciendo que lo suyo solo había sido una medida preventiva, no una orden de aniquilación.

A la reacción del rey deben agregarse los ecos de la matanza en el interior de Francia, que como dijimos, fueron de cruenta continuidad con los sucesos parisinos. El número de muertos, por supuesto, una cifra imprecisa, llegó a los dos mil en París (Maurois afirma que fueron entre tres y cuatro mil), y de cinco a diez mil en todo el país. Solo escaparon de la muerte, como se advirtió más arriba, los príncipes de sangre, Enrique de Navarra y de Condé, que no obstante fueron apresados, encerrados en el Louvre e invitados a abjurar de sus ideas religiosas.

El papa Gregorio XIII (sucesor del Pío V que se había opuesto a la boda del protestante Enrique de Navarra con la católica Margarita), se enteró de la matanza y en tren de festejo organizó un solemne Te Deum en la basílica de San Pedro. Por su parte, Felipe II de España se ocupó de hacer conocer al mundo su más grande satisfacción por lo ocurrido.

No obstante tanta sangre no sirvió para detener la lucha, la masacre de San Bartolomé fue un episodio más, sin duda el más cruento de estas guerras de religión que siguieron su marcha. Enrique de Navarra, que en prisión simuló fidelidad al catolicismo, logró huir de la cárcel, recuperó su fe protestante y se unió a los hugonotes que se reorganizaban para volver a la pelea.

La ya relatada muerte de Carlos IX, en medio de la guerra y en brazos de su madre, Catalina de Medici, sumó el eterno problema de la sucesión. Había pocas dudas de que el nuevo rey debería ser un católico y el cargo recayó en Enrique III. Su condición de homosexual, que no podía ser un impedimento para la coronación (hubo y habría en el futuro reyes homosexuales), se transformó sin embargo en un problema ¿De qué modo el rey generaría descendencia si era pederasta? ¿Quién lo sucedería ante la falta de herederos? Se sumaba a esto que por su elección sexual el llamado “príncipe de Sodoma” no podía ser una figura respetada por una cofradía católica fanatizada, que lo consideraba un hombre de conducta desviada.

Al margen de la manifiesta condición de Enrique III, corría la sospecha de que el monarca era nada menos que un calvinista disfrazado de católico, que iba borrando poco a poco las consecuencias de los hechos de la noche de San Bartolomé y volvía a estrechar relaciones con los hugonotes. El recelo se hizo cierto, para espanto de la grey católica: a solo cuatro años de la matanza, las fuerzas habían vuelto a equilibrarse, desestimando con ello la afirmación de muchos historiadores que, con ligera prisa, aseguran que con la noche de San Bartolomé se acabó el protestantismo en Francia. La firma de la Paz de Monsieur (1576) confirmó los temores de los católicos, pues en el pacto Enrique III reconocía a los hugonotes antiguos derechos y prebendas y la nueva autorización para ejercer cargos públicos. Enrique III, asistido por la incansable Catalina de Medici, zanjó el otro conflicto, la cuestión sucesoria, designando a su primo, el hereje Enrique de Navarra (como se dijo, vuelto ya a las filas protestantes), a condición de que abjurara, o volviera a abjurar, de su fe y se convirtiera al catolicismo.

Ante estas circunstancias los católicos necesitaban de un líder, que pronto tuvo nombre, Enrique de Guisa, el hijo de Francisco, quien inició su rol creando la Liga Católica, de la cual se designó jefe. Precisamente las decisiones del rey sobresaltaron a este Guisa, sobre todo en el asunto de la sucesión real. Revolviendo

en la estirpe, la Liga Católica llegó a la conclusión de que el único sucesor con derechos indiscutibles era, precisamente, Enrique de Guisa.

De este modo se formó el cuadro ideal para volver a la guerra (¿de religión o de sucesión?), llamada la “guerra de los tres Enriques”, ya que se enfrentaban tres hombres de ese nombre, el duque de Guisa, el de Navarra y el monarca en ejercicio que, en realidad, no actuaba como combatiente sino que lo intentaba hacer como conciliador.

La situación se volvió claramente favorable para los Guisa. El duque se hizo dueño de París, el pueblo lo aclamó tanto como repudió al rey que, prudentemente, solo protegido por cuarenta y cinco gentilhombres (“los cuarenta y cinco”, dispuestos a dar la vida para defenderlo), se alejó de la ciudad para buscar refugio en Blois (ciudad situada en las orillas del río Loira, entre Orleans y Tours, pleno centro del país). La debilidad del rey era proporcional a la fortaleza que iba adquiriendo Enrique de Guisa, una escalada que se truncó, de pronto, cuando el monarca, en un gesto desesperado, tendió una trampa a su enemigo: lo convocó a Blois, para una reunión de consejo, y lo hizo asesinar. Su madre Catalina, aterrorizada, preguntó a su hijo la causa de semejante acto; este, aseguran las crónicas, contestó diciendo que “ahora soy el único rey”. Luego de la respuesta, la reina madre, apesadumbrada, cargada con setenta años de vida que la tuvieron como protagonista de miles de vicisitudes y árbitro de otras tantas controversias, se declaró agotada, se acostó en su lecho donde se dejó morir, abatida por el aluvional cansancio de luchar sin provecho (1589).

Acaso como lo había imaginado la anciana, París recibió la noticia del crimen con todavía mayor repudio contra el rey y contra toda la estirpe Valois, de la cual Enrique III era, y fue, su último representante. Pero el monarca había recuperado fuerzas y ánimo, convocó a su primo, el conflictivo Enrique de Navarra, para ingresar en París y terminar con el influjo de los Guisa. Sin duda que el aporte de este pariente fue fundamental. Era un guerrero experimentado y sus maniobras militares crearon un férreo cerco alrededor de la ciudad. La Liga, ahora sin su jefe asesinado, se atrevió a hacer un llamado al crimen, un modo de pagar a las autoridades reales con la misma moneda. Los prelados alentaban el regicidio desde el púlpito y uno de ellos, el dominico Jascques Clement, interrogó a los teólogos para asegurarse si luego del crimen obtendría la salvación eterna. Lograda la venia eclesiástica, este sacerdote se introdujo en la cámara real la noche del 1° de agosto de 1589, donde dormía el soberano, y lo apuñaló. En su agonía, Enrique III acudió a sus últimas fuerzas para ceder su corona a Enrique de Navarra, declarándolo heredero con absoluta legitimidad.

El acto de ningún modo fue aceptado por los católicos, que esperaban cobrarse de mejor modo el brutal asesinato del duque de Guisa.

El fin de las Guerras de Religiones. Los Borbones al poder

Enrique de Navarra, con el título de Enrique IV el Grande, fue coronado en la catedral de Chartres el 27 de febrero de 1594. Rey protestante (para muchos algo más que eso, calvinista) en un país católico, el primer Borbón que ocupaba el trono de Francia debía jugar una partida difícil. Por delante se encontró con varios frentes, algunos aliados a su causa pero por lo general desconfiados de sus propósitos, declarados apenas se ciñó el cetro, de lograr la pacificación total de la nación.

Algunos católicos lo aceptaban, a condición de que se convirtiera; otros, como el duque de Mayenne, hermano del asesinado duque de Guisa, resucitaron la Liga Católica para retomar las acciones bélicas. Sin embargo el pueblo francés, aun el católico, que al fin y al cabo había soportado por centurias batallas y combates, desconfiaba de la Liga porque ella había acudido, o recibido con agrado, el ofrecimiento de apoyo del incansable Felipe II, quien mandó tropas hispanas a París, con intención de colocar en el trono francés a su hermana Isabel Clara Eugenia (1566-1683), una Valois por parte de madre, y hacer de Francia una provincia española con algún grado de autonomía.

Pero la cuestión religiosa fue encarada por Enrique IV de manera resuelta. Diríamos hoy, con realismo político. Dispuesto a la conversión —de ahí la famosa frase, “París bien vale una misa” (*Paris vaut bien une messe*)—, pidió a los obispos que lo instruyeran en el culto católico, no sin atribuirse la potestad de hacer preguntas incómodas, tal como la adoración a los santos, una dedicación inútil según el monarca y que puso en aprietos a los educadores. Aunque algunos guardaban la sensación de que Enrique IV no concretaba una conversión sincera sino se disfrazaba de católico, esta se produjo por fin.

Finalmente, el 25 de julio de 1593, en Saint-Denis, Enrique IV, vestido de blanco, “fue recibido en el seno de la iglesia”. La Liga ya no tenía razón de ser. En marzo de 1594, después de prometer una total amnistía, el Rey entró en París, su gran ciudad, dirigiéndose ante todo a Notre Dame, para oír misa. La amnistía fue escrupulosamente observada. Cuando Francia vio que el rey no quería represalias, toda la nación siguió a París⁴⁴.

Ya muy asentado en sus objetivos, Enrique IV firmó la paz con una de sus eternas enemigas, España (Paz de Vernis, 1598), y dio los primeros pasos para llegar

a acuerdos con la Santa Sede. La reticencia papal fue demolida por los prelados franceses, quienes advirtieron al vicario que delante tenían a un soberano legitimado por el apoyo popular, por lo que deberían aceptar el pedido de reconciliación.

Con el Edicto de Nantes, firmado en 1598, el soberano quiso terminar con las reyertas con los hugonotes, planteando cláusulas explícitas de reconciliación que se expresan claramente en el primer artículo:

Que la memoria de todos los acontecimientos ocurridos entre unos y otros tras el comienzo del mes de marzo de 1585 y durante los convulsos precedentes de los mismos, hasta nuestro advenimiento a la corona, queden disipados y asumidos como cosa no sucedida. No será posible ni estará permitido a nuestros procuradores generales, ni a ninguna otra persona pública o privada, en ningún tiempo, ni lugar, ni ocasión, sea esta la que sea, el hacer mención de ello, ni procesar o perseguir en ninguna corte o jurisdicción a nadie.

Los hugonotes aceptaron el pacto con reticencias, habían padecido demasiado por promesas incumplidas y todavía sostenían el poder en ciudades importantes, lo que invitaba, acaso sin demasiado raciocinio, al intento de crear un estado autónomo y protestante. La propuesta⁴⁵ del rey impedía esas ambiciones, pero en cambio les concedía el derecho a aspirar a cargos en el Estado, el ejercicio del culto en lugares determinados, el derecho de testar y la constitución del Sínodo cultural. Como contrapartida, los hugonotes debían aceptar que en adelante Francia iba a adoptar el catolicismo como religión de Estado. Estos acuerdos mantuvieron un tono de inestabilidad, con reticencias de uno y otro bando, porque también los católicos presentaron sus reparos, hasta el punto que ciudades importantes (Rennes, Rouen y otras) no lo suscribieron.

Sin duda que por encima de todos estos conflictos, que el rey iba desmontando con una paciencia y bonhomía que hacía tiempo no se aplicaba en Francia, pesaba la aflictiva situación económica. Un embajador veneciano anotó que por todas partes se veían ruinas y que “el ganado ha sido en gran parte destruido, de manera que no se puede labrar”. Para la tarea de reconstrucción financiera el rey convocó a su camarada Maximilien de Béthune (1560-1641), de religión calvinista hasta su muerte, a quien hizo duque de Sully y le encargó la difícil empresa de recomponer la hacienda. Sully lo hizo a partir de un lema: “La labranza y el pastoreo: he aquí las dos ubres de Francia, las verdaderas minas y tesoros del Perú”, y trabajando incansablemente durante jornadas de más de doce horas. Laborioso y hasta avaro, logró abastecer poco a poco un tesoro que, por fortuna, ahora solo debía dedicarse a sostener la producción de bienes, olvidando

los gastos de guerra. “Enrique IV y Sully dieron diez años de tregua a Francia, que conservó de ellos el recuerdo de una edad de oro”⁴⁶.

La política desplegada en todos los campos por Enrique IV nunca se despegó del propósito de afirmar el absolutismo monárquico, que, como se dijo, nació débil e incipiente con los Valois y que este rey, precisamente primer sucesor de la estirpe extinguida, comenzó a sellar como única fórmula de Estado. Ya no había demasiados impedimentos para imponer el sistema. Los Estados Generales, que hemos citado siempre como inoperantes, nunca lograron la estatura que alcanzó el Parlamento inglés. Los parlamentos regionales, los de París y de otras ciudades, tenían la fuerza suficiente de obrar políticamente hasta llegar a los límites de la voluntad del rey, que podía vetar con un solo gesto cualquiera de sus disposiciones. Parte de la nobleza feudal aceptó que la vida en la corte, alrededor del rey, era más redituable y cómoda que velar armada detrás de las murallas de sus fortalezas. Acudieron a París a gozar de la vida cara y lujosa de la corte. El sustento de estos señores, que vivían en palacio y debían olvidarse de preocupaciones económicas, exigió de la corona la cesión de cuantiosas pensiones, destinadas a sostener el oropel y el ocio de esta aristocracia ahora inocua e inofensiva.

La mudanza no fue total, otros señores, muchos de los Grandes, prefirieron mantener las condiciones de vida a que estaban habituados. Asimismo los nobles hugonotes no habían sido exterminados como asegura cierta ligera historia. Refugiados en sus castillos, y hasta con una capital en La Rochelle, ciudad costera con el Atlántico, alimentaban la desconfianza de que las condiciones cambiaran y tuvieran que volver a pelear.

Por su parte, el burgués se apoyaba en la figura del monarca para sostener un orden que le permitiera una vida cotidiana exenta de la zozobra bélica.

Similar actitud podía captarse en el campesinado, acaso la capa más dañada por tantos años de batallas. Estos se beneficiaron por un centralismo que, encarnado en cuanto a las finanzas en la figura de Sully, había conseguido a principios del siglo XVI que los gastos volvieran a igualar a los ingresos.

Enrique IV, a quien se le reconocieron multitud de amantes (algunas crónicas recogen la cifra de cincuenta y tres) y un número ignorado de hijos bastardos, no contaba con un heredero legítimo porque precisamente no había concebido con esposa legal. Esta, Margarita de Valois (1553-1615), siguió siendo una fiel compañera del monarca cuando este se decidió por el divorcio. Incluso llevó su lealtad a los límites al transformarse en confidente y amiga de la nueva cónyuge del rey, María de Medici (1575-1642), sobrina del banquero con el cual Enrique IV mantenía cuantiosas deudas. Se especula que Enrique y la hermosa María, pintada por Rubens⁴⁷, nunca se amaron; el matrimonio formaba parte de la estrategia del

monarca para, al menos, apaciguar las exigencias del banquero por el cobro de las sumas adeudadas.

Pese a su casamiento, Enrique IV no cedió en sus desatinos amorosos. Las crónicas insisten en que a medida en que envejecía su acoso a las quinceañeras se hacía más ostensible (“el libertinaje tiene mala vejez”, acota Maurois), pero en cumplimiento de sus deberes matrimoniales obtuvo de su esposa el nacimiento de seis hijos; el primogénito, en 1601, fue el delfín, el futuro Luis XIII el Justo. La educación de este infante de salud endeble, padecía de enteritis crónica, fue católica y el monarca aspiraba a que su formación política fuera diseñada de acuerdo con el régimen de absolutismo monárquico que él casi había cementado como fórmula de gobierno. Objetivo frustrado el del monarca, ya que murió cuando su hijo contaba con solo nueve años. Enrique IV murió en forma trágica el 14 de mayo de 1610, aunque su asesinato, al contrario de los tantos que habían ocurrido en fecha reciente, no respondió a algún móvil político, sino a la obra de un enajenado que se trepó a la carroza del rey cuando circulaba por una calle de París y le atravesó la aorta de una cuchillada. Jamás se pudo probar que Ravaillac, el asesino, fuera otra cosa que un loco.

El asesinato del rey y la minoría de edad del delfín generaron, por lógica consecuencia, la vacancia del trono de Francia. María de Medici cargó con el rol de regente y descuidó, precisamente, a su hijo, el heredero del trono, para apoyarse en los consejos de un matrimonio de paisanos florentinos, los esposos Concino Concini (1575-1617) y Leonora Galigai (1571-1617), que fueron escalando posiciones en la nobleza hasta que el hombre consiguió el título de Marqués de Ancre.

Los Grandes reaccionaron en contra, mientras que María gobernaba a tientas, de mano de los Concini. Por fin Luis XIII llegó a la mayoría de edad y ocupó el trono. En coincidencia entró en escena un nuevo personaje, el cardenal Richelieu, de decisiva participación en los hechos políticos de esos tiempos, entre ellos la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), conflagración que inicialmente trató un conflicto religioso entre partidarios de la Reforma y la Contrarreforma dentro del propio Sacro Imperio Romano Germánico, y luego devino en la intervención paulatina de las distintas potencias europeas, convirtiendo el problema local en una guerra que involucró a toda Europa. Las razones de semejante propagación fueron, más que las cuestiones de fe iniciales, las intenciones de los países en pugna para lograr el control político y hegemónico del escenario europeo.

La famosa Paz de Westfalia (1648), que dio lugar al primer congreso diplomático moderno e inició un nuevo orden en el centro de Europa basado en el concepto de soberanía nacional. dio fin a los enfrentamientos, de donde Francia salió muy favorecida, pues recuperó territorios e influencia política (ver capítulo VII).

Richelieu (en realidad, Armand-Jean du Plessis, 1585-1643), presenta su sello, indeleble e inevitable, cuando se revisa la historia de la Francia del siglo XVII. Joven y oscuro obispo de Luçon, quien luego será reconocido como “La Eminencia Roja”⁴⁸, alcanzó el cardenalato en 1622. Su biografía, aun sintética, ocuparía varias páginas. Cabe resumirla diciendo que fue acercándose a la corte con la fuerza de su envidiable poder de fascinación. “Su fría y lúcida energía [fue] rompiendo todas las resistencias”⁴⁹, hasta conseguir el acceso a la corte, donde comenzó a profundizar en la práctica el concepto de absolutismo monárquico. Traía consigo, a la manera de Maquiavelo, unas máximas acerca del arte de triunfar.

Recomendaba al futuro hombre de Estado el silencio, el disimulo, y las respuestas prudentes que son “como esas retiradas de los ejércitos que salvan los hombres y el armamento”. Desde la muerte de Enrique IV, adivinando que la regente podría ayudarle, había maniobrado para acercarse a ella [y] la fascinó con aquella mirada que nadie podía sostener largo rato, y, sin perder jamás su alta dignidad de prelado, reinó sobre aquella real voluntad⁵⁰.

Luis XIII, por su parte, también contaba con sus planes, tan pragmáticos como los del cardenal, pero más brutales. En tren de obtener el poder que le correspondía ordenó asesinar a Concini y, acusada de brujería, quemar en la hoguera a su esposa. “Sí, ahora soy yo el Rey”, confesó a quien quisiera escucharlo, remedando, acaso sin saberlo, una frase similar que años atrás había dicho su abuelo Enrique III, luego del asesinato por orden suya de Enrique de Guisa. Desterró a su madre a los aposentos de Blois (habitual refugio de los reyes franceses desplazados o precavidos), desoyó en un comienzo las palabras conciliatorias y acomodaticias de Richelieu, hombre digno de desconfianza, pero al cabo le otorgó cargos menores que le sirvieron al sacerdote para recomenzar el ascenso por la escalera cortesana.

La historia, en sus formas más ligeras, recoge de un modo equívoco la relación de estos dos hombres, otorgándole a Richelieu el rol de dominador y al rey Luis XIII el de dominado. Montesquieu fue el responsable de esta leyenda, ahistórica y falsa, porque Luis XIII gobernaba con una decisión que, a veces, afectaba con sus resoluciones la voluntad contraria del mismo cardenal. La imagen diabólica que posteriormente se le dio a este personaje se debe, sin duda, a Alejandro Dumas, autor de *Los tres mosqueteros*, novela donde se describe al cardenal como un ministro codicioso, inescrupuloso y hambriento de poder. Las diversas adaptaciones cinematográficas de esta obra (de 1916, 1921, 1948, 1973, 1974, 1989 y 1993), han reforzado esta figura negativa, aun más deformada en la película animada de 1993, dedicada al público infantil, que lo muestra como un villano de cuento de hadas, sin ningún rasgo favorable.

Lo cierto es que Richelieu fue un aliado de la realeza de alta utilidad. Fue el cardenal quien alertó al soberano sobre la existencia de bolsones hugonotes que podían alterar la tranquilidad que el país se esforzaba por mantener. Refugiados en La Rochelle, donde como se informó habían instalado capital, los protestantes se hacían presentes dentro del mapa de la nación con el carácter de una bomba de tiempo, ignorándose cuándo y por qué podía estallar. Richelieu acudió, primero, a la persuasión; pidió a los hugonotes que fueran súbditos sumisos, pero la respuesta fue que estos preferían en el trono a un inglés protestante en cambio de un francés católico. La bravuconada hugonote, que amenazaba transformarse en crónica respuesta, fue desbaratada por Richelieu con las armas. Él y el rey comandaron las tropas que sitiaron La Rochelle en 1628 y la ocuparon pese a los rápidos, pero inocuos, refuerzos que para defender la plaza había enviado el rey de Inglaterra. Luis XIII hizo la habitual entrada triunfal a la ciudad y Richelieu demostró su también habitual y sabia moderación: declaró una amnistía general, otorgando la libertad a los hugonotes para profesar el culto, sin tomar ninguna medida de confiscación de bienes, práctica habitual de esos tiempos, porque, como asegura Maurois, “Richelieu había combatido al partido, no al culto”.

La Paz de Alais o Edicto de Gracia, firmada meses después, puso el definitivo final a las tremendas Guerras de Religión.

El siguiente paso consistió en “limarle las uñas” a los Grandes, a quienes Richelieu les prohibió ciertas maneras de comportamiento cotidiano. El reto a duelo, por ejemplo, casi un pasatiempo de los señores, era, por ejemplo, castigado con la muerte. Con estas medidas se dieron los primeros pasos para que la aristocracia, siempre dispuesta a la guerra, al conflicto, se hiciera galante al no poder continuar siendo épica.

La reconocida moderación de Richelieu se hizo prudencia en cuestiones de política exterior. Intervino, claro, en las cuestiones donde se debatían la conformación de los estados nacionales y se confrontaban las ideas reformistas y contrarreformistas, pero se cuidaba de dejar marcas que comprometieran en demasía a la nación francesa. Francia reconocía como sus habituales enemigos a los Habsburgo austro-hispánicos, pero no estaba en condiciones de avanzar y, mucho menos, de padecer alguna invasión, pues todavía no había podido reconstruir sus ejércitos y, sobre todo, obtener dinero suficiente para armarlos.

La marina, acaso el rubro castrense menos afectado por las Guerras de Religión, se atrevió a sumarse a las conquistas de ultramar. Aunque con menos ímpetu que España y Portugal, conformó un imperio colonial francés con la posesión de Nueva Francia (un amplio territorio del norte de América, que hoy son parte de Canadá y EE.UU.), Guadalupe y Martinica (dos islas también americanas, una situada en el archipiélago de las Antillas y la otra en el Mar

Caribe), Guayana (región continental ubicada al norte de América del Sur), el Senegal africano y las islas de Madagascar y Reunión, también en África.

Repetimos que la afirmación del absolutismo fue el objetivo de Richelieu, y cuando incursionó en el terreno de la cultura, fue con la intención de reforzar ese propósito. Fundó, en 1635, la Academia Francesa, institución formada por cuarenta miembros, que aún existe, que comenzó su tarea reinando tiránicamente sobre el idioma francés, al cual se cuidaba con esmero, sancionando las desviaciones. También la Academia estableció reglas para todas las tareas del espíritu, que, como ya veremos, fueron el cauce obligado que debieron obedecer las grandes obras dramáticas del teatro francés. El cardenal protegió e incentivó con estas armas a las artes escénicas, que hasta la llegada de su consideración gozaban del descrédito intelectual.

El teatro podía servir al poder, imponer algunas ideas clave al público, ayudar a establecer esa monarquía absoluta que era su preocupación fundamental, sugerir actitudes cívicas, una manera de comportarse, un estilo de vida, una moral. Por eso instó con tanta fuerza a los autores a escribir tragedias, y no se privó de sugerirles los temas⁵¹.

Richelieu fue un gran mecenas (otro rasgo copiado a las cortes italianas); en su castillo, inaugurado en vida como Palais-Cardinal y conocido hoy como Palais-Royal, el cardenal construyó un teatro (el primero a la italiana de Francia), y reunió una de las mayores colecciones de arte de Europa, constituida, entre otras obras, por la escultura *Esclavos*, del italiano Miguel Ángel Buonarroti, más pinturas de Rubens y de Tiziano.

En la fastuosa función inicial del teatro, en 1641, en que se ofreció una ignota obra llamada *Miramo*, escrita por el cardenal junto con su protegido Jean Desmarets (1595-1676), se concentró todo el París mundano e intelectual, toda la Francia podría decirse, con excepción de Pierre Corneille, porque el cardenal no le había perdonado aún el traspie cometido con *El Cid*, o porque Corneille, tímido como lo fue en la vida, prefirió quedarse escondido en su refugio de Rouen.

En su agonía, Richelieu recibió del sacerdote que le administraba los sacramentos la pregunta de si perdonaba a sus enemigos (que los tenía, y cuantiosos); su respuesta desvió a lo que había hecho en vida, sacrificando todo, incluso amistad y simpatías, en beneficio del Estado. Añadió que su único fin había sido la existencia de Francia como país independiente, sin que ningún sueño imperial de hegemonía europea entorpeciera la marcha hacia ese fin.

La historia encontrará seguramente datos que indican que el camino del cardenal no tuvo la rectitud que reclaman sus últimas palabras; una biografía

exhaustiva (imposible para nosotros, ya lo dijimos), mostraría la cara oscura de una moneda que, sin embargo, muestra en su lado más brillante a uno de los grandes constructores de la Francia absolutista.

Luis XIII no sobrevivió mucho tiempo a Richelieu, lo que aflojó la fuerza del absolutismo y le dio aliento al Parlamento para reclamar derechos políticos que los fallecidos habían ignorado. El futuro rey, Luis XIV, contaba, a la muerte de su padre en 1643, con solo cinco años, de modo que se requería de una regencia que, como era natural en Francia, debía recaer en la reina madre, la española Ana de Austria (1601-1666). La mujer advirtió la conformación del entorno parlamentario para vigilar su gobierno, lo que la llevó a enfrentar al organismo y reclamar el amplio uso de sus atribuciones de regente, exigencia que tuvo que ser acatada. Se conjetura que todos, Parlamento incluso, esperaban que la regente optara por un consejo sin rastros de Richelieu que murió, obviamos decirlo, más odiado que amado. Para sorpresa general Ana nombró al cardenal italiano Giulio Mazarini, reconocido por todos como Mazarino (1602-1661), que aunque de un modo y de una manera distinta, reproducía los gestos de su antecesor. “Mazarino tenía menos estilo que Richelieu y sus métodos eran menos directos, mas perseguía idéntico plan con la misma tenacidad”⁵².

Pero el proyecto de Ana de Austria de sumar a Mazarino (¿una española y un italiano al mando de los destinos de Francia!), provocó la insurrección llamada la Fronda, nombre derivado de las hondas con que juegan los niños, y con las cuales la sublevada plebe apedreó las paredes del palacio real. La rebelión se extendió y tuvo una duración de cinco años, entre 1648 y 1653, llevada adelante por dos actores principales: la Fronda parlamentaria o Vieja Fronda, que fue la que comenzó el conflicto, y la Fronda de los príncipes o los Grandes, que lo continuó y amplió antes de ser vencidos, víctimas de la fatal alianza que hicieron con España, un acto político muy torpe que alimentó la desconfianza de muchos de sus aliados, que por causa de tan mala compañía abandonaron la rebelión. El pedido de ayuda a los españoles tomó tamaña entidad que, para fortuna de Mazarino, logró hacer pasar inadvertido un hecho similar protagonizado por el cardenal, quien había acudido a los alemanes.

Cuando se produjeron los hechos de la Fronda, la corte en su conjunto, en un movimiento ya habitual en esta clase de acontecimientos, abandonó París, refugiándose, esta vez, en Roueil. Desde allí siguieron las acciones de los revoltosos que, divididos en los dos bandos citados, jamás fusionaron fuerzas. Los parlamentarios y los Grandes unidos hubieran abatido fácilmente a la pareja gubernativa (y la palabra pareja para designar al dúo Ana de Austria-Mazarino, debería entenderse, según ciertos historiadores, en todos los sentidos). Para fortuna de la corona unos luchaban por obtener el manejo político y administrativo de la

nación (los parlamentarios), mientras que los Grandes lo hacían para mantener o, mejor dicho, recuperar los privilegios de sangre.

La intervención del Tercer Estado, al margen de la rebelión, puso coto a tanto desorden. Comisiones de mercaderes acudieron a Roueil para suplicar al rey, a punto de ser mayor de edad, el cese de las hostilidades. Traían consigo la voluntad del pueblo que, una vez más, se veía envuelto en un clima de beligerancia cotidiana que alteraba la vida normal. Aceptando los ruegos, un Luis XIV todavía de catorce años, por lo tanto sin la posesión de todos los atributos monárquicos, se decidió a entrar en París (1652), donde fue bien recibido y aclamado. La explosión de júbilo de los franceses ciudadanos, le dieron sentencia de muerte a la Fronda, marcando simbólicamente el comienzo del gobierno personal de Luis XIV, el Rey Sol.

Luis XIV, el Rey Sol. Arquetipo de monarca absoluto

Voltaire (1694-1778) afirmó que la historia de la humanidad debía reconocer la existencia de cuatro siglos: el inaugural de Pericles; el del primer emperador romano Augusto; el de los Medici, señores de Milán; y el de Luis XIV (1638-1715), bajo cuyo reinado había vivido el pensador francés durante su niñez y primera juventud.

Luis XIV impuso definitivamente el absolutismo monárquico a través de sus gustos, con los que moldeó los gustos del país. La iniciativa real no necesitó de demasiados esfuerzos y sus intenciones no resultaron tiránicas porque semejante propuesta fue aceptada, con agrado, por todo el pueblo francés.

No más guerras civiles, no más Frondas; la majestad de las ceremonias reemplaza el barullo de las sublevaciones. En el interior, un sorprendente esplendor de las letras y de las artes; en el exterior, pese a los reveses finales [que luego, nosotros, reseñaremos], un inmenso prestigio. Para toda Europa el rey de Francia era entonces “el Gran Rey”; su siglo será siempre “el Gran Siglo”⁵³.

La célebre frase, “El Estado soy yo”, jamás fue pronunciada por Luis XIV, pero era indudable que esa era la sensación con la que él manejaba el gobierno y con la que los franceses se sentían gobernados. Cuando murió Mazarino, al cual, siendo joven, el rey había conocido en funciones, Luis XIV asombró a todos manifestando que el cardenal no tendría sucesor. Constituyó, para gobernar, un pequeño consejo de cinco miembros, donde no figuraba ningún eclesiástico y ningún noble de espada, sustituidos todos por nobles de toga (en realidad, burgueses, integrantes del Tercer Estado). Con esta frugal herramienta manejó su

largo reinado (cincuenta y cuatro años, quizás uno de los más extensos de Europa, durante los cuales cambió muy pocas veces a las personas que integraban ese pequeño gabinete), haciendo retroceder la siempre vacilante fortaleza de los Estados Generales, que bajo el reinado de Luis XIV jamás se reunieron, mientras que los Parlamentos, que habían alcanzado algún grado de autoridad política, debieron relegar estas funciones y aceptar las simples de administración de la justicia ordinaria, el mandato original para el que habían sido creados. Pero aunque el Parlamento había asumido la legislación jurídica de la sociedad francesa, el rey intervenía con frecuencia por encima de esas atribuciones mediante sus famosas *lettres de cachet*, cartas que con su sello y firma condenaban, con cuestionables cuotas de arbitrariedad, la conducta de algún noble o ciudadano, que, sin capacidad de defensa legal, era encerrado en la Bastilla.

Luis XIV trabajaba intensamente seis horas por día, presidiendo su poco nutrido consejo y anotando escrupulosamente en una libreta (una vulgar libreta de almacén), los gastos mayores y menores del Estado. En todos sus actos usaba una amabilidad extrema. Se anota que jamás pasó delante de una dama sin saludarla sacándose el sombrero. Asimismo, en este asunto de las situaciones mundanas, la crónica señala que el monarca mismo organizaba los actos del ceremonial, y que se indignaba hasta la cólera extrema si una esposa de un simple funcionario osaba tomarse atribuciones y se sentaba delante de una marquesa.

El defecto, apuntan biógrafos e historiadores, fue la facilidad con que Luis XIV aceptaba las lisonjas. Su vanidad se alegraba hasta con la alabanza más burda y oportunista, y aceptaba de buen grado, pese a su condición de devoto cristiano, el hecho de ser divinizado por su corte sin imaginar que los nobles caían en el pecado de idolatría. Los maridos llegaron a ceder a sus esposas, que ocupaban la cama del rey sin ningún reparo, porque “nada hay de deshonroso compartido con Júpiter”.

El traslado de la corte, en 1682, del Louvre, un ámbito donde cualquiera tenía fácil acceso, al retirado Versalles, fue la medida de gobierno más eficaz para crear un universo artificial, de ocio y jolgorio, donde encontraron acogida todos los aristócratas de Francia, que, de ese modo, abandonaban sus dominios y, por lo tanto, perdían autoridad sobre ellos. Como ya señalamos, este proceso, que terminó definitivamente con el feudalismo, se había iniciado cuando la corte aún residía en el Louvre, pero se acentuó sobremanera con el traslado a Versalles. La opción para los nobles era altamente satisfactoria; a los cinco mil⁵⁴ que habitaron Versalles (a los que hay que sumar el personal auxiliar que vivía en las residencias exteriores al palacio), se los podía entretener y hacerles olvidar querellas y ansias de poder sin demasiado esfuerzo. Allí, en ese paraíso falsificado, Luis XIV impuso la magnificencia italiana (los Medici, los Gonzagas, los d'Este eran los referentes).

En Versalles, como en las otras construcciones de la época –la gran columnata del Louvre, los hospicios de los Inválidos y de La Salpêtrière⁵⁵, etc.–, en todas las artes plásticas, y en la música incluso, se encuentra la preferencia del rey por el arte italiano de la época, aunque con un matiz muy marcado de sobriedad, de regularidad, de majestad un tanto envarada, de grandeza un tanto fría⁵⁶.

Todos los cortesanos alojados en Versalles pasaron a depender de Luis XIV, de las pensiones graciabiles que él otorgaba y que reemplazaban un salario que no podían ganarse de otra manera.

El desmesurado desarrollo de la vida de la corte en tiempos de Luis XIV, el culto organizado alrededor de la persona del rey, respondían a un designio político: se trataba de neutralizar los peligros resultantes de la existencia de una nobleza desocupada y turbulenta; trasladándola a la corte con el señuelo de una vida brillante y festiva, obligándola a permanecer en ella con el fin de obtener el más mínimo favor o puesto, incitándola a arruinarse para cubrir las apariencias, se la estaba haciendo cada vez más íntimamente dependiente del poder real⁵⁷.

Luis XIV era bastante misógino, al menos para escuchar con atención los consejos de su esposa legal, la poco atractiva María Teresa (1638-1683). En cambio fue deferente y galante con sus amantes: entre decenas, dos de las tres sobrinas jóvenes del cardenal Mazarino; Luisa de la Vallière (1644-1710), la primera y casi secreta, quien le dio cuatro hijos, reemplazada en 1667 por la Marquesa de Montespan (1640-1707), quien le dio ocho, y la última, la de su vejez, madame de Maintenon (1635-1719), con la cual se casó mediante matrimoniomorganático⁵⁸. También se mostró protector de sus hijos bastardos, casando a legítimos con ilegítimos y consiguiendo para ellos títulos y nombramientos que los libraba del anatema de su condición de vástagos naturales.

Cabe aquí señalar que madame de Maintenon no fue una simple compañera de la vejez del rey, sino una esposa legítima que en este período final se impuso la tarea de cambiar el modo de vida de la corte, haciéndolo más austero y religioso, contradiciendo el aire de despreocupación creado a partir del momento en que la corona se trasladó a Versalles.

En 1651 el rey efectuó su primera visita a Versalles, antiguo pabellón de caza construido por Luis XIII. Encantado con el lugar, el monarca decidió invertir una gran suma de dinero para reformar el edificio y transformarlo en un palacio con comodidades imperiales. La decisión padeció los reparos de algunos, de su ministro de finanzas por ejemplo, Jean-Baptiste Colbert, que como buen tesorero cuidaba las finanzas con rigor canino, y de Saint-Simon (1675-1755), cuyas *Memorias* son fundamentales para conocer y comprender la gestión del Rey Sol. En ellas Saint-Simon escribió: “Versalles lugar ingrato, triste, sin vida, sin bosque, sin agua, sin tierra, parece que todo son arenas movedizas y pantanosas, sin aire, en consecuencia: no es bueno”. Pese a los reparos, acaso ciertos de Saint-Simon, cuando se finalizaron las obras de reconstrucción, bastante tiempo después, toda la nobleza europea tomó a Versalles como modelo.

Luis Le Vau fue el arquitecto encargado de reacondicionar las dependencias principales y construir otras, triplicando la superficie cubierta de la finca original, mientras que Charles Errard y Noël Coypel asumieron los trabajos de decoración de las estancias, con el Sol como motivo principal, un agasajo explícito al rey comitente. André le Nôtre creó el invernadero y el zoológico, que no resistieron el paso del tiempo y hoy ya no existen.

En mayo de 1664 se celebró la primera fiesta en el palacio, que marcó “material y simbólicamente el comienzo del acceso del poder de Luis XIV”⁵⁹. Sin duda Sugers discrepa con aquellos que indican que el inicio de la gestión del Rey Sol se produjo en ocasión de su entrada en París en 1652, que ya comentamos como el acontecimiento que terminó con la rebelión de la Fronda. Lo que sí puede establecerse como cierto es que este primer festejo de 1664 significó “el acta de nacimiento de Versalles”, aún cuando el complejo edilicio todavía se encontraba en construcción. Según las crónicas, el rey había preparado en secreto esta fiesta, para sorpresa y regocijo de una de sus amantes preferidas, Luisa de la Valliere. El acto se denominó *Los Placeres de la Isla Encantada*, y se inició con el recitado de dos poemas épicos del siglo XVI, *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto y *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso. Por su parte, Molière presentó los tres primeros actos del *Tartufo*, la pieza que entonces llamó *El hipócrita* y que luego extendida a cinco actos, le costaría a posteriori más de un dolor de cabeza. Otros historiadores niegan esta información, aseguran que la intervención de Molière se remitió a su condición de director general del espectáculo y al de comediante, actuando en el rol del dios Pan.

La instalación definitiva del rey en Versalles ocurrió en 1682, cuando lo desbordó la impaciencia y ocupó las dependencias reales (el Trianon), aún no restauradas ni embellecidas del todo. El tiempo transcurrido entre la decisión del

rey de trasladar la corte, en 1651, hasta esta mudanza de 1682 habla de la envergadura de los trabajos encargados, que todavía no se habían terminado pese a que las obras no habían sufrido interrupciones.

El rey estableció para la vida en palacio las reglas de protocolo acostumbradas, de antigua aplicación en el Louvre. Inexorables y complejas, eran de rigor para todos los actos versallescos, incluso los más cotidianos (ya mencionamos el grave incidente que podía provocar una vulgar señora al ocupar el sitio de una dama con título).

En el despertar matinal del rey podían estar presentes algunas personas. Los más favoritos tenían el honor de rodearlo por detrás de la balaustrada, que aislaba el lecho del resto del dormitorio, y prestarle ayuda cuando se vestía (algunas veces Molière fue uno de ellos). Otros acontecimientos naturales de la vida, como el nacimiento de las princesas o príncipes, aceptaban, o exigían, la presencia de público, distinguido y elegido con cuidado, lo que alejaba, de paso, cualquier duda sobre la legitimidad de sangre del recién nacido.

Para relajar un poco la rigidez de este protocolo, que algunos cortesanos obedecían con fastidio, aunque se cuidaban de decirlo, Luis XIV instituyó los Días para Departir. Tres veces por semana, de las diecinueve a las veintidós horas, los cortesanos eran admitidos en los salones que componían el área real; en algunos se les ofrecían manjares, en otros juegos de mesa, y donde actuaban orquestas, los nobles podían escuchar música y bailar. El rey se paseaba por ellos sin que los señores y las damas tuvieran que dejarlo todo para saludarle, pues precisamente el clima que quería instalar para esos acontecimientos no era tan ceremonial. Ser invitado a “departir” era un gran honor, envidiado y disputado por aquellos que eran excluidos.

¡Qué alegres debieron ser todos esos oros, esos cristales, esas escaleras de mármol rosa, esos juegos de agua, cuando millares de hombres y mujeres, espirituales y encantadores, gozaban de la fiesta permanente de la fiesta en la corte! Los trajes bordados de pedrerías, los uniformes, las libreas, las girándulas⁶⁰, las carrozas, los terciopelos verdes y rojos de los cortinajes, los brocados de los sillones constituían en todo instante una magia de color y de luz. Había siempre una música de Lully, alguna comedia de Molière o algún ballet de Benserade⁶¹.

Los arquitectos previeron otras habitaciones para la conservación de las obras de arte pertenecientes al rey, y Versalles se transformó en el hogar del arte francés. Muchas de ellas, las que no se perdieron o fueron robadas o destruidas, forman parte del actual patrimonio del Museo del Louvre.

Con la llegada del rey a la región, la hasta entonces opaca aldea de Versalles se transformó en una verdadera villa que se fue ampliando alrededor del palacio y

de los jardines, donde vivían los cinco mil servidores de los otros tantos cortesanos que habitaban la mansión real.

El traslado a Versalles separó a la corte de París, pero la ciudad no se resignó a la escisión y trató de imitar a Versalles en todo lo posible. Pero las diferencias eran abismales. La descripción del París de Luis XIV que hace Bordonove puede hacernos apreciar las distancias.

La ciudad había conservado sus murallas y sus fosos, de donde subía un olor nauseabundo. La rodeaban suburbios populosos y sucios. En el interior de las murallas, las casas estaban pegadas unas a otras; generalmente tenían cuatro pisos, un techo a dos aguas, y estaban construidas de madera, ladrillos y adobe, rara vez en piedra. De ese conglomerado sobresalían las agujas de un centenar de iglesias sobre un fondo de colinas y praderas. Las calles eran angostas, tortuosas, oscuras, muy parecidas a las de la Edad Media [...] El París del Gran Siglo estaba bajo el signo del barro. Por eso existían las botas altas, las sillas de manos, los carruajes; por eso los hombres solían andar a caballo. Algunos burgueses incluso se hacían llevar a horcajadas por un mozo de cuerda; cualquier cosa servía para proteger las medias y los trajes del ultraje del fango. Los desperdicios simplemente se arrojaban fuera de las murallas; se acumulaban alrededor y formaban un cordón pestilente [...] Esa promiscuidad reinaba también dentro de las casas, que en muchos casos eran muy antiguas, y a veces, verdaderos tugurios. Los burgueses solían tener varias habitaciones, y entre ellas, por lo menos una sala de recibo, bien iluminada y en ocasiones confortable. Pero muchos pequeños empleados, obreros y criados vivían en buhardillas, en rincones increíbles en los que se amontonaban los camastros, en el fondo de patios minúsculos, oscuros y fétidos. De tanto en tanto, se veían palacios con escudos de armas en las fachadas, con puertas y ventanas acorazadas⁶².

La sociedad de este París estaba formada, además de la nobleza y la clase baja, aquella que habitaba en buhardillas, por magistrados, hombres de letras y comerciantes que se afanaban por no perder el tren de los acontecimientos. Espiaban y copiaban lo que en Versalles ocurría, transformándose en la golosina predilecta de Molière que, como veremos luego, ridiculizó casi a antojo la avaricia de estos burgueses, la pedantería de los médicos, de las “preciosas ridículas”, de las “mujeres sabias” y de los falsos devotos.

La obsecuencia de los habitantes de París hacia el rey fue tal que acogieron con beneplácito la instalación en 1699, en la plaza Vendôme, de una enorme estatua de bronce de Luis XIV a caballo, de diecisiete metros de altura, que le habían encargado al escultor suizo Keller. A partir de entonces la plaza, que había tomado el nombre

de un hotel adyacente, pasó a llamarse Louis-le-Grand, denominación que conservará hasta la Revolución francesa, cuando fue destruida (1792).

Los doscientos años de Versalles, desde que Luis XIII eligió la zona para instalar su pabellón de caza, hasta la Revolución Francesa, fueron retratados por el director francés Sacha Guitry en el film *Si Versalles pudiera hablar*, de 1954. El director acaparó para sí el rol de Luis XIV e interpretó al monarca envuelto en numerosos líos de faldas, acompañado por las mayores estrellas del cine francés del momento: Gerard Phillippe, Jean Marais, Edith Piaf (haciendo de mujer de pueblo), Jean-Pierre Aumont y Claudette Colbert. También actuaron una todavía desconocida Brigitte Bardot y un irreconocible Orson Welles.

El gobierno de Luis XIV

Entre los funcionarios de su consejo se destaca el ya citado Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), quien estaba a cargo de las tareas de hacienda (con excepción de lo que competía a la guerra y los asuntos extranjeros). Luchó por frenar los dispendiosos gastos del rey, capaz de organizar fiestas palaciegas que lesionaban seriamente las arcas del Estado, y se afanó en apoyar a la industria, algunas de ellas aún hoy famosas por su calidad, como la de los Gobelinos, que además de excelente tapicería producían muebles y objetos de arte.

Hay datos que describen que la vida del hombre de campo, aunque no tan atendida por Colbert, había logrado un bienestar superior al de cualquier otro de Europa.

Un aspecto interesante de la tarea de Colbert fue la persecución de los falsos nobles, de aquellos que simulaban poseer títulos que los eximían de pagar impuestos. Desenmascaró a tantos que las arcas estatales aumentaron en cifras significativas.

En el comercio exterior y colonial Colbert no fue tan exitoso, se interesó por los territorios del Canadá mediante medidas que fueron aplicadas parcialmente, y abandonadas luego de su muerte, lo que redundó en beneficio de Inglaterra, que superó a Francia en la conquista de las regiones de ultramar.

François Le Tellier de Louvois (1641-1691) fue, según denominaciones actuales, el ministro de guerra de Luis XIV. Produjo una profunda revisión de la cuestión militar y formó un ejército disciplinado que, por primera vez, vistió uniforme. Aumentó el número de efectivos (en situación de guerra podía contar con trescientos mil soldados), y renovó su armamento; la bayoneta, recién inventada, reemplazó a la lanza y la caballería fue provista de fusiles de chispa.

Sumó a todo esto, una moderna artillería, de cuyos efectos para la guerra hemos hablado en el capítulo referido al Renacimiento.

Los cargos jerárquicos castrenses, que de antiguo se compraban, fueron otorgados por Louvois a los militares con méritos y conocimientos. Asimismo Louvois se ocupó de apagar la tentación del pillaje, tan arraigada en la soldadesca de la época, pagando buenos sueldos a todos los integrantes de las fuerzas armadas. Los soldados tenían prohibido ingresar o residir en las ciudades, sino debían hacerlo en sus cuarteles. La Bastilla, la fortaleza de la capital, era custodiada por aquellos militares disminuidos por alguna herida de guerra y que ya no servían para el combate.

En el campo religioso, sin representación en el consejo real, Luis XIV guardaba las formas: iba a misa todos los días. Pero sin embargo no pudo evitar alguna querrela, como la que sostuvo con Roma, en 1682, cuando la clerecía francesa declaró su fidelidad al rey, sin concederle al papa la posibilidad de ingerencia alguna en los asuntos de la iglesia local. El Vaticano reaccionó, amenazó con negar la investidura canónica a los obispos que la iglesia francesa ordenara, por lo que Luis XIV aconsejó retroceder para poder nutrir a sus distritos religiosos de los dignatarios legítimos que se necesitaban.

El debate intelectual y religioso más serio se produjo entre jansenistas y jesuitas. La Compañía de Jesús era, y es, una poderosa organización religiosa fundada en 1534 por San Ignacio de Loyola. Clérigos de extremada y rigurosa formación, actuaron en la lucha contra toda heterodoxia, se ocuparon de la enseñanza y tuvieron una presencia fundamental en los territorios de ultramar, especialmente en América, donde concibieron comunidades con los naturales del lugar de peligrosa independencia respecto a la metrópoli. Estos jesuitas atacaban a los jansenistas con argumentos doctrinales, ya que estos últimos se habían apropiado de las ideas de predestinación divina muy cercanas a la teología calvinista. A la par que negaban el argumento doctrinal, azuzaron al rey (un jesuita era su confesor) para que se pusiera de su lado. Al fin lo consiguieron y Luis XIV silenció a los jansenistas refugiados en Port-Royal des Champs, un antiguo convento situado al sur-oeste de París, donde residían los fieles que “vivían la pobreza, la humildad, y se limitaban a actuar a través del ejemplo”⁶⁴. En 1679 el monasterio recibió la orden real de no aceptar nuevos novicios, lo cual lo condenaba a la extinción. El monasterio mismo fue suprimido por la bula del papa Clemente XII en 1708 y los religiosos que quedaban fueron expulsados por la fuerza el año siguiente. Finalmente el edificio fue demolido en 1710. La desaparición de esta manera de interpretar el dogma no fue total, el jansenismo sobrevivió, secreto, oculto, hasta el siglo XIX. Con la discreción que aconsejaba la situación, el dramaturgo Racine fue, como ya veremos, uno de sus grandes militantes.

El nombre de jansenismo dado al movimiento deriva del teólogo y obispo Cornelio Jansen (1585-1638), quien expresó sus ideas en el *Augustinus*, publicado en forma póstuma para evitar toda polémica. Dentro del jansenismo se reconocen varias ramas, aunque la mayoritaria y más influyente fue la versión que en tiempos de Luis XIV se enfrentó a los jesuitas. Jansen afirmaba teorías que se vinculaban muy fuertemente, como lo hemos señalado, con la idea de predestinación predicada por Calvino. La causa obtuvo el apoyo de un pensador genial, Blas Pascal (1623-1662), quien defendió las nuevas teorías desde sus *Cartas provinciales*, textos que fueron condenados por la iglesia de Roma.

También el sostenido y antiguo desencuentro de los católicos franceses con los protestantes era materia de posibles conflictos. El recelo y la desconfianza seguían siendo atributos de los hugonotes que, por supuesto, se sentían intranquilos ante la devoción católica del rey de Francia. Y tanto prejuicio tuvo su razón: Luis XIV, siempre aconsejado por los jesuitas, comenzó la persecución impidiéndole a los hugonotes la construcción de nuevos templos. Asimismo hizo oídos sordos a las acusaciones que denunciaban conversiones compulsivas, efectuadas por hombres armados que invadían las casas de los protestantes y a punta de bayoneta obtenían la mudanza de fe. Los sacerdotes católicos, por su parte, aparecían de improviso a los pies del lecho de un protestante agonizante, obligándolo a tomar los óleos y morir como católico.

Pero el error político mayor, ratificado por opiniones muy posteriores a su reinado, lo produjo Luis XIV en 1685, cuando firmó la revocación del Edicto de Nantes, que había terminado con las Guerras de Religión. Para regocijo de los católicos, el monarca prohibió de inmediato la práctica del culto a los protestantes. Fue la gota que colmó el vaso. Los hugonotes de fortuna, entre los cuales figuraban algunas de las mentes más brillantes de la Francia de la época, eligieron el destierro definitivo, y cerca de trescientos mil franceses emigraron a Inglaterra, Alemania, Holanda y hasta América.

La situación internacional en 1665, un poco más de veinte años desde la fecha en que Luis XIV había sido coronado, era brillante para Francia, considerada entonces la potencia más poderosa de Europa. Esto fue posible no solo por la atinada gestión del rey y su gabinete, sino por los conflictos que afectaban la vida institucional de las naciones rivales. España se encontraba debilitada y durante treinta años penó por un latente conflicto de sucesión, que estalló por fin con la muerte de Carlos II, en 1700. Luis XIV se atrevió a terciar en el asunto español, con la esperanza de conquistar la península ibérica y también Flandes, que se hallaba bajo el dominio de la corona española. Esta fue la razón que precipitó la Guerra de Devolución, que Luis XIV inició contra España en 1667. Contaba, a su favor, con el apoyo del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico,

Leopoldo I (1640-1701), y la prescindencia de Inglaterra, ya que el rey Carlos II, reincorporado a la condición de monarca a través del proceso llamado de Restauración (ya hemos comentado esto en el capítulo VII), era un Estuardo amigo del rey de Francia.

En realidad, las intenciones de Luis XIV no eran de conquista sino solo de ocupación de territorios que luego podría usar como moneda de cambio y, por ejemplo, canjear las posesiones españolas por la recuperación de Lorena y Saboya, que en algún momento de su agitada vida histórica habían perdido los franceses. Se advierte, con estos propósitos, que el mayor objetivo de la política exterior del Rey Sol consistía en la solidificación de las siempre descuidadas fronteras, que encaró combinando la acción armada con la diplomacia, aunque lo último fue menos posible que lo primero.

La Guerra de Devolución no obtuvo progresos significativos, porque los iniciales aliados de Luis XIV desistieron de su apoyo, y una triple alianza formada por Inglaterra, Holanda y Suecia se le opuso con firmeza. Debe añadirse que la construcción de fortificaciones destinadas a demarcar la frontera norte de Francia, tareas ordenadas por Luis XIV, tropezó de inmediato con la reacción española, que consideró a esos trabajos como una incursión guerrera de los franceses por los Países Bajos, territorios que le eran propios. Este rechazo se corporizó en la figura de Guillermo de Orange (1650-1702), un líder flamenco que aprovechó la circunstancia para también repudiar la ocupación española, consiguiendo de ese modo la unidad política e independiente de la región. Guillermo de Orange culminó su gestión con un golpe de efecto teatral; en 1677 se casó con María II (1662-1694), nieta del rey de Inglaterra y heredera de la corona, de modo que cuando esta quedó vacante (1689) ocupó el trono inglés con el nombre de Guillermo III, reinando en conjunto con su esposa (ver capítulo VII).

El golpe fue tremendo para Francia. El aliado inglés se transformó en enemigo en un santiamén y por esa causa se abrió otro áspero frente que el monarca no tenía deseos de enfrentar.

La madurez etaria del rey se transmitió a toda la corte. Como ya señalamos, este freno a la fogosidad en los festejos y las ceremonias mundanas respondió, también, a la voluntad de la última esposa del rey, madame de Maintenon, que se ocupó de cambiar el carácter imperante en la corte. Poco a poco la sonrisa fue reemplazando a la risa, la alegría calma al regocijo desbordado. Luis XIV, verdadero rector de todas las conductas cortesanas, permanecía más tiempo en su cámara y allí recibía a los coros de niñas, que le cantaban canciones sin estridencias. Se sabe que cuando llegó la hora de su muerte (1715), el rey tuvo el vano intento de dar consejos a su hijo, el futuro Luis XV, un delfín de cinco años incapaz de asimilarlos. En uno de los últimos días del mes de agosto, una muchedumbre desacostumbrada

a semejante placer obtuvo permiso para ingresar, en silencio, en los departamentos del soberano. La corte de Francia acudía de ese modo a presenciar la muerte del rey y rendirle honores en una última ceremonia.

Seis días antes de su muerte, daba todavía a la corte el espectáculo de una cena en público acompañada por la música de los violines. Pero ya una gangrena senil e irremediable se había declarado en una de sus piernas. Con una perfecta sangre fría, ordenó todos los detalles de sus funerales y sucesión, se despidió de todos y recibió los últimos sacramentos⁶⁵.

El 1 de septiembre, a las ocho de la mañana, el Rey Sol murió. Su muerte puso fin al Gran Siglo que Voltaire, ya lo dijimos, denominó el siglo de Luis el Grande.

La historia sopesó su largo gobierno. Cuando Voltaire lo alabó en su *Siècle de Louis XIV*, en 1735, la popularidad del Rey Sol había descendido a límites inimaginables apenas veinte años atrás. Saint-Simon sacaba ventajas con sus críticas volcadas en sus *Memories*. La mayor distancia con los hechos dieron, como siempre, un retrato más adecuado y verídico de este soberano que, más allá de sus errores, dio el tono “a la francesa”, que tiñó, rincón por rincón, la vida política y artística europea del siglo XVIII.

El arte europeo a fines de la Edad Media

Creemos haber aportado, a finales del capítulo III, un amplio panorama del arte europeo de la Edad Media. Incluso agregamos el aporte artístico bizantino, que por aquellos tiempos influía sobremanera en occidente. Dimos cuenta, con datos y características, de los estilos prerrománico, románico y gótico que dominaron la época, esos mil años que, reiterando la cita de André Maurois:

No fue un período oscuro y bárbaro entre dos pasajes luminosos: la Antigüedad y el Renacimiento. Por el contrario, la civilización de la Edad Media es una gran civilización, imperfecta como todas las demás, pero una de las que ha dado al hombre un equilibrio moral y social; una, también, de las que han engendrado las más bellas obras de arte de occidente⁶⁶.

En la Baja Edad Media el brillo artístico no era todavía literario, sino arquitectónico, plástico en realidad, porque tendríamos que sumar, a la arquitectura, dos disciplinas complementarias, la escultura y la pintura. La autoría anónima de las grandes catedrales, de la mayoría de las esculturas que adornaban

su frente y de las pinturas que hacían lo mismo con sus interiores, señalan no solo la todavía inexistente figura del artista, sino el interés de estos artesanos por alabar la grandeza de Dios desde un lugar de enorme modestia y recato. La música de las iglesias, también suministrada por autores anónimos, le daba el cuadro sonoro a estas intenciones de enaltecer al Supremo Hacedor.

La catedral gótica, de la cual aportamos en el capítulo correspondiente a la Edad Media desde los procedimientos de construcción hasta su significado alegórico, fue un monumento francés por excelencia, copiado por ingleses y alemanes que, con eso, aceptaban el gran predicamento que la Francia de los capetos fue obteniendo en la Europa cristiana. La catedral de la ciudad francesa, o de cualquier otra de la Europa central, era “el libro de un pueblo que no tiene libros”. Las cúpulas señalaban el cielo, la escultura adhería a los muros contando la historia sagrada a esas sociedades ágrafas con tanta elocuencia como la pintura que adornaba las paredes interiores de estos templos.

Asimismo, como en las cuestiones anteriores, creemos haber descripto con detalle, en el capítulo IV, las formas que tomó el teatro medieval, más o menos similares en todo el occidente europeo, con apenas matices de diferenciación entre una y otra región. También hicimos evidente su condición de dependencia con la Iglesia Cristiana y con los cortesanos con poderío económico para convocar, en sus aposentos, a los histriones a cargo de las representaciones escénicas.

Respecto al Renacimiento, época de desarrollo del teatro clásico francés, podemos valernos como contexto artístico con lo aportado en el capítulo V, referido en su totalidad a ese ciclo luminoso de nuestra civilización, y a los siguientes que se ocuparon del desenvolvimiento de los teatros nacionales, el inglés, el español, el italiano, que, ahora sí, a diferencia del medioevo, contaban con características propias y particulares. Es por eso, que a continuación nos referiremos al desarrollo de la escena francesa que, como las teatralidades mencionadas, cuenta con aspectos únicos y exclusivos.

El teatro clásico francés. Siglos XVI y XVII

En el caso francés, el Barroco fue una etapa de transición hacia una época de moderación, donde sin embargo se advirtieron signos dispersos del estilo abandonado, de la irregularidad propia del Barroco que ya hemos definido. El nuevo concepto artístico que comenzó a imperar entre los siglos XVI y XVII, que nosotros, al igual que la mayoría de los historiadores, llamaremos Clasicismo⁶⁷, fue el encuadre bajo el cual ocurrieron los hechos teatrales más importantes de Francia,

entre los que cabe destacar el gran desarrollo de la tragedia en Corneille y Racine. En esa época Racine obtuvo una primacía que estudios posteriores, más cercanos a nuestro tiempo, están poniendo en duda, elevando en cambio a Corneille, sacándolo del lugar oscuro e irrelevante que al final de su vida le dieron sus contemporáneos. Molière convivió con ellos y fue este genio el creador de la comedia de costumbres y caracteres. Todas estas iniciativas escénicas, las trágicas y las cómicas, estuvieron apoyadas en una sólida dramaturgia, muy cuidada en el caso de los trágicos, porque Molière, con sus rasgos de cómico ambulante, nunca abandonados del todo, descuidó con frecuencia la literatura de sus textos.

El término clásico ha tenido diversas connotaciones en la historia del arte occidental. Se advierte su uso en Roma, para designar a los escritores modelo y, en el siglo IV, en Grecia, se utilizó para agrupar aquellos autores de géneros diferentes que constituían el canon (*kanon*) de excelencia. Surgió, aceptado en aquellos tiempos y casi sin discusión en la actualidad, el canon trágico: Esquilo, Sófocles y Eurípides; el épico, Homero y Hesíodo; el lírico, Píndaro y Safo; el cómico, Aristófanes.

La Edad Media fuerza un paréntesis en el uso del vocablo, que se recuperó en el Renacimiento, para mencionar a los antiguos, aquellos del canon, que debían ser tomados como referentes por los autores modernos. En el camino de recuperación del pasado grecorromano literario, Francia se pone a la saga de los preceptistas italianos —Segni, Maggi, Scaligero y Castelvetro, entre otros—, que se plantearon la misión de suministrar una numerosa teoría preceptiva. La ya citada Academia Francesa, fundada en 1635 por Richelieu, recomendaba entonces, para el arte dramático, la atención en la *mimesis* aristotélica, en las unidades clásicas, en la verosimilitud y en el decoro, conceptos que definimos con amplitud en los capítulos I y VI. Sin embargo consideramos adecuado agregar dos párrafos, uno de Demetrio Estébanes Calderón y otro de Alicia Yllera, donde reflexionan acerca de estos conceptos, el de elegancia y la gallardía lingüística, el de verosimilitud y el decoro, que fueron de rigurosa vigencia en el campo teatral francés de los siglos en cuestión.

Esta corriente clasicista se produce en un contexto cultural (afianzamiento del francés académico frente al latín, preocupación por la pureza y elegancia del idioma), y en una situación social controlada por una aristocracia culta y refinada, la de París, que proyecta sus gustos y esquemas a través de esa literatura⁶⁸.

Aunque no existe una noción unívoca de verosimilitud en el Clasicismo francés, en líneas generales designa lo que es aceptable y creíble para el público contemporáneo. El decoro [...] presentaba un carácter más moral y exigía someterse a las convenciones morales de la época (Chimene, [protagonista] en *El Cid* de Corneille, falta al decoro al aceptar al asesino de

su padre como esposo)⁶⁹, pero contenía también cierta noción social (exigía adecuar la conducta del personaje a la clase social a la que pertenecía) y estética (impedía toda ruptura del carácter de personaje)⁷⁰.

Es lugar común relacionar que el gran desarrollo del teatro clásico francés, que comenzó en el siglo XVI, llegó a su florecimiento máximo en el siglo siguiente, el Gran Siglo, el siglo del Rey Sol, que en realidad se reparte entre dos reinados, el del mencionado Luis XIV (1643-1715), y el anterior de Luis XIII (1610-1643). En ese período se logró, sin duda, el apogeo, apoyado por la contribución de los tres colosos de la escena francesa, Pierre Corneille (1606-1684), Molière (1622-1673) y Racine (1639-1699). Sin embargo, insistimos, hay registros de la producción del siglo XVI que indican que allí se forjaron los antecedentes y actuaron los precursores, acaso con menos alcance y genialidad, sentándose las bases de una profesión teatral que los tres grandes supieron aprovechar. Se debe anotar, respecto a la adhesión al Clasicismo, que con anterioridad a la gestión de los monarcas mencionados, Francisco I, que reinó entre 1515 y 1547, ya había decretado en ese entonces que “el arte, la historia, la moral y la filosofía, y casi todos los conocimientos, brotan de las creaciones de los griegos como los surtidores de sus fuentes”⁷¹.

Por otra parte no quedan dudas que estos soberanos habían advertido que el Clasicismo era una fórmula artística con reglas de armado tan perfecto, que podía tomarse como un conjunto, darle carácter de “cultura de estado”, y con esto ampliar aun más los alcances del absolutismo, el modelo de monarquía que se estaba o ya se había impuesto en Francia.

En este marco del siglo XVI el teatro de corte es predominante. Los reyes y los cortesanos se deleitaban en sus castillos con el ballet y la ópera. Estas representaciones privadas, donde era posible filtrar las invitaciones, convocaban a un público que estaba constituido, naturalmente, por espectadores distinguidos para disfrutar de un espectáculo que por sus costos y envergadura se ofrecía una única vez (la ópera empresarial cambió esto, pero mientras fue un entretenimiento de corte se mantuvo como esparcimiento de una única función). Esto ocurría, por ejemplo, en el Palais-Royal, propiedad de Richelieu. La sala teatral construida en 1637 por el arquitecto Lemercier, dentro del propio palacio del cardenal, fue, como dijimos, el primer teatro francés diseñado a la italiana.

[La] sala teatral propia [estaba] dotada de los mejores adelantos técnicos con el fin de poder rivalizar con los teatros italianos en la representación de las obras llamadas normalmente *à machines* para definir la tramoya espectacular que invade la acción de efectos mágicos. Conocido como el Teatro del Cardenal sería considerado el más hermoso del siglo XVII⁷².

El tan apreciado ballet (es creencia que un derivado de las danzas del pagano carnaval), fue incorporado a las obras teatrales, dando lugar a un nuevo género, la comedia-ballet, que en el siglo XVII Molière cultivó con muchísima suerte y talento, junto con el músico italiano Jean Baptiste Lully (1632-1687). Molière y Lully formaron una sociedad fructífera, que se quebró al final por causa de un distanciamiento del cual hablaremos después.

También los grandes señores disfrutaron con mucho goce de la visita de las compañías italianas de la Comedia del Arte, que transitaban por toda Europa movidas por su genético espíritu nómade. Hay noticias de que en 1645, el cardenal Mazarino (mucho antes de la importante visita de la compañía de Alberto Ganassa, en 1671, que es un hito en la historia del teatro francés), hizo venir a París a un elenco italiano que representó para la corte una ópera de ese origen, *La fiesta teatral de la locura fingida*, y para Luis XIV, todavía un niño de siete años, un espectáculo pleno de fantasías ingeniosas, como danzas de monos, loros cantores y avestruces mecánicas. “La aportación decisiva en materia cultural del primer ministro Mazarino fue la revelación de la ópera italiana al público cortesano y luego al de la ciudad”⁷³.

Hay una fecha clave que se debe citar para contextualizar mejor la situación del teatro francés que, reiteramos, en este capítulo incluirá la actividad de dos siglos. El año 1548 fue la fecha en que el Parlamento de París, dentro de las atribuciones que le dejaba el cada vez más afirmado autoritarismo de la casa real, decidió prohibir la representación de los misterios medievales, el género más característico de la Baja Edad Media. No hay acuerdo sobre las razones de la medida, pero entre ellas podemos imaginar una importante: la influencia de la Reforma, que exigía, desde su crítica al dispendio en la Iglesia Católica, una severidad de costumbres en todos los ámbitos de la vida, que gran parte de los franceses estaban dispuestos a aceptar. En 1517, apenas treinta años atrás, Lutero había clavado en las puertas de la catedral de Wittemberg sus famosas noventa y cinco tesis. Por otra parte, la representación de los citados misterios dejaba grietas por donde se colaba una parte lúdica y de jovialidad que contradecía la más mínima austeridad religiosa. La prohibición se sostenía con el valor agregado de la mala reputación que aún pesaba sobre los actores. Asimismo Blas Pascal (1623-1662), fanático jansenista al fin de su vida, combatía al teatro desde sus *Cartas provinciales*. “Todas las grandes diversiones son peligrosas para la vida cristiana; mas entre todas las que el mundo ha ingeniado, ninguna existe que haya tanto que temer que la comedia”⁷⁴.

Recordemos que la inclusión de las escenas cotidianas en el teatro religioso que se hacía dentro del templo, amenazantes de vulgaridad, hicieron crecer los celos de los eclesiásticos de la Alta Edad Media (mucho antes de la aparición,

quiera en atisbos, del protestantismo), motivo por el cual estas manifestaciones teatrales debieron salir de la iglesia, para primero ocupar el atrio y por fin la plaza pública.

La prohibición de los misterios superó en sus alcances los resultados de una burocrática medida meramente municipal. La interdicción del Parlamento de París, que valía solo para esa ciudad, fue imitada por otros parlamentos provinciales, propinando un duro golpe al teatro medieval. Desde ese 1548, Francia asistió al desprestigio y a la lenta desaparición de ese teatro religioso, de tal modo que los impresores de estos textos acudieron al camuflaje y quitaron de la portada de los libros toda mención a moralidad o misterio, para reemplazarla por comedia, tragicomedia o tragedia, según si el desenlace de la pieza editada era alegre o desdichado.

Con el terreno expedito, sin rivales a la vista, ganó la farsa, que a pesar de su crítica de costumbres, impertinencias y apelaciones obscenas, que eran muy bien recibidas en el campo popular, no sufrió el anatema que cayó sobre los misterios. Recibió ataques, claro, pero de todos salió indemne. El mismo rey Enrique IV recibió amonestaciones eclesiásticas por permitir esas representaciones. En uno de los párrafos de la reprimenda, tal vez el más significativo, se le advertía:

No hay farsa que no sea sucia, indecente y ruin, para escándalo de la juventud asistente, que absorbe de un solo trago todo ese veneno, lo cubra en su pecho y en poco tiempo, produce los efectos que todos conocemos y vemos con demasiada frecuencia⁷⁵.

Para fortuna del teatro, el cardenal Richelieu obtuvo, entre los tantos gestos con que favoreció a la actividad escénica, la redacción de un edicto, firmado por Luis XIII (sucesor del Enrique IV tan duramente amonestado), donde se decía que “en caso de que los comediantes lleven adelante las acciones del teatro en una forma tal que estén totalmente exentas de impurezas, queremos que su ejercicio, que puede distraer inocentemente a nuestros pueblos de malas ocupaciones, no les sea imputado como una desaprobación que perjudique su reputación en el comercio público”⁷⁶.

La farsa contaba con impurezas y muchas cosas más, pero al amparo del favor del espectador común, el vulgo que protegía a Lope de Vega, siguió su marcha sin excesivos inconvenientes.

Mucho más hemos dicho sobre la farsa en el capítulo IV (que aconsejamos consultar), pero algo aún se puede añadir de este género de origen latino, muy próspero merced al ingenio galo posterior y que se apropió del gran mérito de producir el ocaso definitivo del latín teatral, reemplazado con indudables

beneficios por la lengua nacional. Merced a este uso del idioma local, los actores podían usar, en la farsa, un lenguaje directo, acompañado por gestos de naturaleza licenciosa y una temática que giraba, casi sin excepción, alrededor del equívoco sexual, materia segura de diversión del público, por lo general espectador de calle, ya que estas expresiones, cuando no podían representarse en el único teatro techado, el célebre Hotel de Borgoña, del cual hablaremos en extenso, se mostraban en lugares abiertos, puentes, cruces de caminos o entradas de los mercados, donde además los intérpretes colaboraban, con la complicidad pecuniaria del comerciante, haciendo propaganda de los productos en venta.

Este procedimiento de confundir la representación teatral como un acto de propaganda comercial reconocía un motivo. Del mismo modo que se habían prohibido los misterios, se impedía toda representación teatral en el ejido de París, con excepción de aquellas compañías que eran aceptadas por la sala del Hotel de Borgoña, un recinto cerrado administrado por una organización pía de artesanos, la Cofradía de los Hermanos de la Pasión, que por decisión del rey Carlos VI el Loco había obtenido, en 1402, el monopolio escénico. Tiempo después del decreto real que les concedió el monopolio, los cofrades hicieron construir, en 1548, la sala del teatro, llamado de Borgoña porque se levantaba sobre las ruinas del castillo parisino de los duques de Borgoña.

A los cómicos que no conseguían alquilar la sala privilegiada con el monopolio, les quedaba el recurso de la astucia, y es por eso que se hacían contratar por los comerciantes de los mercados, que a su vez se beneficiaban con la afluencia de clientes, atraídos por la representación teatral que tenía lugar a las puertas de sus negocios. El apoyo de los comediantes era buscado, sobre todo, por los vendedores ambulantes de medicamentos y ungüentos que aseguraban la cura milagrosa de todos los males. Un cronista de la época describió la modalidad de estos vendedores de ilusiones y el aporte de los cómicos para sostener el engaño.

Suelen ir con su maletín por las calles de la ciudad, vestidos con suntuosas y magníficas vestimentas, llevando en el cuello cadenas de oro que seguramente le alquilaron al orfebre, bien montados en caballos acordes con su estatura, corceles españoles, napolitanos o alemanes, acompañados por un gran cortejo y una caravana de parásitos, vagabundos, saltimbanquis, comediantes, farsistas, arlequines, buscando con esa magnífica dotación los cruces de caminos o las plazas de las ciudades y aldeas para erigir sus tablados o escenarios, sobre los cuales sus bufones atraen al pueblo con mil monerías, bufonerías y pases mágicos, mientras ellos despliegan o venden sus mercancías, o mejor dicho, sus pseudo-medicinas al pueblo⁷⁷.

La aceptación de la farsa se acentuó cuando, a finales del siglo XVI, las expresiones francesas autóctonas, muy cargadas de folclore, agregaron hábilmente los procedimientos de la Comedia del Arte (partícipe inevitable de cualquier gestión teatral popular, en Francia y en toda Europa). La improvisación, la técnica más celebrada de los italianos, nos lleva a hablar en primer término de los actores, a los que Juli Leal llama “auténticos todoterreno, dado que con un tablado, una manta y escasos trucos se representaban los argumentos que el público popular disfrutaba”.

El emblema de la farsa francesa fue, entonces, un actor, Tabarin (1584-1633), cuyo origen italiano se discute, quien compartía con sus compañeros de elenco, Philippe Girard y Jean Salomon, el desarrollo de unos diálogos llenos de contradicciones y equívocos que concluían siempre llevando al ridículo al antagonista de Tabarin. Hay constancia de que Tabarin combinaba sus representaciones, donde aplicaba la “charlatanería” (traducción propia de la palabra francesa *chapeaugrafia*), con la venta de remedios y medicamentos de un boticario llamado Mondor, que de buen grado costeaba la participación del cómico en un escenario montado en la Plaza Dauphin o en el Pont-Neuf.

Varios de los actores que se profesionalizaron en la farsa fueron reclamados para actuar en los nuevos géneros, las tragedias que se estrenaban en el Hotel de Borgoña y le iban dando al teatro carácter de actividad culta.

A finales del siglo XVI y principios del XVII la tragedia es el género mejor considerado, al ser digno de un público noble que verá reflejadas en el género sus preocupaciones morales y políticas⁷⁸.

Los intérpretes que aceptaban el traspaso, hacían previo cambio de nombre, tal como lo exigía el salto de un género vulgar a otro prestigioso, pero Tabarin permaneció fiel a la farsa ambulante, ganando tanto o más reputación que sus compañeros que optaron por el otro bando.

Por esas fechas, cercanas a la de prohibición de los misterios, comienzan a representarse las primeras tragedias escritas en lengua francesa. Dentro del género, deben anotarse tres obras de Étienne Jodelle (1532-1577), quien escribió *Eugenia* (1552), *Cleopatra cautiva* (1553) y *Dido sacrificada* (1565). Jodelle, un poeta de la Pléiade (grupo integrado por críticos y literatos renacentistas de gran influencia en el mundo intelectual francés de la época), fue el primero que introdujo el alejandrino en el teatro, una versificación que tendría gran prosperidad en la dramaturgia francesa.

El alejandrino es el verso de catorce sílabas métricas, compuesto por dos hemistiquios de siete sílabas, separados por una pausa que impide la sinalefa (fusión de la vocal final de una palabra con la vocal inicial de la palabra siguiente).

Su nombre proviene de la composición *Roman d'Alexandre*, poema escrito por Le Tors y Alexandre de Bernay, fechado en el siglo XII, donde usaron esta métrica.

La segunda de las tragedias de Jodelle fue representada ante autoridades, profesores y alumnos del College de France, lo que revela el carácter restringido que todavía tenía la difusión de esta clase de producción escénica. Los soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov anotaron que el estreno de Jodelle convocó al mismo rey de Francia, Enrique IV, antecesor de los reyes del Gran Siglo.

Todos estaban convencidos que Jodelle había resucitado el teatro clásico; pues su *Cleopatra* duraba cinco actos, tenía el coro de las confidentes, un final trágico, el metro solemne [ya se dijo, el alejandrino]; en una palabra, todos los requisitos de la tragedia romana⁷⁹. Y sin embargo en esta obra faltaba lo principal: las verídicas pasiones humanas, una justificación moral y un profundo sentido ideológico; en ella no había arte⁸⁰.

Las obras de Jodelle fueron procedidas por otras expresiones trágicas, donde “la erudición reemplazaba al talento”⁸¹, tal como las que escribió Robert Garnier (1554-1590), calificadas por otros estudiosos de alto nivel poético y originalidad: *Porcia* (1567), *Bradamante* (1582), *Los judíos o Las judías* (1583).

Sin duda que el lugar prominente de esta nueva etapa le corresponde a Alexandre Hardy (1570-1632), el primer autor profesional francés, el primero que trabajó a sueldo, buen sueldo por otra parte, y que produjo cerca de setecientas obras (sobrevivieron solo treinta y cuatro), entre tragedias, tragicomedias y comedias. Silvio D'Amico le confiere a Hardy el mérito de haber producido un teatro culto que fue competidor, a veces arrasador, de las farsas, tan populares y tan aceptadas.

El género trágico fue claramente influido por Séneca (que no obstante tuvo presencia más determinante y productiva en el teatro isabelino), por lo que tendió hacia lo truculento, con la sucesión argumental de violaciones, incestos, raptos y venganzas. Jean Batié, uno de los intérpretes que actuó en la *Cleopatra* de Jodelle, escribió una *Medea*, y Charles Toutin un *Agamenón*, basándose ambos en las tragedias homónimas de Séneca y copiando sus procedimientos.

Todos estos antecedentes generaron las condiciones para que se produzca el acontecimiento más importante, que podríamos señalar como el punto en que el teatro francés por fin se desprende de la influencia religiosa para hacerse definitivamente laico. Se trata del estreno de *Melita*, primera comedia, “íntima y edificante”⁸², de Pierre Corneille, representada en 1629 y “que constituye un acontecimiento al tratarse de una obra pionera que surge con una originalidad temática y técnica, así como de una incidencia directa con el espectador al tratar de personajes y paisajes inmediatos”⁸³. De este suceso nos ocuparemos, con más

detalle, cuando abordemos el derrotero de este dramaturgo, uno de los tres importantes del teatro clásico francés.

La caudalosa obra teatral de Jodelle también cuenta con comedias, tal como *Eugenia*, de 1552. Las audacias licenciosas de una trama que desconocemos, no fue motivo de censura, al parecer porque esta comedia, y las otras similares que se mostraron a fin de siglo, era destinada al esparcimiento de un público de palacio, erudito, que traducía la obscenidad y la hacía dependiente de la mordacidad obscena de los prestigiosos modelos latinos.

Es posible citar otras comedias: *La tesorera* (1559) y *Los pasmados* (1560), de Jacques Previn (1538-1570); *Los espíritus* (1579), de Pierre Larivey (1540-1619), quien escribió otras ocho comedias más, todas copiadas, casi literalmente, del repertorio latino (Silvio D'Amico afirma que ninguna de las comedias de Larivey fue representada)⁸⁴; *Los rivales entre sí* (1573); y *Los contentos* (1584), de Odet de Tournèbe (1552-1581), una de las pocas obras, de todas las nombradas, que se conserva entera e intacta. En estas piezas, apuntan los críticos que tuvieron acceso al material, si bien se conserva el aroma de la comedia erudita que actúa de referencia, Terencio para más datos, ya se advierte la conciencia del dramaturgo local de vincular los temas, los personajes y los argumentos al contexto francés contemporáneo. Como constante se trabajó con la intriga amorosa, con el vejete impotente sexual, intemperante y a veces cruel y vengativo, con la acción de las celestinas, siempre en ayuda de los buenos y clandestinos amores, y, como no podía faltar, con el soldado fanfarrón, el *Miles Gloriosus* (que en las raras versiones castellanas de estas obras suele identificarse con el nombre de *Matamoros*), un personaje de frecuente presencia en la comedia occidental y que Corneille usará, tiempo después, en *La ilusión cómica*.

Estas comedias con parentescos latinos obtuvieron escaso consenso, pues el espectador popular se seguía inclinando en favor de la farsa.

Las viejas farsas francesas son exponente indicativo de la adolescencia de Europa que irrumpe en la Historia, que luego llamaremos moderna⁸⁵, con su carga de infantilismo, con su ingenua picardía, con la viveza de la espontaneidad, con los prejuicios de la desconfianza. Cuando el cálculo aparece en estos personajes de la farsa, es un cálculo fácilmente previsible y penetrable, un cálculo que no encierra incógnitas indescifrables. Todavía no se ha estrenado la sonrisa astuta y falsamente amiga encubridora de la mentira. Todavía no se ha descubierto la corte inspiradora de menosprecios más o menos sinceros. La aldea, con su simpleza y cazurrería, alterna con el naciente burgo lleno de ridículas pretensiones. Aldeanos y burgueses se yuxtaponen en amena convivencia. El listo más listo tropieza siempre con alguien que le supera, y este lo logra, la mayor parte de las veces, por natural

inteligencia puesta al servicio de una no menos natural defensa de la propia vida y de los propios intereses [...] Ahí están en ciernes, en embrión, los tipos, los temas, las situaciones anónimas, a las que luego vestirán de elegantes nombres, Molière, ambos López y Shakespeare. Ahí está el tesoro siempre nuevo y siempre viejo de una humanidad cargada de vicios y de virtudes, de heroísmos y de flaquezas⁸⁶.

En este clima se cuela casi subrepticio un género espurio para los tratadistas fielmente aristotélicos, la tragicomedia, que toma de la comedia el desenlace feliz y de la tragedia los personajes de alto rango que hablan en un tono elevado; “cuando aparecen personajes de más baja extracción social, burgueses o criados, será para introducir elementos cómicos o domésticos”⁸⁷. La citada *Bradamante*, de Garnier (una adaptación de un episodio de *Orlando furioso*, de Ariosto), y muchas de las piezas de Alexandre Hardy pueden ser ubicadas en este escalón.

Una presencia, para muchos fugaz e irrelevante, tuvo la pastoral o comedia pastoral, nacidas al amparo del éxito de algunas obras que eran, en realidad, un sucedáneo de las piezas similares italianas y españolas, que se tomaban como referencia. Algunos críticos no toman a la pastoral como un nuevo género sino nada más que como un tono, un matiz, de la tragicomedia, donde los pastores protagonistas, estilizados hasta la inverosimilitud, eran verdaderas figuras de porcelana que cumplían con la finalidad de servir de factor de recuperación de la figura del campesinado por parte de la nobleza, por supuesto muy alejada de las verdaderas preocupaciones del campesino real.

El lenguaje galante será la clave de unas obras sin apenas acción, donde la intriga se reduce normalmente a pastor ama a pastora que ama a otro pastor, etc. [...] El lenguaje predomina sobre la acción en todo momento⁸⁸.

A este panorama se agrega una intervención foránea que ya hemos mencionado, siempre bien recibida por el público francés, sea este popular o erudito: la Comedia del Arte italiana. Hemos citado aquí, y comentado con mayor extensión en otro capítulo, la visita de la compañía de Alberto Ganassa a Francia en 1571, invitado por Luis Gonzaga, abriendo de ese modo “una puerta por donde entraron otras compañías que fueron de solaz y divertimento del público parisino. La formación de compañías mixtas, italianas y francesas (donde los italianos aprendieron el francés), le dio mayor ímpetu al movimiento”⁸⁹.

A la par de la aparición de todos estos géneros dramáticos y su desarrollo, comienza a producirse en Francia un debate teórico acerca de los procedimientos estéticos que deberían aplicarse. Jean de la Taille publicó en 1572 *El Arte de la*

tragedia, desde donde propugnaba la regla de las tres unidades, la proximidad entre comienzo y fin (las obras podían tener hasta siete actos), y la supresión absoluta de personajes alegóricos, herencia del teatro religioso, con el fin de hacer la trama más creíble. Vauquelin de la Fresnaye defendió, desde su *Arte poética* (1605), la producción de los primeros trágicos, en especial del citado Garnier, con el propósito de darle impulso a una forma propia, dependiente de modelos foráneos pero sumando los gustos autóctonos.

Hacia la mitad del siglo, surgen las primeras poéticas propiamente renacentistas. Siguen el movimiento preceptista surgido en Italia unas décadas antes. Responden todas ellas a un sentimiento nacionalista que busca crear una literatura capaz de rivalizar no ya con la italiana y española sino también con la griega y latina. Dos posturas eran posibles ante este deseo de enaltecer la lengua y cultura nacional: hacer tabla rasa con cuanto hasta ese momento se había hecho o incorporar las nuevas formas poéticas, clásicas o italianas, sin por ello renunciar tajantemente a toda la literatura anterior. A lo largo del siglo reaparece una u otra postura, de forma que el teatro medieval, la forma literaria más popular de cuantas se habían heredado, será rotundamente rechazado o se mostrará una relativa comprensión, al menos para sus mejores obras⁹⁰.

La primera poética de carácter abiertamente renacentista que se conserva, corresponde a Thomas Sébillet (1512-1589). Apareció publicada de forma anónima en el año 1548. Junto con los obvios consejos de cuidar la lengua para alcanzar las cimas de la antigüedad, Sébillet reconoce también la necesaria mirada hacia el pasado medieval y rescatar aquellas expresiones que, por cuestiones de circunstancias, podrían alcanzar el mismo grado de dignidad, sobre todo si guardaban el decoro y la intención moral que fue sello del teatro grecorromano.

Más tibia fue la especulación formulada por Pierre de Ronsard (1524-1585), el más famoso de los integrantes de la Pléiade (se lo reconocía como el “príncipe de los poetas”), quien nunca dedicó una línea de reflexión sobre el teatro, salvo sus elogios a Jodelle, de quien dijo que “fue el primero que hizo razonar en francés a la tragedia griega”, y su traducción del *Pluto* de Aristófanes, que llevó a la escena en el College de France, ya que el trabajo estaba destinado a los doctos.

Un año más tarde apareció un texto de un compañero de ruta de Ronsard, Joachim Du Bellay (1522-1560), quien firmó en 1549 su *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, el tratado más célebre de ese momento del Renacimiento francés, a pesar de su escasa originalidad y de la precipitación con que fue redactado. Su propuesta es polémica y extremadamente nacionalista, ya que propugnaba la creación de una literatura propia que incluso superara a la de la antigüedad clásica.

Al trabajo de Du Bellay se suceden otros emprendimientos de reflexión intelectual que acuerdan o polemizan con él, destacándose por su espíritu más tolerante el citado ya como comediógrafo, Jacques Peletier (1517-1582), quien en su *Arte Poética*, de 1555, advirtió sobre la superación que había alcanzado la lengua francesa, con capacidad ya de alta expresión y de suplantación del latín. En su texto, dedica un capítulo a la comedia y otro a la tragedia, a los que llama “géneros puros”.

Como dato significativo cabe mencionar que muchos de los autores que escribían de modo profesional (aunque antes de 1629 es riesgoso citar la calidad de autores auténticamente profesionales, con excepción de Alexandre Hardy), solieron volcar en los prólogos de sus obras, cuando estas eran editadas, sus reflexiones acerca de su oficio y de la función del teatro. Son muchos los nombres y los títulos (que como todo el material mencionado no está, creemos, al fácil alcance del lector de estos apuntes), pero vale sintetizar las opiniones generales volcadas en estos escritos. Para ello volvemos a acudir a Juli Leal.

En general se aboga por tesis anteriores ya conocidas: la tragedia debe hablar de personajes de elevada clase social o religiosa en consonancia con los nobles acontecimientos que les suceden, por lo que se criticará una tragedia con final feliz, se reivindica lo “auténtico” del hecho trágico frente al más liviano de la comedia cuyos personajes deben ser cotidianos y su estilo reconocible frente al críptico y simbólico de la tragedia. Se desprecia la farsa a pesar del auge imparable que conoce en la realidad, se pide un número reducido de personajes para simplificar la acción, detalle bien recibido por las compañías desde el punto de vista práctico y se exige una unidad de tiempo.

Un hecho curioso se sumó al debate. En 1635, el cardenal Richelieu, partidario confeso de las normas clásicas, sumó a cuatro dramaturgos –Claude de L’Estoile, Pierre Corneille, Guillaume Colletet y Jean Rotrou–, para que este Grupo de los Cinco, al cual el cardenal se agregaba para escribir obras y plantear en ellas los preceptos en toda su intensidad. A cada uno de los convocados se le solicitaba escribir un acto de una obra de cinco, donde debían aplicar, obedientes, la normativa presuntamente aristotélica. Hay noticias de que el grupo produjo tres textos, cuyos títulos y argumentos ignoramos, que tampoco tuvieron alguna prosperidad.

En resumen, el interés parece haber sido el de abandonar el terreno arado de la Edad Media, pero sin renegar de la lengua francesa, que había ganado altura y calidad. En este sentido fue fundamental el trabajo de Claude Favre de Vaugelas (1585-1650), gramático francés que en 1647 publicó *Observaciones sobre la lengua francesa*, obra capital en el proceso de codificación y normalización del idioma.

Pero en el campo dramático, nadie discutía que en la antigüedad clásica se encontraban los referentes válidos: Séneca para la tragedia, Terencio para la comedia. Sobrevuela sobre estos criterios las opiniones más o menos contemporáneas de los preceptistas italianos que ya citamos más arriba (Segni, Maggi, Scaligero y Castelvetro), que “durante la primera mitad del siglo XVII se abren progresivamente camino en Francia”⁹¹, y que como dijimos en el capítulo VI, que rogamos consultar, les dieron “definitivo y férreo status dramático a las tres unidades y a las reglas clásicas en su totalidad, a las cuales a partir de ese momento se les dio el título falso de “aristotélicas”, cuando en realidad el filósofo griego tuvo poco que ver, siquiera con buena parte de ellas”⁹².

En realidad habría que destacar la escasa originalidad de estos preceptistas franceses, más interesados en conocer, y, por qué no, imitar a sus colegas italianos (en sus poéticas estaba todo, para qué indagar más), que en investigar en la fuente donde ellos abrevaron, la *Poética* de Aristóteles, escasamente editada en Francia en la época en que se llevaban a cabo estas operaciones de maquillaje literario. El pensamiento de Horacio, a quien sin embargo se consideraba un súbdito del griego, tuvo mayor circulación e interés de consulta.

Estas teorías firmadas por Mairet (1604-1686), Chapelain y el abate de Aubignac, autor de la famosa *Práctica del teatro* (1657), donde sostenía “que las reglas no se sostenían en la autoridad sino en la razón”⁹³, tuvieron una repercusión limitada en el mundo literario a comienzos de siglo, pese al esfuerzo de los doctos por extender los preceptos.

[Implantaron] “un tipo de crítica que tiende no ya a buscar las bellezas de la obra sino a buscar los defectos de detalle, especialmente las incorrecciones lingüísticas. Proscribe los términos dialectales, frecuentes en los autores del siglo anterior, impone una estricta sujeción al habla parisiense, la composición de obras comprensibles para el público cortesano”⁹⁴.

La acción de la Academia Francesa, que respondía, como ya dijimos, al cuidado de la lengua francesa y la limpieza de vocablos impuros o vulgares, se ocupó también de establecer una preceptiva para la literatura, que debía ser de estricta aceptación. Además, en un país donde ya se había afirmado una receta política tranquilizadora y obedecida: *une roi, une loi et une foi* (un rey, una ley y una fe, la fórmula de la monarquía absoluta), fue natural que el Estado tomara “bajo su tutela el asunto de la cultura nacional”⁹⁵.

Merced a estos formidables apoyos, el triunfo del preceptismo aristotélico, que en Francia adquirió el nombre de Clasicismo (al menos es el que le damos

nosotros), era inevitable. Corneille, pese a sus titubeos iniciales y el traspíe de *El Cid*, fue uno de sus representantes, y a posteriori Racine lo será en toda su estrictez.

Se comenzó dándole status definitivo a la unidad de acción, terminando casi para siempre con las extensas historias medievales perjudicadas en su comprensión por la excesiva acumulación de hechos⁹⁶ (no todos podían tener el genio de un Shakespeare). La Academia predicó una de las pautas esenciales, el fin didáctico de la obra, concepto de clara inspiración horaciana, que fue contrariado nada menos que por Molière, quien confesó que con sus comedias trataba, simplemente, de “divertir a la gente honrada”.

Por su parte, los soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov pusieron en duda que en las tragedias precursoras se haya cumplido con fidelidad con uno de los fines que le confirió Aristóteles: la *catharsis*, ya que el terror y la compasión, si bien estaban presentes, perdían su unidad orgánica y existían de manera aislada, de modo independiente. Un grupo de personajes provocaba, con sus terribles hechos criminales, solo el terror, mientras que el otro, padeciendo toda clase de tormentos, despertaba la compasión. En estas tragedias inaugurales escritas dentro del espíritu senecquista, “las desdichas humanas eran representadas no como resultado de íntimas contradicciones y conflictos dramáticos, sino en forma de acumulación de feroces crímenes de todo género”⁹⁷.

A partir de 1637 la avalancha teórica se hizo aun más intensa. Se publicaron una innumerable cantidad de tratados teóricos, a favor o en contra de los preceptos, pero el que tuvo más feliz circulación fue el *Arte Poética* de Nicolas Boileau (1636-1711), de 1674. El tratado dependía mucho de Horacio, hasta el punto de que un insidioso comediógrafo del momento, Jean-François Regnard (1655-1709), afirmó que si se perdiera el libro de Boileau, este podría encontrarse entero en la *Epístola a los Pisones*. Bastante de cierto hay en la broma, el paralelismo es muy visible y hubo quien, superando a Regnard, acusó a Boileau de plagio. La gran diferencia es que el romano dio consejos a los jóvenes poetas, aún sin experiencia, a quienes quería guiar por el camino de la creación, mientras que Boileau se dirigió a un auditorio de escritores formados, a los cuales no buscaba instruir sino desacreditar por su mediocridad. Solo se salvaron de sus ataques Molière, Racine y La Fontaine⁹⁸, por los cuales sentía rendida admiración. Se sabe que Boileau calificaba tan alto a Molière, que cierta vez en que Luis XIV —quien sentía una gran estima por Boileau, lo consideraba el “gobernador general del Parnaso”⁹⁹—, le preguntó cuál era, a su juicio, el más grande escritor de Francia, Boileau nombró sin dudar al gran comediógrafo.

La base fundamental del tratado de Boileau (que diez años después ingresará con todos los honores a la Academia Francesa), es que “la razón debe acompañar siempre a la imaginación; impondrá un orden racional en la fantasía y dictará reglas

que regirán el arte [...] La razón artísticamente considerada será guiada por normas y leyes a las cuales deberá someterse, aprendiéndolas metódicamente, todo artista que desee triunfar, aun cuando posea una buena dosis de genio natural”¹⁰⁰. El trabajo de Boileau, para nada original, acompañó de este modo al pensamiento de René Descartes (1596-1650), el fundador de la filosofía moderna y el sostenedor de la omnipotente Razón para todas las cuestiones humanas.

Al respecto, el historiador argentino Raúl H. Castagnino ofrece una opinión devastadora respecto a los efectos del *Arte Poética* de Boileau.

De los artistas del siglo XVII francés y de *L'art poétique* de Boileau –quieranlo o no sus críticos e historiadores– arranca el vuelo corto y bajo del arte seudoclásico que, al aceptar como norma incontrovertible le *bon sens* y el “gusto”, ahoga a los dictados de la razón, del sentido común, de la regularidad, todo desborde pasional, toda locura estética, lo maravilloso y lo mágico del arte y la fantasía¹⁰¹.

En los mismos términos, o acaso peores, se pronunciaron los soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov.

La estética del Clasicismo establecida por las normas, en comparación del desaforado arte medieval, era una fuerza de hondo significado progresista. Sin embargo, sus leyes no eran tomadas por el Clasicismo, de la vida, sino determinadas por simple proceso lógico. Comprendiendo principios no siempre indiscutibles y provechosos, la estética clasicista fundada en tan rígidas normas, quitaba al teatro la multiplicidad de lo real, privaba a los creadores de fe en sus impulsos afectivos y los allanaba en un mismo nivel, haciendo con frecuencia del arte una pedantesca artesanía. Como consecuencia la razón triunfaba, pero la poesía sufría honda decadencia¹⁰².

Si negamos su condición de exclusivo artífice del Clasicismo, porque en realidad Boileau repitió conceptos ya trabajados por los precursores, no podemos quitarle al mismo tiempo el rol de combativo crítico de la tendencia de la literatura francesa que, en los años de publicación de su texto, se había inclinado por el esnobismo más desenfrenado, por la exageración retórica y la artificiosidad, de la cual el genial Molière se burló desde el escenario con *Las preciosas ridículas*. Como disculpa, otros estudiosos señalan que la causa de semejante grandilocuencia hueca y banal se debía a la desesperada búsqueda de la sociedad francesa por reencauzarse dentro de las rutinas civilizadas que durante las guerras de religión fue imposible practicar. Por empuje de estos artificiales hábitos literarios, la poesía había llegado a ser un simple juego mundano, que buscaba la originalidad a toda costa, “había

pues que aplicarse a buscar agudezas refinadas, había que expresarse en ‘términos galantes’, es decir, hablar de manera afectada y ‘original’, no de manera simple”¹⁰³.

Boileau dividió su tratado en cuatro cantos, todos escritos en verso alejandrino. En el primero marca las condiciones que hay que tener para ingresar al mundo de las letras; hay que esperar el llamado de las musas, reconocer la vocación y advertir qué temas y géneros son los que acuerdan con la naturaleza de cada uno. El predominio de la razón en la poesía debe primar por encima de cualquier otra circunstancia.

Al yugo de la razón sin pena se doblega;
lejos de perturbarla, la sirve y enriquece¹⁰⁴.

¡La razón! He aquí la clave de esta poética. Fuente, sí, de la claridad y del orden; aliada del sentido común; suministradora del argumento, de la conclusión, de la tesis. Pero, ¿siempre importa esto en el arte, sobre todo si a su costa se anulan la magia, el misterio, el hechizo, lo inefable? En la concepción de Boileau, la razón es el eje de toda obra de arte:

Amad la razón. Que siempre vuestros escritos/
adquieran solo por ella su lustre y su valor¹⁰⁵.

En el canto II Boileau se ocupa de los que él llama “géneros secundarios”: la lírica y sus especies (égloga, elegía, oda, soneto, epigrama, rondó, balada, madrigal, sátira).

El canto III lo dedica a los “grandes géneros”: dramática y epopeya. Comienza con la tragedia, que según él debe agradar y emocionar al mismo tiempo. Exige el uso de las tres unidades –“que en un lugar, en un día, un solo hecho ocurrido/ mantenga hasta el final el teatro lleno”¹⁰⁶; y un narrador para los hechos inconvenientes, aquellos que no se pueden mostrar en la escena (discursos que sin más trámite acercaban la tragedia a la epopeya). Propone, por supuesto, el alejandrino como métrica obligatoria, la duración en cinco actos, con el tercero como eje central, y la inevitable *liaison des scènes*, ya que el personaje que salía de escena debía preparar la entrada de aquel que había de hacer su ingreso, recurriendo a la fórmula: “¿A quién veo venir allí? Se acerca la reina. Tengo que desaparecer inmediatamente”.

Prosigue este canto con un traspié, relatando una historia de la tragedia, endeble y cuestionable, para luego abocarse a la epopeya.

En el mismo capítulo regresa al terreno de la dramática abocándose a la comedia. Aquí es simple y exacto: la comedia debe instruir y reprender sin amargura ni veneno; debe recurrir a los tipos en cambio de los caracteres.

El canto IV contiene un tono exhortativo, a la manera de Horacio al final de su famosa epístola. Aconseja eludir los falsos elogios, oír los sanos consejos, cultivar la amistad, vivir, preferir la gloria y no escribir para ganarse el magro sustento diario. En este canto se encuentra, según Castagnino, “la confirmación rotunda del carácter utilitario que el Clasicismo asigna al arte, cuya mayor preocupación apunta hacia el orden moral, que el arte no puede eludir”¹⁰⁷.

Este refrito de Boileau de teorías conocidas y debatidas hasta el cansancio, alcanzó sin embargo un gran éxito y ese sería el único motivo que explica el lugar equívoco que ocupa su *Arte Poética* en la historia de la literatura francesa, donde se la considera la obra del pensador más importante del Clasicismo nacional, el que impuso definitivamente las normas clásicas.

No hay que exagerar el carácter dogmático del *Arte Poético* de Boileau. Las “reglas” formales que allí propone no han sido inventadas por él, y las “reglas” de sensatez que establece primero tienen carácter de consejos, y no de decretos. Los siglos posteriores hicieron de Boileau un “legislador” severo y absoluto y un espíritu dogmático; hoy día se hace necesario verlo en un aspecto más vivo y acaso más eterno: como un espíritu más flexible y crítico¹⁰⁸.

En estos tiempos de Boileau se suscita “la querella entre los modernos y los antiguos”. En la querella, que se dilató entre 1687 y 1697, se involucró Charles Perrault (1628-1703), el célebre autor de los cuentos de hadas (*Barba Azul*, *Caperucita Roja*, *El gato con botas*, *La bella durmiente del bosque*, *La Cenicienta*, entre otros), quien hizo defensa de los modernos, que eran quienes exaltaban los valores franceses del Gran Siglo, y se puso en contra de los antiguos, refugiados solo en el gusto por el pasado grecorromano. Tras ese propósito de reivindicación nacional, Perrault escribió *El siglo de Luis el Grande*, obvia alusión encomiástica a Luis XIV (texto leído ante la Academia Francesa, en 1687), y *Comparación entre antiguos y modernos*, de 1688. Los objetivos de los modernos no era rebajar sin más los valores de la antigüedad que tanto defendía Boileau en su *Arte Poética*, “sino exaltar los logros artísticos y científicos del reinado de Luis XIV”¹⁰⁹. La posición de los modernos era relativista respecto al arte y las letras, poniendo en duda el concepto de universalidad de la belleza, admitiendo el valor de la subjetividad aplicada a la consideración del objeto estético. Esta nueva noción, inadmisibles para los preceptistas y que hoy no se discute, se trasladará al siglo siguiente, el XVIII, donde los críticos le dieron mayor fortaleza y sustento teórico.

Los espacios escénicos

Como dijimos más arriba, el Hotel de Borgoña fue la primera sala europea, cerrada y pública, desde la caída de Roma. Inaugurada en el año 1548 y administrada por la Cofradía de la Pasión, institución de beneficencia que la alquilaba a las compañías ambulantes para sufragar su mantenimiento y sus obras de caridad. A comienzos del siglo XVII seguía siendo la única, mientras Londres ya tenía seis teatros permanentes. Sobrevivió hasta 1783, de modo que midiendo desde sus inicios es lícito afirmar que doscientos treinta y cinco años de teatro francés pasaron por su escenario, desde los misterios religiosos (luego prohibidos), pasando por la farsa tan aceptada, hasta el drama clásico de los siglos XVI, XVII y XVIII. Al menos mientras Molière vivió, ninguna de sus comedias se dio en ese escenario.

La institución contaba a su favor, como ya anticipamos, con un antiguo decreto real que le había conferido el monopolio de la actividad teatral parisina. Esta medida, firmada por Carlos VI el Loco y ratificada por cada rey que le sucedió, le atenuó a la institución el daño económico que le habría significado la prohibición de la representación de los misterios, su repertorio habitual. Hay historiadores que discuten el valor de este monopolio, toda vez, dicen, que por causa de semejante medida se retrasó el desarrollo del teatro francés, que por esta limitación no pudo acompañar a la extraordinaria explosión barroca que se producía en otras partes de Europa.

Se han recogido datos acerca de la disposición de la sala del Hotel de Borgoña, destacando su incomodidad y precariedad. De un aforo cercano a los mil seiscientos espectadores, era un rectángulo de aproximadamente treinta y tres metros de largo por diez de ancho, que, al fondo, ofrecía un escenario a dos metros del piso, con una estrecha boca, seis metros, y muy poca profundidad. Richelieu financió, años después de su inauguración, las reformas de la sala, aumentando la profundidad del escenario, trece metros, y la comodidad de los espectadores construyendo palcos en los pisos laterales.

Las dificultades de movimiento para los actores en el escenario, en el original o en el ampliado, se hicieron aun peores cuando el público señorial (guardias del rey, ensoberbecidos nobles, los espectadores “de calidad”, los llamados “*petimetres de chapeau chargé de trente plumes*”¹¹⁰) incorporó la costumbre de sentarse sobre los costados del escenario, dejando expedito solo el centro. La historia le adjudica la iniciativa al actor y jefe de compañía Montdory, que en 1636 estrenó *El Cid*, de Corneille. Para sacar mayor provecho del éxito, procedió a vender esas privilegiadas ubicaciones a un costo bastante superior al de una localidad común. “Para instalar a tales personajes se colocaron en el escenario varias hileras de bancos. Una balaustrada los separa de los actores. ¿Qué espacio les queda a estos para moverse?”¹¹¹.

Pero, “aunque esta situación constituye una distorsión de uno de los principios que están en el origen del teatro a la italiana y de la perspectiva lineal que lo organiza: la presentación de espectadores en escena es una anamorfosis¹¹², una desviación de la representación”¹¹³, las compañías se cuidaban de combatir el hábito, porque los altos precios pagados por esas ubicaciones engrosaban de modo saliente las recaudaciones. Solo se pudo conseguir que el escenario no sea ocupado por estas personas de alcurnia cuando las salas fueron dotadas de mayor y mejor maquinaria, lo que permitía el despliegue escénico requerido por las obras *à machine*, que hubiera sido entorpecido por la presencia de espectadores sobre el tablado. Esta práctica perniciosa fue abolida definitivamente en el siglo XVIII, exactamente en 1759, por el rey Luis XV.

El patio central del teatro (*parterre*, literalmente por tierra), estaba destinado a espectadores que debían permanecer de pie. En la galería de tres pisos, a los laterales del *parterre*, fue donde Richelieu hizo instalar los palcos, naturalmente más cómodos pero también más caros para el público común, por lo que eran ocupados por burgueses, que del mismo modo que los marquesitos que se sentaban en el escenario, mostraban con ello su superioridad social. Al frente del escenario, la galería se interrumpía para dar espacio a una platea escalonada, el anfiteatro, tan incómodo para permanecer sentado como lo era asistir de pie en el *parterre*.

Como consecuencia de su política artística y económica (se insiste, la sala se alquilaba), el Hotel de Borgoña recibió, para beneplácito de la corte, sobre todo de Catalina de Medici, que amaba la presencia extranjera, a muchas compañías de paso por la ciudad; las italianas de Alfieri y Andreini y a la española de Francisco López, que actuó sobre ese escenario en 1625.

En 1599 el Hotel de Borgoña acogió al elenco local de Valerian-Lecomte, quien se instaló de manera más o menos estable, contando con Alexandre Hardy como autor con doble salario. Hardy ocupó ese cargo durante treinta años, ayudado por la lopezca facilidad de escribir una tragedia de cinco actos en una sola noche. “Las piezas de Hardy podían merecer el reproche de superficialidad, negligencia, rusticidad, pero no podía negárseles el verdadero sentido teatral”¹¹⁴.

Como ocurría en otras partes de Europa, el autor vendía sus obras a las compañías que podían hacer de ellas el uso que quisieran. Quedaban en poder del apuntador, quien además de cumplir con esa función, se encargaba también de la función de copista, vale decir transcribir el texto para uso de los actores. Suponemos que al igual que en el teatro español, estos copistas volcaban al papel solo la “parte” que le correspondía a cada personaje, un recurso que ahorra trabajo, papel y entorpecía cualquier intención de robo de la obra total.

Vale señalar que si la pieza era publicada, esta pasaba al dominio público; el autor, sea el que había escrito la obra o quien la había comprado, perdía sus derechos y cualquiera podía utilizarla para su provecho.

A pesar de estas consecuencias de expoliación, los autores se afanaban por publicar, ya que con frecuencia la edición de sus obras solía ser un acontecimiento tan relevante como el estreno. La excepción fue Molière, siempre reacio a la imprenta. Algunas de sus obras fueron editadas contra su voluntad, ocasionándole disgustos y algunos pleitos para ser recompensado con dinero por el uso inconsulto de su capital intelectual. Eso ocurrió, por ejemplo, con el librero Jean-François Hénault, quien excitado por el éxito de *Tartufo*, imprimió la obra sin autorización del autor.

La cantidad de miembros de una compañía oscilaba entre ocho y diez, a los cuales se le sumaban aprendices del oficio que, naturalmente, se iban acostumbrando a las tablas a partir de papeles menores. Los gastos y ganancias eran repartidos por igual, aunque había excepciones, como la de un primer actor, o actriz, muy convocante, que era recompensado con una suma mayor. La protección de algún señor, era con frecuencia más simbólica que económica, por lo que la búsqueda de la mejor recaudación posible era el objetivo de todo elenco, independientemente de si habían sido beneficiados por alguna noble tutela.

Bordonove reproduce el reglamento de la primera compañía de Molière, El Ilustre Teatro, seguramente similar a aquellos que regían a los otros elencos. No sabemos con qué rigurosidad se cumplían estas normas, pero conviene citarlas para advertir la manera de funcionamiento y sobrevivencia de los actores del siglo XVI y XVII francés.

- Ningún asociado podrá abandonar la compañía, ni ser despedido de ella, sin un preaviso de cuatro meses.
- Ningún actor podrá rechazar el papel que se le asigne.
- La compañía tomará sus decisiones por pluralidad de votos, y todos deberán acatar las decisiones tomadas por la mayoría.
- Cuando un actor se retira de la compañía, según el procedimiento regular y normal, recuperará parte de los fondos aportados para los decorados y otros gastos de producción, desde la fecha de su ingreso en la compañía hasta la su salida. La evaluación del monto se llevará a cabo de común acuerdo.
- Quienes dejen la compañía en forma irregular o sean despedidos por faltas profesionales, no podrán reclamar ninguna indemnización.
- Quienes dejen la compañía en forma maliciosa, deberán indemnizarla, y esta podrá tomar eventualmente como pago sus bienes muebles o inmuebles.

Habría que agregar a estas normas que los matrimonios eran inseparables, si uno de los cónyuges cambiaba de compañía el otro debía seguirlo.

Conflictos internos motivaron la disolución de la compañía de Valerian-Lecomte. Los que se mantuvieron en el elenco decidieron abandonar París e iniciar una *tournée* por las regiones, pidiéndole a Valerian-Lecomte que se pusiera a la cabeza.

La sala del Hotel de Borgoña quedó vacía y sin actividad hasta 1625, cuando fue ocupada por Los Comediantes del Príncipe de Orange, cuyo primer actor era Guillaume Desgilbert (1594-1651), de apodo Montdory. Tres años después se produjo el regreso de Valerian-Lecomte, por lo que Montdory se trasladó al Teatro Marais, segundo teatro de París, donde obtuvo un grandísimo éxito con el estreno de *Melita*, de Corneille.

Con el definitivo retiro de Valerian-Lecomte, en 1630, se produjo el ingreso, como cabeza de compañía, de Bellerose, un “galán joven, afectado y meloso, amado por las mujeres”¹¹⁵, de obligada mención en las historias del teatro francés. Bellerose, que tomó la sala del Hotel de Borgoña para uso exclusivo de su compañía, compró el repertorio íntegro de Hardy y ocupó la cartelera del Hotel durante varias temporadas. No obstante no pudo rivalizar con Montdory, quien, asistido por la gran dramaturgia de Corneille, repetía éxito tras éxito, hasta llegar al más famoso y el más recordado, el estreno de *El Cid* en 1636.

Los actores agrupados en compañías (el sueño de todos, porque para lograrlo debían transitar mucho como cómicos ambulantes), cumplían distintas funciones sin establecer niveles de calidad entre ellas, tanto podían pintar un decorado como dirigir, a la manera de entonces, la pieza a representar. Con un nivel de previsión poco imaginado para un actor, más reconocido como irresponsable y despreocupado, los de París lograron crear una caja de jubilación para aquellos que ya no podían subirse al escenario.

El caso de las actrices, que se incorporaron a los elencos a comienzos del siglo XVII (aunque hay datos de que las hubo en el siglo anterior), era diferente. Las perseguía el viejo anatema de prostituta, sobre todo si representaba farsas, una calificación que más allá de que a algunas les cabía, en otras pesaba hasta el punto de que nunca podían cerrar las puertas de sus camarines, pues debían permanecer abiertas y atentas a “la visita de cualquier espectador importante, lo que las convertía, si no en prostitutas de inmediato, sí en mujeres públicas, esto es, sin privacidad”¹¹⁶.

Cuando abandonaba la farsa, y el actor, o la actriz, era reclamado para representar tragedias y comedias “serias” (situación que ya citamos como posible), jugaba su profesión de un modo distinto. La destreza corporal que usó para la farsa (dijimos que muy parecida a la de los actores de la Comedia del Arte), debía dejar

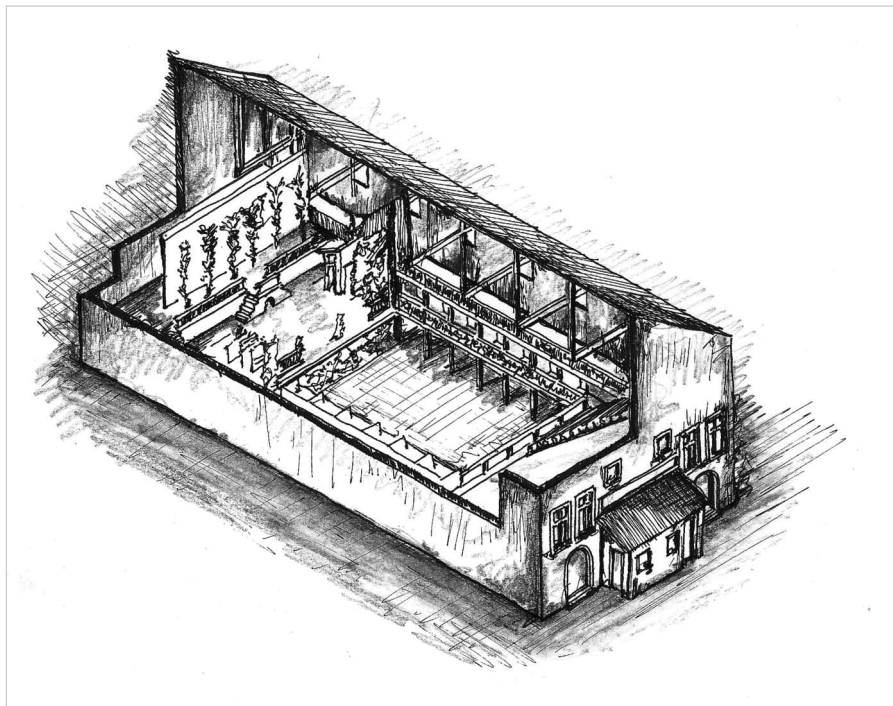
paso a la copia estilizada de los ademanes de la corte, el besamanos, la reverencia, etc. La voz, hasta ahí un recurso secundario, accedía al primer plano, porque en el escenario se le exigía seguir la cadencia del verso alejandrino. De esa manera se convertía en un estático repitente de un texto que, en prosenario, envolvía al público con las respiraciones, lentas para el relato o aceleradas cuando se llegaba al “grito desgarrado, el énfasis para alcanzar el *pathos* trágico y el aplauso del público”¹¹⁷.

En el cambio, el actor debía aportar su vestuario personal, apropiado para tan dignos géneros, por lo tanto cortesano, barroco y magnífico. La moda más apreciada era la vestimenta *à l'espagnole*, con un toque de plumas, un jubón¹¹⁸ y calzas de seda. “Cuanto más variado y rico fuera el vestuario, mayor el prestigio del actor, que llevaba al día el inventario de su guardarropa como un tesoro”¹¹⁹.

Cabe señalar que, como en las otras teatralidades europeas contemporáneas, la vestimenta teatral no se hallaba en correspondencia con la época en que había sido ubicada la obra. Un general romano podía vestir como un caballero de Versalles y no había reparo alguno por eso. Se sabe, por ejemplo, que la Jimena de *El Cid* iba vestida como Ana de Austria. Se cuenta también que el citado Bellerose poseía un nutrido y espléndido guardarropa, y que los actores y las actrices favorecidos por la fama y el aprecio de la corte eran obsequiados con los trajes que los cortesanos destinaban al desuso. El vestuario en la época de Luis XV alcanzó un alto grado de convocatoria, tanto que se lo anunciaba como atractivo en los carteles situados a las puertas del teatro.

La actividad del Teatro de Borgoña en tiempos de Bellerose está retratada fielmente al comienzo del film de Jean-Paul Rappeneau, *Cyrano de Bergerac*, de 1990. Ahí se muestra, con rigor histórico, el acceso del público al teatro en una noche desapacible, el recibimiento cordial de los músicos en la puerta, el desorden del patio, la altivez en los palcos burgueses y la prepotencia de los señores que se sentaban en el escenario.

Cuando se levantó la prohibición que no permitía la actividad teatral en París, las compañías que escapaban del monopolio del Hotel de Borgoña encontraron refugio en otros ámbitos no convencionales, que usaron como teatros, tales como los frontones de pelota (*jeu de paume*), que, de buena disposición espacial, permitían un despliegue escénico desahogado. Estos espacios, casi doscientos en todo París, contaban con ventanales situados a gran altura, que dejaban pasar la luz del sol y, por eso, permitían la representación en pleno día, a las dos de la tarde, sin necesidad de la iluminación artificial que se requería para el Borgoña, tan costosa en velas que aumentaba considerablemente los gastos de producción. En todos los casos, cuando estos recintos deportivos eran usados por las compañías, la Cofradía de la Pasión recibía, como resarcimiento, un porcentaje de la recaudación.



Uno de estos recintos fue el frontón de Brethault, luego conocido como la Sala o Teatro de Marais, que fama y prestigio mediante, pudo transformarse muy pronto en teatro permanente, rol que asumió desde 1634. Tal como lo había hecho con el Hotel de Borgoña, Richelieu se ocupó de mejorar el Marais, facilitando su conversión de campo de pelota en sala teatral. Allí se instalaron Los Comediantes del Príncipe de Orange, la ya mencionada compañía de Montdory. A partir de ese momento París pasó a contar con dos salas, acabando con el monopolio del Hotel de Borgoña.

Los cronistas de la época certifican que Montdory era la contrapartida exacta de Bellerose. Gran actor, reproducía admirablemente la elocuencia de los héroes trágicos, con tono imperativo o galante, según las circunstancias, sin rastro alguno del amaneramiento de Bellerose.

Pero lamentablemente Montdory enfermó, padeciendo, antes de su muerte, de contratiempos similares a los que sobrellevó Molière al final de su vida. Durante una representación sufrió un ataque que lo obligó a abandonar la escena. Poco después, creyéndose recuperado, volvió a las tablas pero advirtió que carecía de capacidad física para soportar el compromiso. Desolado, tuvo que dejar el teatro y,

aunque Richelieu lo recompensó con una buena pensión de por vida, Montdory murió, dicen que de tristeza, en 1651.

La herencia le correspondió a Floridor (1608-1671), quien se hizo cargo de la *troupe* con un estilo diferente, bajando de las nubes y hablando con entonación cotidiana. Anhelaba, dicen, “la veracidad psicológica”¹²⁰. Floridor fue un actor excepcional que, siempre fiel al Marais, fue la figura de las nuevas tragedias de Corneille: *Horacio*, *Poliuto mártir* y *La muerte de Pompeyo*.

Los decorados copiaban el viejo recurso de la Comedia del Arte: un telón de fondo que delataba una ubicación que, para mayor seguridad, el actor identificaba con el verbo. En la farsa el funcionamiento de este procedimiento era el más apropiado y el más barato, ya que el actor era todo. Cuando comenzaron a representarse las tragedias y las comedias, los intérpretes se encontraron con unas pautas preceptistas que obraron en su favor, las unidades de acción, de lugar y de tiempo. De acuerdo con ellas, no había necesidad, ahora, debido a la continuidad del argumento y la conservación de un solo espacio durante un mismo período de tiempo, al menos durante un acto entero, de realizar algún cambio de decorado fuera de los entreactos. Esto indica que tanta teoría dogmática dio algún beneficio, aunque como consecuencia se perdiera para siempre los efectos del escenario múltiple medieval. Circumscripita la acción a un solo lugar, se ofrecía a los actores el estrecho desplazamiento en la sala del “eterno palacio” de circunstancias. En un recinto tan reducido, “el comediante no actúa, simplemente declama”¹²¹.

El teatro de corte, improvisado en alguno de los salones de los palacios, al menos hasta que Richelieu hizo construir el Palais-Royal, copiaba bastante el modelo rectangular propio de los teatros populares, creados de acuerdo con las posibilidades que ofrecían las canchas de pelota. La diferencia es que ocupaba el patio, el *parterre*, con sillas. Una de ellas, ubicada al centro, en la intersección con el eje de simetría central que dividía ámbito y escenario en dos, estaba destinada al rey. Este era el “lugar del príncipe” (que luego respetaría el teatro a la italiana), se conjetura que con más precisión situado en la quinta o séptima fila de plateas, desde donde se veía, con todo su poder de ilusión, la escenografía en perspectiva italiana que los espacios palatinos se apuraron en copiar. El diseño de los decorados tenía muy en cuenta la presencia del “rey espectador en el eje de simetría”¹²².

También, al igual que en los teatros cortesanos, en las salas públicas comenzó a introducirse el concepto escenográfico de los italianos. Muchos escenógrafos de ese origen habían visitado Francia desde el siglo XVI, acompañando con frecuencia a compañías que asombraban con sus decorados, tal como la que representó *Calandria*, ante el rey Enrique II, en Lyon y en el año 1548, ofreciendo para asombro del público una hermosa vista de la ciudad de Florencia en perspectiva. Los franceses también estudiaron los tratados de Serlio y de Sabbatini, para aplicar

sus nociones que adecuaban a las especiales características rectangulares de las salas galas. El escenógrafo Mahelot, provisto de estos conocimientos, trabajó en el Hotel de Borgoña, y el decorado de tres dimensiones se incorporó primero como una novedad y luego como una inclusión inevitable. Con ello murió el práctico y simple decorado, el ya obsoleto telón de fondo.

Las velas iluminaban todo el ámbito de los teatros cerrados, como el del Hotel de Borgoña. Para el escenario se disponían en el proscenio, a la manera de candilejas¹²³, dando luz a los actores que actuaban precisamente ahí, al frente del escenario, pero no muy cerca de las velas, pues con su calor podían dañar el polvo del maquillaje, cuando el actor lo usaba en lugar de las máscaras. La sala era iluminada por arañas circulares cargadas de velas que se alzaban al comenzar la función, de modo de diferenciar el espacio del juego del espacio de la expectación. La paulatina cercanía de las llamas de las velas con el techo del edificio, producida lentamente, día tras día, por el desgaste por fricción de las sogas que subían estos artefactos, fue causa del incendio de muchos teatros europeos, lo que ha fijado una psicosis preventiva que perdura hasta hoy.

Las velas solían humear, opacando, aunque tenuemente, la boca de escena. Las compañías que mantenían un nivel de solvencia considerable, podían comprar y usar velas de mejor calidad, que no provocaban estos problemas. La duración de la iluminación también podía variarse en función de la calidad del material, pero por lo general las velas se consumían en media hora, lapso que inevitablemente debía ser la duración de un acto. Aquí tenemos un buen ejemplo de cómo una convención escénica, la duración de un acto, dependía menos de razones argumentales o estilísticas de los dramaturgos que de las posibilidades técnicas con que contaba el edificio teatral.

Las velas integraban el rubro de gastos que la compañía debía afrontar, más el ya citado alquiler de la sala, la contratación de los músicos que animaban la entrada y la representación, del portero, del apuntador y del despabilador de velas, vale decir de la persona que tenía que apagar las consumidas para encender otras nuevas.

El público de las salas cerradas, el Hotel de Borgoña y luego el Teatro de Marais, era heterogéneo, a diferencia del de los tablados callejeros, ocasional, personas de paso que debían ser interesadas para detenerse y escuchar a los cómicos, quienes para ello empleaban infinidad de mañas.

El espectador de sala, burgués, noble o popular, era recibido por un pequeño conjunto musical, dos modestos violines y un tamborcito. El público distinguido ocupaba los lugares de privilegio (los palcos de la galería). Si bien retaceaba su presencia cuando se ofrecían farsas, acudía con entusiasmo a disfrutar de las tragedias, que ceñían su representación a un corto número de funciones (se calcula que en el Hotel de Borgoña se estrenaba una obra cada cuatro días).

Con el advenimiento del burgués y del señor a la sala, se produjo, en coincidencia, el ingreso del público femenino. Estos son signos que indican que el teatro había superado el desprestigio tradicional y entraba en una zona donde se lo consideraba un elemento importante del universo cultural, muy restringido en la sociedad francesa, ya que el libro, que también podía suministrarle cultura, no estaba a su fácil alcance, pues muchos de estos ciudadanos no sabían leer. Por otra parte, como un dato no menor, se indica que el precio de una localidad teatral era inmensamente inferior al del costo de un libro.

Los espectadores de menor rango se posesionaban del patio central. El comportamiento de esta gente era determinante. La disciplina que hoy podemos advertir en cualquier teatro urbano, casi ligada a la solemnidad religiosa, era inimaginable en estos recintos, donde se producían grescas, protestas antes y durante la representación, y el griterío de los vendedores de pasteles y bebidas instalados a un costado del *parterre*. Los actores, acostumbrados a la situación, hacían gala de la mayor seducción para atraer no solo la atención, sino la simpatía de este público indócil que, si era ganado por la persuasión, permitía un desarrollo más o menos normal de la historia dramática.

La platea es muy incómoda en razón de su estrechez; se acomodan allí mil truhanes que, confundidos con gente decente, y deseosos a veces de perjudicarla, provocan querellas por los motivos más insignificantes, desenvainan la espada e interrumpen el espectáculo. Hasta cuando todos están tranquilos, no cesan de hablar, gritar, silbar, sin cuidarse poco ni mucho de oír lo que recitan los actores¹²⁴.

El tren de apaciguamiento solía extremarse recurriendo a una fórmula medieval, la presencia inicial de un actor que, a cargo de un prólogo cargado de doble sentido, cercano a la obscenidad, trataba de ganarse el favor de estos espectadores. También este prologuista solía atreverse a rogar al burgués del palco, altivo y superior, que cesara en su caminata y se sentara para apreciar el trabajo de sus colegas, que estaba a punto de comenzar.

Boiadzhiev y Dzhivelégov rescatan la plañidera oración de un competente prologuista llamado Bruscombille, famoso precisamente por su capacidad de ablandamiento inicial.

Todas las cosas tienen su tiempo; toda acción debe conformarse a ese porqué por el cual ha sido emprendida: la cama, para dormir; la mesa, para beber; el Hotel de Borgoña, para ver y oír, sentados o de pie, sin menearse más que una recién casada.

Bellerose, que se distinguía por su erudición, buenas maneras y lenguaje fino, también solía cumplir con la función de Bruscambille, pero, a diferencia del cómico, las crónicas citan que sus prólogos encantaban a la audiencia por la solemnidad del tono y la elocuencia de sus argumentos.

Más difícil aún era el rol de “orador”, encarnado por un actor, elegido entre los queridos por el público, que con la misma pericia que el prologuista, acaso más, debía llamar la atención de los espectadores en retirada, para explicarles las características de la obra que se representaría al día siguiente. Por supuesto, era casi el único modo de propaganda. La cartelería, magra y expuesta en la puerta de los teatros, raramente incluían el nombre del autor y mucho menos los del elenco. Lo que sí preocupaba a los autores de estos afiches, era citar el nombre de la compañía –Los Comediantes del Rey, por ejemplo–, y que esta era sostenida “por Su Majestad”.

Floridor, un actor del Marais que ya mencionamos, también era un orador excepcional. Un testigo presencial afirmó que “cuando salía a hacer un anuncio, toda la concurrencia hacia un gran silencio, y su alocución breve y bien construida era escuchada a veces con tanto placer como el que había producido la comedia”¹²⁵.

Entusiasmada por el teatro, la sociedad francesa lo sometió a un juicio apasionado. Cualquier espectador podía transformarse en un crítico temible, capaz de tener opinión sobre lo que vio, recomendando, o no, la asistencia al teatro. En una deliciosa pieza corta de Molière, un acto y siete escenas en prosa, *La crítica de La escuela de las mujeres*, se plantea este cuadro de situación: uno de los personajes femeninos, Climène, demuestra su disgusto por haber sido espectadora, la noche anterior, de *La escuela de las mujeres*.

Climène: Acabo de ver, por castigo mío, esa mala rapsodia¹²⁶ de *La escuela de las mujeres*. Todavía estoy con el desfallecimiento de corazón que eso me ha producido, y creo que no me repondré hasta dentro de quince días¹²⁷.

La nueva consideración de la actividad benefició la situación de los autores, que pasaron a ser poetas, y la de los actores, que hasta entonces gozaban de mala reputación, tanta que la Iglesia no permitía que sus cadáveres fueran enterrados en tierra santa, vale decir dentro de los cementerios. “El teatro se convierte poco a poco en la diversión de moda para un público alentado por la progresiva desaparición de lo vulgar y lo soez en el escenario y del aumento de la seguridad en las salas”¹²⁸.

En definitiva, el teatro era considerado entretenimiento elegante y también Arte.

Pierre Corneille

Bajo la rigidez dogmática de la fórmula clásica, “la tragedia francesa no habría podido sobrevivir, con toda seguridad, sin el genio de un Corneille y de un Racine. Solo ellos fueron capaces de plegarse a las exigencias tiránicas”¹²⁹.

Dijimos, más arriba, que el año 1629, del mismo modo como lo fue el 1548, que suspendió la representación de los misterios, fue un año importante para el teatro clásico francés. El juicio posterior de un crítico temible como Voltaire (1694-1778), le asigna a Corneille el mérito de comenzar a sacar al teatro francés del envilecimiento y de la barbarie. Esta condición se la atribuye al auspicioso estreno de la obra inicial de este autor, *Melita*, “primera comedia “a la francesa” de gran originalidad, donde el público comienza a verse reflejado a partir de un registro basado en la naturalidad”¹³⁰. Sin embargo, el éxito de *Melita* no fue inmediato, sino progresivo y, pronto, considerable. Era la primera vez que un texto escrito con ingenio y talento literario se imponía a todos los públicos, el cortesano y el popular.

Sin duda que en *Melita* se advertían, también, los felices resultados de la tarea de mecenazgo y apoyo del cardenal de Richelieu, quien estaba terminando de poner a las artes, a las dramáticas en particular, al servicio de la monarquía; y la adopción definitiva e indiscutible de las citadas fórmulas clásicas, que aplicadas con justeza le otorgaban a priori a las obras y a las representaciones un alto porcentaje de dignidad, la calidad de Arte con mayúsculas que ya señalamos.

Pierre Corneille (1606-1684), cuyo retrato cuelga de una de las salas del Museo Nacional del Palacio de Versalles, es el primer gran exponente de un teatro que cuenta con una teoría y una práctica que marcharon juntas. Con complacencia de los involucrados los géneros se dividieron en dos, tragedia y comedia, se obedeció a la regla de las tres unidades, y nada de lo desagradable, de lo obsceno, se mostró en el escenario.

Corneille, que desde sus comienzos se consolidó como un autor de respeto, transformándose en el primer referente de un teatro basado en el lenguaje, donde la acción dependía del verso y la declamación exacta, contribuyó para el afianzamiento de la teoría clásica con sus propias reflexiones, volcadas en los prólogos de los tres volúmenes que, publicados en 1660 bajo su revisión, reunió gran parte de su producción dramática. En el primer tomo publicó el *Discurso sobre la utilidad y partes del discurso dramático*; en el segundo el *Discurso sobre la Tragedia* según lo verosímil y lo necesario; por fin, en el tercero, el *Discurso sobre las tres unidades, acción, lugar y tiempo*, que ya citamos en el capítulo VI de estos apuntes. Qué lejos de estas reflexiones de Corneille, obedientes y sumidas a lo instituido, quedan las del Lope de Vega burlón y desafiante, que admitía conocer todas estas reglas pero que él escribía como le gustaba al vulgo, que era quien le pagaba el sustento.

Pierre Corneille nació en Rouen, capital de la región nortea de Normandía, que hoy le rinde homenaje con un monumento, en el seno de una familia acomodada. Era el mayor de seis hermanos, entre los que figuraba Thomas, dramaturgo como él que, quizás por la magnitud que alcanzó Pierre, nunca fue valorado como algunos críticos aseguran que se merece. Estudió en el colegio de los jesuitas de su ciudad natal, adquiriendo, como es natural en los alumnos que pasaron por esas aulas, un sólido conocimiento del teatro, que la congregación usaba para la enseñanza. La convivencia con las lenguas y las civilizaciones clásicas, le fueron herramientas muy valiosas cuando se dedicó a la dramaturgia. Asimismo tomó provechoso contacto con la cultura española, debido a su frecuentación de la gran colonia hispana que residía en Rouen. Tomando nota de esto, no puede provocar sorpresa que muchos autores españoles le hayan servido de inspiración, como Guillén de Castro, autor de *Las mocedades del Cid*, de 1621, que le dieron pie a Corneille para escribir a su modo la gesta de Rodrigo Díaz de Vivar.

Corneille tomó contacto con Montdory cuando la compañía de este, en gira, pasó por Rouen. Le entregó el original de *Melita* o las cartas falsas, que Montdory le estrenó en 1629 en el frontón de Brethault, cuando todavía no se había convertido en el Teatro Marais. Montdory acapara entonces el mérito de “haber encontrado y llevado a las tablas al hombre que debía ser el verdadero creador, honra y prez del arte trágico nacional”¹³¹.

Melita era todo lo contrario de las bufonadas caras al gran público. Escrita en verso, como todas las obras que aspiraban a tener categoría artística, era una comedia poco cómica y que recordaba las tramas y el sabor de la pastoral; pero estaba escrita con una sinceridad insólita en los literatos de entonces en perpetua búsqueda de hinchazones retóricas y preciosismo refinado; con una fina gracia y una elegante fantasía¹³².

Superado el estupor de los primeros momentos, porque nadie esperaba una pieza semejante, las repercusiones de *Melita* llegaron a palacio; la reina madre, Ana de Austria, invitó a la compañía de Montdory a representarla por tres veces en su castillo real, actuación que la compañía debió repetir en el Palais-Royal de Richelieu.

A partir de entonces Corneille se dedicó a la dramaturgia, aunque no por eso abandonó su ciudad natal, donde en paralelo actuaba como funcionario monárquico, a cargo de la Administración de Montes. Hay quienes aseguran que Corneille dejó muy pronto su vida provinciana, para viajar y vivir en París el tiempo suficiente para tener un primer disgusto con Richelieu y renunciar a ser parte del Grupo de los Cinco, ya citado más arriba. Para otros fue un nuevo éxito, esta vez arrasador, el de *El Cid*, también estrenado en el Marais en 1637, y su

nombramiento como miembro de la Academia Francesa, en 1647, lo que recién lo convenció a trasladarse a la ciudad y vincularse con una actividad escénica que desconocía en sus detalles y prácticas.

Además de los halagos de una trayectoria autoral muy exitosa en sus comienzos, los biógrafos de Corneille anotan los sinsabores de su vida parisina, iniciados por el primer contratiempo con Richelieu; la querella de *El Cid*, que luego desarrollaremos, y una acusación por plagio de de Mairet, quien reclamaba por la obra *Sofonisba*, que según él Corneille le había copiado.

Se debe sumar, a la vejez, un desdichado amor cuando el autor tenía cincuenta y dos años, por una actriz de la *troupe* de Molière, Teresa Du Parc, luego “robada” por Racine. Corneille vio a la Du Parc interpretando el papel de la Noche en una obra de Gilbert, *Los amores de Diana y Endimión*, y quedó maravillado cuando ella entreabría sus tules negros y mostraba sus magníficas piernas. Le envió versos encendidos (“Tenebrosa diosa, un ojo iluminado/ Su fortuna en las tinieblas hubiera buscado”), que solo halagaron a la actriz, sin otras consecuencias.

Entre las más duras aflicciones al final de su vida se destaca la que sufrió en 1675, cuando dejó de cobrar la pensión que el dispendioso Luis XIV le había otorgado en 1663, aparentemente como castigo por el fracaso de sus últimas producciones.

Estos padecimientos, que no le hubieran hecho demasiada mella cuando era joven, exitoso, casi invulnerable, fueron coronados por el desafío planteado por la maliciosa *Madame*, Ana de Austria, la madre del rey, que, inclinada a favorecer a la nueva estrella, Racine, ordenó que ambos autores escribieran una obra con el mismo tema, los amores de Tito y Berenice, que debían estrenarse al mismo tiempo para exasperar las comparaciones. Corneille cumplió con el cometido pero su trabajo estuvo muy por debajo de los logros de su rival. “La tragedia de Racine fue representada en el Hotel de Borgoña y alcanzó gran éxito, mientras que la de Corneille fue representada por los actores del teatro de Marais ante una sala casi vacía”¹³³.

La primera etapa de la producción de Corneille, inmediatamente anterior al triunfo de *El Cid*, puede bien ser calificada como el ciclo de las comedias, y se extiende de 1629 hasta 1636. Del total de ocho piezas que escribió en ese período, cinco son comedias –*Melita* (1630), *La viuda o el traidor traicionado* (1632), *La galería del Palacio* (1633), *La sirvienta* (1634) y *La plaza Real* (1634). Se le debe añadir una tragedia, *Medea* (1635); una tragicomedia, *Clitandro o La inocencia perseguida* (1631); y una obra de género extraño, “un extraño monstruo” la llamó el mismo Corneille, *La ilusión cómica* (1636), para muchos la quintaesencia del teatro barroco francés. Corneille ayudó a definirla en el prólogo de su primera

edición: “el primer acto no es más que un prólogo, los tres siguientes constituyen una comedia imperfecta, el último es una tragedia, y todo ello cosido forma en conjunto una comedia”¹³⁴.

En el siglo XVII hubo otras representaciones. Las crónicas destacan la de la actriz Champeslé, quien hizo una verdadera creación en el papel de Jimena. El siglo siguiente, el XVIII, no fue tan propicio para esta pieza y para todo el teatro de Corneille, que, cuando era representado, solía sufrir amputaciones y variaciones importantes sobre el argumento original.

Posteriormente *La ilusión cómica* dejó de representarse y sufrió un desdichado cambio de status, de texto con atractiva virtualidad escénica pasó a ser considerado material de estudio académico, sujeto de análisis solo para los eruditos. Bajo ese carácter la pieza hibernó, hasta que recién en el siglo XIX la Comédie Française¹³⁵ la incorporó a su repertorio. Como dato importante, debe añadirse que para estas representaciones del elenco oficial francés también se efectuó una adaptación del libro, al cual se le quitó, entero, el quinto acto.

Curiosamente la obra atrajo la atención de André Antoine (1858-1943), el artífice del naturalismo teatral, quien la montó sin emputaciones en 1895, según los cánones estéticos de su poética teatral. Antoine, defensor de la restitución maníaca de la realidad, arrumbó los decorados insípidos o de falsa elegancia, y dejó el protagonismo a los actores que, comportándose de manera natural, podían dar la espalda al público (delito para el Clasicismo), pues los movimientos sobre el escenario debían ser “fragmentos de vida”.

Louis Jouvet (1887-1951), eligió *La ilusión cómica* para celebrar el tricentenario de *El Cid*, en 1936. Jouvet, afirman los críticos de esa época, acentuó los rasgos cómicos de la pieza y pobló a la representación de toda clase de trucos –entre ellos, carros elevándose a los cielos–, para lo cual contó con Christian Bérard, un escenógrafo de genio.

Este abordamiento pareció haber aumentado la atención sobre esta pieza de Corneille. El genial director italiano Giorgio Strehler celebró en el Teatro Odeón de París, el tricentenario aniversario de la muerte del autor con un montaje espectacular, que completó con otras dos obras en el mismo tono mágico: *La tempestad* de Shakespeare y *La gran magia*, de Eduardo de Filippo. En el espectáculo, Strehler, tal como un mago que saca recursos de una galera, acudió a las técnicas de la Comedia del Arte y hasta al *flash-back* cinematográfico.

Este montaje, hito del teatro del siglo XX contribuyó a dar el espaldarazo final a un texto complejo que se adelanta a otras propuestas que volveremos a encontrar después en el teatro contemporáneo, como las de Pirandello, para no ir más lejos¹³⁶.

Las comedias de esta primera etapa le permitieron a Corneille desarrollar un estilo personal con que el que marcó, claramente, las diferencias entre farsa y comedia. La primera, ya abundamos en ello, se prestaba a la carcajada vulgar, mientras que las comedias de Corneille mostraban que la risa, lo ridículo o lo grotesco no necesariamente eran elementos imprescindibles para generar comicidad. Corneille evitó las situaciones límite y la risa directa, que cambió “por la reflexión o la sonrisa provocada por personajes inteligentes y cultos que caen en la torpeza derivada de su inmadurez sentimental”¹³⁷.

El lejano y citado antecedente de la comedia pastoral, evidente en *Melita*, es abandonado por Corneille para trabajar con personajes de otra extracción, representantes de la juventud burguesa que hablaban el idioma de los jóvenes y se movían en decorados que eran reflejo de espacios de la vida real, tal como la galería del palacio, una zona de comercios, o la Plaza Real, la actual Plaza de los Vosgos, la más antigua de París.

El esquema base de las comedias de Corneille consiste en añadir a dos parejas un quinto elemento en discordia, desestabilizador.

O sea, que en el juego de las cuatro esquinas sobra uno [...] En esa especie de ronda amorosa Corneille plantea una cierta crueldad en los desenlaces que implica que no todo es tan feliz, ni tan sutil. La soledad a la que se confina al perdedor o a la perdedora roza la crueldad¹³⁸.

La ilusión cómica, de 1636, último título de esta etapa, supone un punto de inflexión en la obra de Corneille, quien abandonó, aunque no del todo, la comedia, para ocuparse del gran género, la tragedia. La utilización del recurso del “teatro en el teatro” le da a la pieza un sitio de igualdad con otras obras maestras del barroco europeo, tal como *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca o *La tempestad*, de William Shakespeare.

El segundo ciclo de la actividad de Corneille se inició con la primera versión de la tragicomedia *El Cid*, de 1636; hay otra de 1660, que llamó tragedia, y es la que generalmente circula en las versiones castellanas de la obra. Inspirada en Las mocedades del *Cid*, del español Guillén de Castro, es posible que Corneille haya tomado contacto con el texto que actuó de referente en su Rouen natal, donde la colonia española, numerosa, contaba con numerosas imprentas que editaban libros castellanos traducidos al francés.

El Cid alcanzó una repercusión inaudita hasta entonces en una obra de teatro. La condición de tragicomedia de la versión original fue lograda por el uso del final feliz, afín con la comedia, y de los avatares de grandes señores, personajes de tragedia.

El Cid supuso realmente la victoria definitiva del teatro como género idóneo de diversión para la sociedad del momento. Su estilo joven, la mezcla de registros con versos comprensibles también para el espectador de a pie y lo enaltecedor del heroísmo de los personajes, el dilema honor-pasión-deber sería aclamado también por la corte. Todo París corrió para ver *El Cid*, creando una auténtica fiebre y toda una moda. La gente aprendía fragmentos de memoria, iban a verla varias veces y circuló un dicho popular que se puso de moda “*cela est beau comme Le Cid*” (eso es tan hermoso como *El Cid*) dando idea de cómo una obra teatral se convertiría en parangón de belleza y calidad¹³⁹.

El suceso del estreno, entrañaba, como agregado, la reivindicación de Ana de Austria, doña Juana, esposa de Luis XIII e infanta de España, que se sentía relegada precisamente por esa condición de origen. En la figura de Jimena se advertía el carácter profundo de la mujer española, sufriente y altiva, por lo que la corte pasó a mirar con mejores ojos a su soberana.

El acontecimiento agitó la animosidad de algunos, como Jean de Mairet (1604-1686) y Georges de Scudéry (1601-1667), que acusaron a Corneille nuevamente de plagio el primero y de haberse tomado demasiadas licencias en el uso de las normas y las convenciones teatrales el segundo. “*El Cid* no es la gran obra maestra de uno de los hombres más grandes de Francia –imputaba Scudéry–, sino solo la pieza más o menos mala de un tal Corneille”¹⁴⁰. Respecto a las convenciones, los críticos acuerdan que estuvo mal aplicada la unidad de tiempo, ya que el héroe de la historia, Rodrigo, jamás pudo haber cumplido con sus hazañas guerreras contra los moros en apenas un plazo de veinticuatro horas. Tres meses después de su estreno, Georges Scudéry publicó un anónimo panfleto, *El autor del verdadero Cid español a su traductor francés*, donde se sumó a de Mairet para acusarlo de haber copiado el texto de Guillén de Castro, sin haber citado la procedencia.

Se sumó a estos reparos literarios, una censura política: *El Cid*, una obra de tema español, se estrenaba en Francia cuando la nación se hallaba en guerra con España (Guerra de los Treinta Años). Pero el público pasó por alto esta cuestión, para él los protagonistas de la pieza no eran hidalgos españoles, “sino los señores que rodeaban a Luis XIII, franceses hasta la médula. La España de Corneille era solo imaginaria”¹⁴¹.

Al fin la célebre “querrela de *El Cid*” llegó a la Academia, “el organismo oficial sin cuya sanción ni una sola oda, comedia ni tragedia podía ser considerada obra de arte”¹⁴². En su acaso primera acción punitiva, Richelieu le

encargó a Jean de Chapelain (1595-1674), hombre de su confianza, un estudio sobre el tema, titulado *Los sentimientos de la Academia Francesa sobre la tragicomedia El Cid*, que luego de seis meses de análisis denunció las irregularidades y los defectos de forma que portaba la obra. Para Chapelain, un malvado como el personaje de Rodrigo no podía concebir buenos propósitos. Sin embargo los resultados no conformaron al cardenal, los juzgó tibios y poco rigurosos, por lo que encomendó al citado Scudéry otro estudio, *Observaciones sobre El Cid*, que se publicó sin firma e incluía un pormenorizado análisis de la obra, escena por escena, verso por verso, indicando que en la pieza de Corneille se habían cometido los dos principales pecados contra las reglas: la falta de verosimilitud y el atentado contra el decoro. Para la primera cuestión invocada se sostenía por la equivocada y ya citada mala utilización de la unidad de tiempo; para la segunda, valía el casamiento de Jimena con el asesino de su padre, un hecho inadmisibles, pésimo ejemplo para una juventud que estaba siendo representada por la muchacha.

La disconformidad de Richelieu con *El Cid* no se resumía a cuestiones de práctica literaria, sino, y en especial, a razones de política interior y exterior. Corneille había usado un duelo con espada para resolver una cuestión de honor, cuando esos lances (ya lo hemos anotado) habían sido prohibidos en toda Francia y castigados con la muerte de los infractores.

Será a mitad del siglo xx, al abrigo de la nueva generación de directores de escena, que *El Cid* conoció una nueva vida. El montaje mítico es el de Jean Vilar (1912-1971), director del Teatro Nacional Popular, que con desprejuicio y riesgo se puso a la tarea de desempolvar este y otros clásicos, transformándolos en hechos escénicos de validez contemporánea. El fenómeno se hizo más intenso cuando a partir de 1951 incorporó a su elenco, en el personaje de Rodrigo, a Gerard Philippe (1922-1959), popular por sus éxitos cinematográficos. El rol de la infanta Jimena fue un éxito personal de Jeanne Moreau.

El Cid de Vilar-Philippe crearía tradición hasta que la irrupción de la nueva generación de directores y actores surgidos al filo de mayo de 1968 vuelven a experimentar con arriesgadas lecturas de los clásicos y *El Cid* figura entre ellos¹⁴³.

Corneille, a pesar de que encontró voces que obraron a su favor, la de su colega Jean de Rotrou entre ellas, se sintió muy afectado por los juicios adversos de la Academia, que cuestionaron a *El Cid*. Se defendió diciendo que el ataque a su pieza era improcedente porque las normas se hallaban aún en proceso de regularización, y por lo tanto con margen de experimentación, pero el golpe le

resultó tan duro que prefirió refugiarse en su apacible Rouen y hacer una pausa de tres años en su producción. Cuando volvió a trabajar, en 1640, escribió *Horacio* (“rígida como el jansenismo, abstracta y razonadora a lo cartesiano”¹⁴⁴), donde aplicó estrictamente las reglas de las tres unidades, a la par que prudentemente dedicó el texto como un tributo al receloso Richelieu. “A partir de ese momento, y aunque sea fácil advertir alguna que otra libertad de tono o de estructura en el resto de su obra, la libertad corneliana anterior nunca volverá ser tan evidente”¹⁴⁵.

Con *Horacio*, basada en la historia de los Horacios y los Curiáceos, Corneille iniciaba la lista de obras con tema romano y recomenzaba, asimismo, su discurso sobre el héroe. “El conflicto entre el héroe y su responsabilidad, entre el personaje histórico y su conciencia”¹⁴⁶, es planteada en esta obra y en las que le siguen: *Cinna o la Clemencia de Augusto* (1641), *Poliuto mártir* (1643), *La Muerte de Pompeyo* (1644) y *Rodogune* (1644).

El mentiroso y *La continuación del mentiroso*, ambas de 1644, basadas en la *Verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, suponen un fugaz retorno a la comedia. La siguen *Teodora* (1645), inspirada en las comedias italianas sobre santos; *Heracleio* (1646), con la que inaugura el ciclo de intrigas de tema político, que vuelve a retomar en *Nicomedes* (1651), ocupándose especialmente en este caso de los acontecimientos antimonárquicos de La Fronda. Asimismo estrena tres obras barrocas *a machine*, aquellas que trabajaban con fantásticos efectos de escena y de tramoya: *Andrómeda* (1650), *El vellocino de oro* (1650) y *Psique* (1671); para esta última actúa como colaborador de Molière y Lully. *Don Sancho de Aragón* (1650) es una obra de tema heroico y, por fin, *Pertarita rey de los lombardos* (1652), marca su primer fracaso. A Corneille le cae tan mal la frustración como años atrás las reprimendas de la Academia. Sus biógrafos afirman que se planteó seriamente dejar el teatro.

En 1658 coincide con Molière en Rouen. Trabajó amistad con el genio de la comedia, a quien admiraba, y siguió fascinado por el atractivo de Teresa Du Parc, la actriz que consumía su pasión. ¿Y también la de Molière? Si esto fuera cierto, la seductora Teresa Du Parc ostenta el raro mérito de haber sido amada por los tres grandes del teatro francés, ya que Racine también fue presa de sus encantos cuando la diva ya entraba en la madurez.

Corneille volvió a los escenarios por petición de colegas que aún medían bien su calidad de dramaturgo. En esta fase, sin duda crepuscular, le encargaron una versión de *Edipo*, que Corneille elaboró en el más puro estilo senequista y que se estrenó en 1659. Volvió a los temas romanos con *Sertorio* (1662) y *Sofonisba* (1663), obra que le causó los trastornos provocados por la acusación de plagio que le hizo de Mairet.

En 1660 editó la ya mencionada colección de obras de su autoría que él mismo revisó (de esta fecha es la nueva versión de *El Cid*, más regular y menos contestaria). El acercamiento a los prólogos que vuelca en cada uno de los tres tomos, que ya mencionamos más arriba, dan una buena idea de su pensamiento sobre el teatro.

Otón (1664), *Agésilas* (1666) y *Atila* (1667), integran una serie de tragedias escritas en clave de elogio para el rey, mientras que *Pulqueria* (1672) y *Surena* (1674), sus dos últimas obras, son las que marcan su decadencia y las que carecen de la acostumbrada buena acogida. Entre medio se produce el episodio ya comentado de *Tito y Berenice*, donde Corneille es francamente derrotado por el brillo de Racine.

Con anterioridad y para competir con el irrefrenable ascenso de Racine, Molière le había dado a Corneille el consejo de escribir una nueva tragedia. Esta fue *Atila*, que Molière le estrenó en su sala para contrarrestar el éxito que Racine obtenía con su *Andrómaca*, que se representaba en el Borgoña con el estelar protagonismo de Teresa Du Parc, quien ya había desertado de las filas de Molière. Los resultados no fueron los mejores; Corneille dejó de luchar y cedió a Racine el trono de la literatura dramática francesa.

En 1676, ocho años antes de morir en París, Corneille dejó de escribir para la escena.

Será la llegada del Romanticismo cuando el teatro de Corneille encontró un nuevo ímpetu, al ser tomado como precursor del dibujo de los héroes que los románticos pusieron de moda. Posteriormente, Napoleón ayudó a la lenta reivindicación de este autor, uno de los pocos que no prohibió, sino del cual destacó su manera ejemplar de tratar la heroicidad.

Entre Corneille y Molière

La magnitud de los tres grandes del teatro francés ha opacado el calibre de varios dramaturgos que, en ciertos momentos de su carrera, superaron, en aprecio y en calidad, la obra de tan ilustres representantes. El olvido de estos creadores, impuesto por la selección reductiva que ha hecho la enseñanza teatral, ha dejado de lado, por ejemplo, el nombre del hermano de Corneille, Thomas, quien con su tragedia *Timocrates*, representada entre las temporadas 1656 y 1657, obtuvo un éxito, si no mayor, al menos similar al de *El Cid*. El resto de las piezas, firmadas por de Scudéry, du Ryer, de Mairet, Scarron y de Rotrou, son apenas conocidas. La posteridad teatral no las ha tenido en cuenta para volver a montarlas, impidiendo

que acaso se produzcan algunas sorpresas agradables. Esos textos han quedado depositados en bibliotecas para la consulta de eruditos que, por lo general, ni siquiera imaginan su potencial escénico.

Georges de Scudéry (1601-1667), nació en El Havre y realizó una próspera vida intelectual en París, acompañado por su hermana Madeleine, famosa por su condición de primera escritora en lengua francesa. Apodada Safo, un seudónimo desafiante, ella fue la figura convocante, a partir de 1640, del círculo de discusión que se congregó en su casa del barrio de Marais, conocido como el de las “preciosas”, precisamente esa clase de intelectuales, mujeres y hombres, que Molière se ocupó en ridiculizar en *Las preciosas ridículas*. La mayoría de las celebridades de la época acudían a los “sábados de Mme. de Scudéry”, donde el hermano de Madeleine fue figura de consulta obligada.

Otras preciosas la imitaron y para que la conversación fuera más íntima, y las sutilezas fueran aun más sutiles, las damas recibían a los amigos no en los grandes salones de sus palacios, sino en el recatado ámbito de la alcoba, donde escuchaban y replicaban recostadas sobre el lecho conyugal, sin que por ello su honestidad sufriera algún quebranto. A los señores y señoras distinguidas que asistían a esas charlas se los llamaba “alcobistas”.

Georges de Scudéry inició su carrera literaria en 1629 con una comedia pastoral, *Ligdamon y Lidios*, una obra escrita totalmente al margen de las reglas que, luego, fueron su obsesión. La obra estuvo inspirada en *La Astrea*, de Honoré de Urfé, el libro más leído del siglo. Novela pastoril, editada entre 1607 y 1627, *La Astrea* es reconocida también como “la novela de las novelas”, en primer lugar por sus dimensiones, que hacen que esté considerada la primera novela-río de la literatura francesa (cinco partes, cuarenta historias, sesenta libros, seis mil páginas), pero también por el enorme éxito que tuvo en toda Europa (traducida a muchos idiomas y leída en todas las cortes europeas).

Con *La muerte de César*, de 1635, y con *Dido*, de 1636, de Scudéry mostró más preocupación por las unidades clásicas. Con *El amor tirano*, de 1639, el autor produjo un curioso experimento: dividió la historia en dos planos, aconsejando, desde las didascalías, que mientras la acción se desarrollaba en uno de ellos, el otro no debía quedar sin actividad. Pero su obra más representativa, con la que obtuvo el cargo de autor oficial, y rentado, del Hotel de Borgoña, es *La comedia de los comediantes*, de 1634/1635, donde trabajó con el procedimiento del teatro dentro del teatro, a la manera de *El Cid* de Corneille, “aunque sin la profundidad filosófica ni la madurez técnica del texto corneliano”¹⁴⁷.

En realidad la producción de de Scudéry no fue mucha, dieciséis obras, catorce de las cuales fueron tragicomedias, acaso porque gastó más tiempo en

la puja intelectual de los salones que en la esforzada tarea del escritor profesional.

Pierre du Ryer (1600-1658) compartió su dedicación literaria con su cargo de asesor de las finanzas reales y abogado del Parlamento. Fue, además de dramaturgo, traductor de obras clásicas, historiógrafo del rey y miembro de la Academia Francesa a partir de 1646 (un año antes que Corneille). Escribió principalmente tragedias y tragicomedias, entre ellas, *Argenis* y *Poliarco* (1630); una obra de inspiración romana, *Lucrecia* (1636); y dos de inspiración bíblica, *Saúl* (1640) y *Esther* (1644). Su única comedia, *Las vendimias de Suresnes* (1633/1634), obtuvo el beneplácito del público, atraído por una manera que ya había impuesto Corneille: dos parejas se complotan para excluir a un quinto, que molesta y fastidia.

Jean de Mairet (1604-1686) fue quien le imputó a Corneille el cargo de haberle plagiado su obra *Sofonisba* (1634), donde se planteaba el conflicto que luego se hizo sinónimo de la disyuntiva corneliana: el que se establece, para los personajes nobles, entre la satisfacción de sus aspiraciones personales o el cumplimiento de las leyes del Estado.

Se lo considera a de Mairet, sino el introductor de las reglas (afirmación muy difusa en un medio tan lleno de teorías y de teóricos), al menos el de ser uno de sus defensores más férreos. Entre sus obras importantes se destacan la tragedia *Marco Antonio* (1635), y *El gran y último Solimán* (1636), donde inauguró el ciclo de las obras cargadas de exotismo turco, que Racine culminará con *Bayaceto* (1672).

En total se conoce de su producción seis tragicomedias, tres tragedias y una comedia de 1632, *Las galanterías del duque de Osuna*, basada en los devaneos de un personaje real, conocido por el público aunque identificado con un nombre ficticio, donde de Mairet aplicó una liberalidad de lenguaje y de tema que recién volvió a verse, sobre el escenario, con el vaudeville del siglo XIX.

Un fracaso, *Sidonia*, de 1640, lo indujo a abandonar el teatro.

Diecinueve años separaban a Thomas Corneille (1625-1709) de su famoso hermano. Como él, Thomas se vio influido por la comedia española, una especie dramática que pesó sobremanera sobre el total de su obra dramática, estimada en cuarenta piezas. No obstante los referentes españoles que tomó como modelo, Thomas Corneille se cuidó de respetar las normas francesas que lo obligaban a tener en cuenta las tres unidades y las otras normas de procedimiento dramático que eran académicamente aceptadas.

Se inició con la comedia *Los empeños del azar* (1649), basada en una pieza similar de Calderón de la Barca, luego se produjo el descomunal éxito de la tragedia *Timócrates*, de 1656, que tuvo que representarse ochenta veces consecutivas.

Thomas Corneille produjo repercusiones parecidas con *El barón de Albikrac* (1667) y *La adivinadora* (1679).

En 1685 ocupó el sillón de la Academia Francesa que su hermano dejó con su muerte. La designación y el peso de sus éxitos lo transformaron en uno de los autores favoritos de las “preciosas”, del público común y también del noble. El duque de Guisa (¿cuál de ellos?) le ofreció su protección.

En 1692 publicó su teatro completo, en una edición corregida y comentada por él mismo.

Paul Scarron (1610-1660) fue, como Thomas Corneille, un autor también influido por la comedia española barroca. Desde muy joven padeció una tuberculosis que además de acortarle la vida le hicieron padecer una existencia muy atada a su enfermedad. Tal vez por eso su obra teatral es escasa, diez obras, producidas en el período 1645 y 1660. Su fama, acaso más perecedera que las de los otros autores mencionados hasta ahora, se debe, en realidad, a una novela, *La novela de los cómicos*, que es un testimonio histórico valiosísimo para reconstruir la vida de las compañías ambulantes francesas durante sus *tournées*, similar, en su estilo y poder de descripción, a *El viaje entretenido*, el rico almacén de noticias, escrito en 1603 por Agustín de Rojas, donde describe las vicisitudes del cómico ambulante español. Se especula que Scarron tomó como modelo la vida de la compañía de Molière en provincias, pero esta hipótesis es altamente discutible. Personalizada en dos protagonistas, la novela traza las aventuras de Destino, un actor joven, apuesto, talentoso, muy atractivo para el público femenino, y de Ragotín, trasunto del autor, cómico a pesar suyo, por causa de todas las desdichas que padece su cuerpo.

Jean de Rotrou (1609-1650) compone este grupo de autores relegado por la historia del teatro, pero que a juicio de muchos críticos debería ocupar el cuarto lugar, al lado de los tres grandes. Fue, como du Ryer, abogado y funcionario real, ocupaciones que debió abandonar cuando sustituyó al fallecido Alexandre Hardy. La compañía del Hotel de Borgoña lo obligaba a un ritmo incesante de producción, ya que el público estaba ávido de consumir novedades. Escribió de manera febril durante toda su vida útil, desde su primera obra, *El hipocondríaco o el muerto enamorado*, de 1628, hasta la última, la tragedia *Cosroes*, de 1648. Su producción, que si bien ni siquiera se acerca en cantidad a la de su antecesor Hardy, es asimismo abundante: treinta y cinco obras, de las cuales diecisiete son tragicomedias, seis tragedias y doce comedias.

Rotrou tenía predilección por la comedia italiana, siendo Plauto y Terencio sus referentes preferidos, aunque adaptados a las necesidades escénicas del

momento. Su marca personal, que apasionaba al público, era el final sorpresivo, el súbito cambio de la acción para llevarla por caminos inimaginables pero, pese a ello, orgánico respecto a la historia que estaba contando. “Los disfraces, el cambio de personalidad, lo incierto, lo esotérico, aparecen en un universo donde la vida tiene su papel disfrazada de muerte”¹⁴⁸.

Resulta necesario completar esta nómina de autores (insistimos, injustamente desvalorizados por obra del brillo de los tres grandes), nombrando a Cyrano de Bergerac (1619-1655), Tristan L’Hermite (1600-1655), y Philippe Quinault (1635-1688).

Cyrano de Bergerac conoce una celebridad independiente de su obra, ya que Edmond Rostand (1868-1918), un romántico tardío, lo utilizó como figura central de la obra que lleva el nombre del héroe y que con gran repercusión se estrenó en París en 1897. La permanencia en la memoria colectiva se acentuó con el film de 1990, que también lleva como título el nombre de Cyrano, donde los aspectos biográficos de una vida novelesca son todavía más subrayados que en la obra teatral, entre ellos su enemistad con el cómico Montfleury, representada por el altercado que da comienzo el film. En la realidad, la opinión de Cyrano sobre Montfleury era terminante, lo llamó “tunante, tan gordo que no se puede apalea todo su cuerpo en un solo día”¹⁴⁹.

Como dramaturgo, Cyrano de Bergerac estrenó una tragedia, *La muerte de Agripina* (1647), y una comedia de gran calibre, *El pedante representado* (1645).

Tristan L’Hermite se hizo célebre por una novela autobiográfica, *El paje desgraciado* (1643), aunque su reputación era anterior por sus obras teatrales, dos tragedias, *La Mariana* (1636) y *La muerte de Séneca* (1643), impregnadas de un mismo sentimiento trágico y pesimista de la vida.

Philippe Quinault trabajó para el teatro, produciendo comedias y tragedias, aunque su derrotero como artista encontró un lugar de privilegio cuando, como libretista del músico más importante de la corte de Luis XIV, el creador de la ópera francesa, Jean Baptista Lully, produjo libretos para ese repertorio operístico nacional.

Jean-Baptiste Poquelin, Molière

De los tres grandes autores del teatro francés del siglo XVII, Molière (1622-1673) es quien aún mantiene, intacto, el interés de los públicos contemporáneos. Es frecuente encontrar hoy, en la cartelera de los grandes centros teatrales, Buenos Aires entre ellos, alguno de los treinta y un títulos que integran

su producción. “Corneille y Racine –ha dicho el maestro Menéndez y Pelayo– son dos glorias francesas; Molière es conciudadano de todos los pueblos del mundo”.

La importancia granítica de Molière en la literatura occidental reside en que es al mismo tiempo una conclusión y un comienzo. En él va a desembocar la oscura corriente prosaica y burlona que atraviesa toda la Edad Media, oponiéndose a la corriente lírica y legendaria, y de él arranca el caudal poderoso de la novela moderna que llega hasta nuestros días [...] Delante de las comedias de Molière, hundiendo en ellas sus raíces, están Balzac¹⁵⁰ con su realismo de daguerrotipo y todos los novelistas que se precipitan después¹⁵¹.

Molière fue protagonista de una vida de aventura, con más sinsabores que alegrías, de la cual no han quedado demasiados registros documentales, apenas unas cartas, el medio de comunicación habitual de cualquier francés letrado, su biblioteca de trescientos cincuenta libros de autores latinos y comedias francesas, españolas e italianas, los prólogos y prefacios de sus comedias y, por supuesto, parte de su magnífica literatura dramática (hay textos que se han perdido, acaso para siempre).

La maleta que contenía los manuscritos, los borradores y la correspondencia de Molière ha desaparecido, menospreciada por los herederos, tal vez destruida. O quizás duerma todavía bajo el polvo y las telarañas de algún desván de Île de France. No subsiste ninguna de las casas donde vivió, ni siquiera su pintoresca casa natal [Saint-Honoré 96, cerca del Pont-Neuf]¹⁵². Un extraño destino, ayudado por la ingratitud y la estupidez de los hombres, se empeñó en borrar las huellas materiales de una existencia que ha sido, sin embargo, intensa en todos los aspectos inimaginables. Solo quedan de Molière un recibo íntegramente escrito por su mano –y no, como tantos documentos notariales, solo con su firma– y sus obras, en las que, por supuesto, volcó lo esencial de sí mismo¹⁵³.

En cambio abundan las opiniones de los contemporáneos, con frecuencia feroces críticas contra su persona o contra su actividad como teatrista, a los que se debe sumar una biografía de 1705 firmada por Jean-Leonor de Grimarest (quien, contra lo que se cree, no conoció personalmente a Molière, sino que se basó en los datos que le suministró un miembro de la compañía del cómico, el actor Michel Baron¹⁵⁴, reconocido como discípulo predilecto de Molière), que será la primera de una aluvional cantidad de trabajos similares que buscaron desentrañar, con suerte desigual, la trayectoria del quizás más grande pero también el más controvertido representante de esta época gloriosa del teatro francés.

Se estima que esta primera biografía de Grimarest es poco confiable. Bordonove manifiesta, con ironía, que “es decididamente una especie de novela, muy simpática por otra parte, en la que todo encaja a la perfección, y las causas y los efectos se articulan con demasiada coherencia”. Del texto de Grimarest surge la difundida afirmación que, si fue en realidad dicha por el comediógrafo, sintetizaría su posición ante el arte: “Me está permitido tomar lo que me sirve allí donde lo encuentre”. Salteando al poco riguroso Grimarest, es certeza de todos los biógrafos posteriores que las mejores fuentes, las que incluyen todo lo que queremos saber de Molière, se deberá deducir, acaso del mismo modo que con Shakespeare, a través de sus obras, que son expresiones a veces engañosas, por esa especial calidad de la dramaturgia donde el autor habla a través de sus personajes, de lo que dicen y de lo que hacen.

[Eugène] Despois y [Paul] Mesnard, que destacan entre todos por su paciente trabajo de investigación sobre cuánto puede referirse, de cerca o de lejos, con el cómico-poeta, dicen que toda la vida de Molière está en sus comedias¹⁵⁵.

Es indudable que Molière le dio el genial impulso a la comedia de costumbres y de carácter y la colocó en el sitio de “género grande”, lugar adonde ya la habían ido acercando los precursores, el primer Corneille, a través de su inicial *Melita*, Rotrou y su predilección por las formas italianas, Scarron, influido por el teatro español, Cyrano de Bergerac y Thomas Corneille. El impecable verso y la elegante prosa de Molière, usados en el mismo grado que la tragedia, advirtió a los parisinos que estaban ante una manifestación que superaba lo bufonesco, un recurso tan trillado por la farsa, donde actuaba una profundidad psicológica muy lejana de lo burdo, de lo que hasta ahora había ofrecido como atractivo el género cómico.

Jean-Baptiste Poquelin, nació en París en el seno de una familia que por generaciones habían sido tapiceros del rey (*tapissier valet de chambre du Roi*; tapicero y ayuda de cámara del rey, el primer grado de la nobleza). Su padre había trascendido el cargo, era, también, un reconocido decorador. Digamos, sin más consideraciones, que el futuro del pequeño Poquelin estaba marcado, aunque los biógrafos discrepan en un punto: para algunos el niño aprendió siquiera rudimentos del oficio, para otros nunca lo hizo.

Cuando se desentendió de esta herencia y se dedicó al teatro, Jean-Baptiste Poquelin tomó el misterioso apodo de Molière, que nadie sabe de dónde proviene, pues Molière a nadie se lo dijo. Existen conjeturas, por cierto. Ciertos historiadores aseguran que procede de la palabra francesa *lierre* (hiedra), apoyando su afirmación en que por lo general los actores de la época tomaban sus seudónimos de la botánica. Otros aseguran que el cómico adoptó el seudónimo durante su extensa

gira, que lo hizo pasar por muchas ciudades que llevaban el nombre de Molières. Hay más, pero sería abundar en datos innecesarios.

Al igual que Corneille, Molière estudió con los jesuitas, con la diferencia que estos estaban establecidos en el colegio de Clermont (actual Liceo Louis le Grand), cerca de París, donde aprendió cultura latina, filosofía y nociones de derecho. Uno de sus biógrafos actuales, Julio Gómez de la Serna, asegura que había conseguido el título de abogado, aunque admite que nunca lo ejerció¹⁵⁶. En el transcurso de sus estudios, que se prolongaron por cinco años, murió su madre (Molière tenía diez años), una pérdida que el dramaturgo parece haber recompensado prescindiendo de madres “simpáticas” en todas sus obras. No quedan dudas que Molière egresó del colegio de los jesuitas con condiciones de buen latinista; ya se consignó que muchos de los libros que dejó en su biblioteca estaban firmados por autores que escribían en ese idioma.

Como ya anotamos, no hay constancias ciertas de que Molière haya ejercido el oficio de tapicero y ayuda de cámara del rey. Quienes lo afirman, mencionan un viaje de 1642, que otros niegan, que hizo bajo esa condición, acompañando al rey Luis XIII en una visita a Narbona.

Resulta más enigmático el motivo por el cual Molière se decidió a estudiar, ya que reiteramos que su futuro de tapicero del rey no necesitaba de ese reaseguro, como también el momento en que Molière conoció a la pelirroja Madeleine Bejart (viuda de Joseph Bejart, muerto en 1641), espléndida mujer de veinticuatro años que “era actriz de cierto prestigio [y] tenía tratos con autores”¹⁵⁷, que, complementariamente, aumentaba su bolsa ocupando la cama de señores de porte. Circula la hipótesis de un vínculo, un préstamo que el abuelo Cressé había concedido a los Bejart, pendiente de pago todavía cuando Molière murió (un pagaré traspapelado entre sus pertenencias así parece certificarlo). Lo cierto es que Molière admitió compartir la mujer con tan prestigiosa clientela, exigió de su padre Poquelin, debemos suponer que estupefacto, su parte de la herencia, renunció a su futuro de tapicero, para el cual ya había jurado en 1637, y fundó en 1643, junto con otros familiares de su mujer, sus hermanos Joseph, Luis y Genevieve, El Ilustre Teatro (*L'Ilustre Théâtre*)¹⁵⁸, nombre pedante y demasiado provocador para un conjunto bisoño e inmaduro que aspiraba encontrar patrocinantes y, además, competir con el Marais y el Borgoña. El Ilustre Teatro se instaló en el *Jeu de Paume des Mestayers*, un local ubicado en la orilla izquierda del Sena, en el barrio de Saint-Germain, y desde ahí lanzó el desafío.

El atrevido paso del joven de veinte años, que, disgusto de familia mediante, optó por el teatro tirando por la borda un futuro sin inquietudes, fue y es motivo de especulación de los historiadores. El argumento más o menos repetido es que la familia Molière habitaba muy cerca del Pont-Neuf, sitio habitual de

representaciones de los cómicos que no podían actuar en el Hotel de Borgoña, de modo que el jovencito pudo haberlas presenciado sin dificultad e irse formando una incipiente vocación por la farándula, a la que le dio rienda cuando cumplió la mayoría de edad. Otros aseguran con bastante coincidencia que obró en el espíritu del joven la afición que su abuelo materno, Louis Cressé, sentía por la escena. Además de llevarlo a presenciar los espectáculos del Pont-Neuf, este señor y su nieto solían frecuentar el Hotel de Borgoña, un ámbito aun más mágico que debió maravillar a un jovencito que, como todos los adolescentes, imaginan para sí una vida de aventuras antes que una existencia cómoda y burguesa.

El primer biógrafo de Molière, ya mencionado, Grimarest, anotó la irritación del padre hacia el abuelo, porque llevaba tanto al niño al Hotel de Borgoña, hasta el punto que un día le preguntó, indignado, si su propósito era que el pequeño Poquelin se transformara en actor. “¿Me encantaría que fuera tan buen actor como Bellerose!”, contestó el viejo. Sin duda no hay pruebas de esta afirmación, que ha dado aliento a la suposición de que el anciano Cressé fue el verdadero motor de la decisión de vida que tomó Molière.

Por estas fechas, exactamente a comienzos del año 1642, la socia de Molière, Madeleine Bejart, dio a luz a Armande. Ocultando que la niña no contaba con padre conocido, la mujer la hizo pasar por su hermana menor. Años después Molière obviaría la gran diferencia de edad y se casaría con Armande. Sus enemigos –la Iglesia, la más obstinada, que lo había tildado de “demonio con envoltura carnal y vestido como un hombre”–, le adjudicarán la verdadera paternidad de la niña, y, por consecuencia, la acusación de incesto, que en el siglo XVII era uno de los peores crímenes, que se pagaba con la muerte en la hoguera. Julio Gómez de la Serna no le endilga a Molière la condición de padre de Armande, lo considera una calumnia, pero asegura que la niña no era hermana de Madeleine sino su hija natural.

La bravata del Ilustre Teatro, que casi no dejó rastros en la carrera de Molière, terminó en bancarrota. París desbordaba de talento actoral y el grupo tan poco profesional carecía de competencia para imponerse como una opción más. Por otra parte la elección del repertorio, atribuida a la Bejart, compuesto por obras grandilocuentes y aburridas (*La muerte de Crispo* y *La muerte de Séneca*, de Tristan L’Hermite, y el *Artajerjes*, de Magnan), no contribuyó a recaudar lo suficiente para sostener los gastos menores de la sala. Molière fue a la cárcel por deudas, de donde lo rescató su padre.

El rechazo parisino no desalentó, sin embargo, los propósitos de Molière. Al frente de su *troupe*, decidió en 1645 iniciar una gira por provincias, que se prolongó por trece años. Esta condición andariega alentó la hipótesis de que Molière no solo abandonó París, sino que se alejó de su familia y formalizó una relación con la Bejart bohemia y desordenada. Esto no parece cierto. Estudios más recientes indican que

Molière nunca rompió con la burguesía parisina; dicho en otras palabras, nunca dejó de ser un burgués, mientras que las relaciones familiares, postergadas durante su larga gira (tómese en cuenta las dificultades de comunicación de la época), se reiniciaron normalmente cuando Molière volvió a la ciudad.

Molière nació en una familia burguesa, bien acomodada y asentada en la burguesía, con cargo palatino. Y el cómico errante, el creador de obras perdurables, el hombre de tan turbios amores que todavía los biógrafos se detienen espantados y por reverencia tratan de echar un velo sobre su vida íntima y disculparla, fue siempre en el fondo de su corazón, irremisiblemente, el hijo de la familia burguesa, que aspiraba al orden burgués y soñaba con un criterio de justo medio, de sentimientos y pensamientos controlados por la más estricta prudencia¹⁵⁹.

Cabe, en este tema, tomar nota de otra afirmación de Nydia Lamarque, donde dice que todos los personajes principales del catálogo cómico de Molière son burgueses, con las excepciones de Tartufo, un desclasado inclasificable; Don Juan, un gran señor, reproducción del clásico de Tirso; y Alceste, que en *El misántropo* es “un hidalgo virtuoso que peca solo por la rígida exageración de su virtud [...] Tartufo, Don Juan y Alceste no son risibles, porque no son burgueses”.

Debemos salir al paso de otra cuestión, pues consideramos que se ha rebajado en demasía la conducta de la Bejart, dejando de lado el hecho de que al formar parte de la compañía de Molière durante toda su vida, sacrificó sus condiciones de actriz dramática, rol para el cual se mostraba mejor dotada que para el de actriz de comedia. Su perfil para la comicidad era tan escaso que con frecuencia otras actrices del elenco —la Du Parc, la Du Crosby y la Hervé; “las tres gracias” del conjunto—, opacaban su trabajo. Sin embargo Madeleine Bejart siempre tomó el asunto con total resignación, dedicada totalmente a trabajar en beneficio de la *troupe*. Incluso Madeleine toleró con entereza que Molière la abandonara por su ¿hermana, hija? Armande. Una mueca del destino da, quizás, reflejo a esta fidelidad profesional: la Bejart y Molière murieron el mismo día, aunque ella un año antes.

Los comienzos de su carrera, luego de la frustrada aventura de El Ilustre Teatro, coinciden con el inicio de su *tourné*, que saludablemente alejó a Molière de los acontecimientos parisinos de La Fronda, en los que quizás se hubiera involucrado. En el caso de hacerlo en contra de la monarquía, uniéndose a los parlamentarios y a los nobles, habría perdido para siempre el favor de Luis XIV, quien nunca perdonó a los que conspiraron en su contra. Y la vida de Molière no podía ser dividida, como lo haremos a continuación, en cuatro ciclos, identificados por los títulos que fue escribiendo y estrenando durante su existencia, y donde dio

vida a cerca de trescientos cincuenta personajes. Esto afirma Julio Gómez de la Serna, quien se hizo cargo del censo de los personajes de Molière.

a. Primera etapa,	1645-1658.
b. Segunda etapa,	1658-1662.
c. Tercera etapa,	1664-1670.
d. Cuarta y última etapa,	1670-1673.

El primer trecho de trece años lo hizo Molière, como anticipamos, en provincias. No hay muchos datos que registren el paso de la compañía, pero entre algunos resalta que recibió la protección del duque de Épenon, un íntimo de Madeleine, y que en sus comienzos la compañía fue dirigida por Charles Du Fresne, cabeza de otra compañía que unió fuerzas con la de Molière para facilitar la aventura. Molière actuó al principio de taquillero (*cassier*), en realidad un portero que controlaba el ingreso de los espectadores, cargo peligroso, sin embargo, se citan casos de personas, que apoyadas por sus títulos de nobleza o por el estado de ebriedad, se negaban a pagar la entrada y, para acceder al teatro, embestían al portero con sus espadas. Luego asumió el rol más jerarquizado de propagandista de las representaciones, anticipando, llegado a la plaza donde iban a actuar, la calidad del repertorio que la compañía iba a representar, para seguir ascendiendo (caso insólito en el teatro francés), hasta llegar a ocupar a la función de empresario, director, dramaturgo y primer actor de la compañía.

Los trece años que duró la gira [...] suponen un excelente proceso de aprendizaje para todos los miembros del grupo. Molière se encarga de la administración, de la parte creativa, pero también sus actores son cada vez más conocidos por su calidad, lo que les permite actuar en lugares más reconocidos y contratar a actores y actrices que luego serían personalidades célebres, como [...] Teresa Du Parc “la marquesa”¹⁶⁰.

El prestigio logrado sumó protectores, entre ellos el extravagante príncipe Conti, condiscípulo de Molière en el colegio jesuita de Clermont, quien, ciclotímico, renunció inesperadamente en 1666 a su vida de libertino para transformarse en un místico católico que odiaba al teatro, atacándolo desde un libelo *Tratado de la comedia y de los espectáculos*, donde condenó las piezas de Corneille e, insólitamente, las de su antiguo protegido Molière. Este singular personaje, que actuó penosamente en los hechos de La Fronda, recibió el repudio de Voltaire, quien dijo de él que “mejor habría hecho en escribir contra las guerras civiles”. Asimismo se conjetura que Conti, en sus aspectos más disolutos, ha sido el modelo de Molière para construir el protagonista de su *Don Juan*.

Del repertorio que mostraron durante tan extensa gira, farsas más o menos adaptadas, se conservan *Los celos del gordo René* (sin fecha precisa) y *El médico volador*, de 1645, que cuenta con la rara distinción de ser el primer ataque de Molière a los médicos. También sobrevivieron otras dos comedias que tuvieron repercusión y agregaron fama a la compañía, *El atolondrado o los contratiempos* (1655), que Molière estrenó en Lyon, cuyo asunto fue tomado de una obra del italiano Niccolo Bardieri, y *El despecho amoroso* (1656), inspirada también en otro autor italiano apellidado Secchi. En esas obras experimentó con el personaje de Mascarilla (nombre tomado del italiano *maschera*, máscara), un truhán de inagotables recursos, antecedente del luego más pulido y eficaz Sganarelle.

En 1656 se produjo el encuentro con Corneille (hay diferencias entre los historiadores, unos aseguran que se produjo en Rouen y otros en Lyon), y a finales de la gira hizo frecuentes viajes a París, tratando de lograr un contrato para actuar ante la corte.

El segundo ciclo de la carrera de Molière, medido entre 1558 y 1662, está marcado por el primer contacto del autor y comediante con la corte del rey Luis XIV. El monarca escuchó recomendaciones y tantos elogios acerca de la compañía de Molière, que entraba en París luego de su larga gira por el interior de la nación, que organizó para el 24 de octubre de 1658 (“el día de la suerte” para Molière) una representación en palacio, a la que prometió concurrir él, su hermano, el duque de Orleans, y los actores del Hotel de Borgoña que ostentaban el título de Los Comediantes Ordinarios del Rey o Compañía Real. Ante esta fantástica oportunidad de lucimiento, Molière cometió un error: desestimando el valor y poder de sus comedias, decidió ofrecer en el pequeño escenario de una sala del antiguo Louvre, llamada de los Guardias (hoy Sala de las Cariátides), una obra del “género grande”, la tragedia de Corneille *Nicomedes*, que precisamente contenía un elogio de la monarquía. Los espectadores, en especial los actores, tenían una gran familiaridad con el género —la tragedia era lo que más se representaba en el Hotel de Borgoña—, por lo que, con su actuación, Molière, un hombre de estatura corriente y voz opaca y desagradable, más propicia para usar en los roles cómicos, como el mencionado Mascarilla, donde podía sacar partido de la deficiencia, apenas rozó la solemnidad del personaje que tenía a su cargo. Según la opinión de su colega Tallemant des Réaux, Molière “solo servía para la comedia. De una buena estatura, bien plantado, tenía el encanto de su edad (al final de la adolescencia), pero al tener el cuello corto, no podía llevar noblemente la cabeza y caminaba sin gracia. Su cara redonda, todavía un poco aniñada, no tenía nada de heroico; era evidente que no creía lo que decía, a pesar de su buena voluntad.”¹⁶¹ Durante la representación el resto de la compañía no tuvo un mejor desenvolvimiento, pecaba de la misma ignorancia del oficio trágico que mostró su comandante.

Mlle. Du Crosby¹⁶², esposa de un actor de su compañía, compartió con Molière y de él hizo una descripción más generosa, aunque también haciendo hincapié en sus altas condiciones para la comicidad.

No era ni muy grueso ni muy flaco, de buena estatura, de aire señoril, de pierna fina y proporcionada; caminaba gravemente, tenía serio el talante, grandes la nariz y la boca, los labios gruesos, la tez morena, las cejas negras y fuertes. Los movimientos que sabía dar a su cara la volvían extremadamente cómica. En cuanto a su carácter, Molière era dulce, complaciente, generoso. Gustaba arengar a los comediantes, y cuando les leía sus comedias, quería que asistieran con sus niños, para observar en los movimientos naturales de los pequeños el efecto de la lectura¹⁶³.

Un retrato de Molière, pintado por Pierre Mignard (gran amigo del teatrista), cuelga en el museo Condé, situado en Chantilly, a sesenta kilómetros de París. Pero el más famoso es el que pintó Charles-Antoine Coypel (1694-1752), donde se muestra a Molière escribiendo, pero no sabemos donde se exhibe.

Circula una anécdota, quizás una leyenda, que afirma que Molière leía sus originales a su cocinera, Renata Vannier, entendiéndolo que la mujer era el modelo de público que solía asistir al teatro, o al menos a ver sus obras. Existe una deliciosa pintura de Carl Schloesser que describe esta situación, expuesta hoy en la ciudad norteamericana de Chicago.

Respecto a su carácter, definido por Du Crosby como generoso, hay otros que opinan que Molière era también un hombre melancólico, que ocultaba su tristeza tras un persistente mutismo. Boileau, que lo conoció mucho y lo estimaba, lo llamaba “el contemplativo”. Bordonove da su versión; “como el dios Jano, Molière tenía dos caras. Incluso su rostro carnal era doble: una frente de filósofo sobre una mirada penetrante, un poco triste, y una boca ágil, cuyas comisuras se alzaban con facilidad para sonreír, y muy pronto para reír. En reposo, una expresión meditativa, incluso melancólica, que se fue acentuando con los años y el cansancio”.

Llama la atención que en estos registros, aunque el de Boileau es apenas una apreciación general, que no entra en pormenores, no se hayan mencionado algunas de las dolencias físicas de Molière –bronquitis, insuficiencia respiratoria e hipo nervioso y constante, que se cree adquirido por el propósito de educar su voz con métodos equivocados–, que poco a poco, a medida que fue avanzando en edad, se hicieron crónicas y más evidentes. Molière enfrentó el reproche de “tener el aliento corto cuando hablaba en escena”¹⁶⁴, pero apelando a su astucia de comediante incorporó estos males a sus personajes, de tal modo de simular en escena lo que en realidad eran padecimientos de la vida real. Según testimonios contemporáneos,

los hipos tenían un gran efecto cómico, “pero eran desastrosos cuando se le ocurría interpretar a los Césares”¹⁶⁵.

Como anticipamos, *Nicomedes* no cuajó y Molière, en un golpe de intuición afortunado, gestionó ante el rey una nueva función, donde le prometió mostrar “una de aquellas pequeñas comedias con las que obsequiaba a la gente de los pueblos”.

Terminada la representación de *Nicomedes*, hace recorrer otra vez la cortina y avanza el gran comediante, solo, gentil, osado, seguro de sí mismo, hasta las candilejas. Se clavan en él las miradas de los espectadores; la gran Sala de los Guardias rebosa fausto y deslumbra con su esplendor; Molière se encuentra ante los reyes y la corte en pleno. No se inmuta por eso, no vacila. Sus primeras palabras son de agradecimiento a Su Majestad por la benévola acogida que ha dispensado a los pobres actores provincianos. El poeta sabe ser cortesano adulador. Dice que sus compañeros, y él más que nadie, sentían verdaderas ansias “por divertir al más grande de los reyes del mundo”, y ese deseo vivísimo tal vez les “hizo olvidar que Su Majestad tenía a su servicio excelentes originales, a cuyo lado los cómicos trashumantes no pasan de ser débiles copias; pero ya que Su Majestad ha querido sufrir sus modales campesinos, suplica muy humildemente tenga a bien que le ofrezcan uno de los pequeños divertimentos que dieron a la farándula cierta reputación y con el cual se deleitaron las gentes de provincias”¹⁶⁶.

El rey concedió y el resultado logrado con el espectáculo, *El médico enamorado* (de 1545, hoy perdida), donde Molière dio rienda suelta a su histrionismo, fue excelente; el rey quedó cautivado, el duque de Orleans ofreció su patrocinio y una pensión de trescientas libras para cada uno de los actores que nunca pagó (así lo delata la estricta anotación de ingresos y egresos que llevaba el señor de La Grange, actor y administrador de la compañía), aunque consiguió para su elenco el uso de la sala del teatro Petit-Bourbon, contigua al Louvre, del cual sabemos muy poco, salvo que la sala estaba provista de una buena maquinaria escénica imaginada por el gran decorador francés Jacques Torelli. La compañía debía compartir el teatro con una *troupe* italiana, comandada por el célebre Scaramouche y que era subsidiada por la corona. Si algo de oficio le faltaba aún a Molière, fue Scaramouche quien terminó de formarlo. Suena significativo que si las lecciones existieron (hay quien las pone en duda), haya sido un farsista el encargado de impartirlas, en cambio de un actor dedicado a la tragedia que, con algo del sentido común de la época, hubiera sido más pertinente. Sin duda, consciente o inconscientemente, Molière había elegido el camino de actor y autor de comedias.

Aunque las supuestas lecciones de Scaramouche no las hubiese recibido nunca [...] no hay duda que el artista francés aprendió mucho de los

comediantes italianos, que andaban repartidos por toda Francia. Estos eran los preferidos del público, y es lo más natural que Molière se aplicara, durante los años de aprendizaje, a imitar sus gestos, sus muecas, sus bufonadas¹⁶⁷.

Durante los dos años que la compañía de Molière actuó en el Petit-Bourbon, se enriqueció con el aporte de nuevos y grandes actores. Los ingresos aumentaron, tal como puede advertirse con la consulta a los libros donde el señor de La Grange volcaba sus anotaciones, libros maravillosamente conservados en los archivos de la Comédie Française, datos que hoy resultan un documento valioso para medir el prestigio y la consideración que el grupo iba alcanzando.

Molière escribió, a partir de esta base inicial en el Petit-Bourbon (que a veces dejaba para representar en la corte y para el rey en el palacio real), la parte fundamental de su producción dramática, que le ocupó un período de quince años, durante los cuales “cambiará definitivamente la esencia de la comedia como género”¹⁶⁸.

El público, harto de las frases pomposas, las pesadas metáforas y los amaneramientos, oía de pronto su propio idioma, bien estructurado, rutilante de colores, saludable, carnoso y jugoso. Descubría que, en manos expertas, las expresiones populares, las palabras de todos los días, adquirirían una sonoridad inesperada, un calor comunicativo, se convertían en una obra de arte. En París, donde había más afectación que en provincias, este fenómeno fue más visible¹⁶⁹.

El aporte teatral más significativo, además de su imaginativa dramaturgia, fue la manera en que los cómicos de Molière recitaban los versos. El director les imponía la naturalidad, desatando las sospechas de los historiadores, que lo imaginan siguiendo los consejos que Hamlet les dio a los actores que iban a representar *La ratonera*.

Hamlet: [...] La acción debe corresponder a la palabra, y esta a la acción, cuidando siempre de no atropellar la simplicidad de la naturaleza. No hay defecto que más se oponga al fin de la representación que desde el principio hasta ahora, ha sido y es: ofrecer a la naturaleza un espejo en que vea la virtud su propia forma, el vicio su propia imagen, cada nación y cada siglo sus principales caracteres. Si esta pintura se exagera o se debilita, excitará la risa de los ignorantes; pero no puede menos de disgustar a los hombres de buena razón, cuya censura debe ser para vosotros de más peso que la de toda la multitud que llena el teatro. Yo he visto representar a algunos cómicos, que otros aplaudían con entusiasmo, por no decir con escándalo; los cuales

no tenían acento ni figura de cristianos, ni de gentiles, ni de hombres; que al verlos hincharse y bramar, no los juzgué de la especie humana, sino unos simulacros rudos de hombres, hechos por algún mal aprendiz. Tan inicualemente imitaban la naturaleza¹⁷⁰.

Durante los dos años que la compañía permaneció en el Petit Bourbon, Molière estrenó dos de sus grandes comedias, *La farsa de las preciosas* (1559), y *Sganarelle o el cornudo imaginario* (1660). En la primera pintó la realidad desde los excesos, se burló de la pedantería de las “preciosas”, consiguiendo que personas influyentes (se asegura que un alcobista de alto rango) actuaran para suspender las funciones. Molière acudió al rey, en ese momento por los Pirineos, le envió el texto y le rogó una decisión favorable. Para atenuar su crítica de costumbres que podría irritar a las damas parisinas, Molière, que al margen de ciertos fallos de criterio siempre se comportó con picardía, convirtió en provincianos a dos de los personajes femeninos, Cathos y Magdelon, con lo que quería atenuar el fastidio de las señoras metropolitanas, que de ese modo no se veían representadas. El monarca acordó con Molière y abolió toda posibilidad de censura. Molière degustó el triunfo avanzando en la provocación, fue entonces cuando le cambió el título a la obra que en adelante llamó *Las preciosas ridículas*. Charles Varlet, el ya citado señor de La Grange, que, como se dijo, sumaba a su rol de actor el riguroso registro de la actividad de la compañía, que incluía lo económico pero también anotaciones que tenían que ver con lo artístico, escribió que *Las preciosas ridículas* era “la tercera obra nueva del señor Molière”. La desatención que el señor de La Grange prestó a las anteriores, de las cuales solo rescata dos, aunque no sabemos cuáles, se debe a que muchas de esas obras de Molière ni siquiera fueron llevadas al papel, o lo fueron de modo sumárisimo, a la manera de los *sogettos* de los italianos de la Comedia del Arte.

Vale agregar que por *Las preciosas ridículas* Molière recibió quinientas libras, ¡sus primeros derechos de autor! También se ha dicho que *Las preciosas ridículas* fue estrenada antes en provincias, en el curso de la *tournee* de la compañía. La hipótesis flaquea, si así hubiera sido habría dejado rastros evidentes, ya que por su estructura situacional, lenguaje y tema, era infinitamente superior a todas las piezas que el conjunto estrenó y mostró durante la gira.

Con *Sganarelle o el cornudo imaginario* —estrenada para las bodas del rey con la española María Teresa, el 28 de mayo de 1660—, escrita en nobles y trabajosos versos alejandrinos, Molière también desvestía, corrosivo, la pusilanimidad de los provincianos. Pero el éxito de esta pieza, aseguran los cronistas, no se debió al texto ni a la acción, plagada de hechos inverosímiles, sino al talento histriónico de Molière para encarnar la picardía de Sganarelle, un personaje que influido por los

arquetipos de la Comedia del Arte, alcanzó, en el cuerpo de ese magnífico actor cómico, un carácter único, excepcional e intransferible. La envergadura actoral alcanzada por Molière comenzaba a rivalizar con la fama que ya había alcanzado Scaramouche. Un contemporáneo describió sus virtudes actorales.

Molière cambiaba veinte veces la expresión de su cara en el curso de la representación; era admirable su gesto cada vez que creía encontrarse ante una nueva prueba de su desdicha; su mímica provocaba en el público continuas carcajadas¹⁷¹.

Sganarelle o el cornudo imaginario, que se representó cuarenta veces seguidas, fue la última obra que ocupó el escenario del Petit-Bourbon, el edificio condenado a la demolición.

Con *Los enojosos*, escrita para complacer a su majestad con el retrato satírico de ocho marqueses, reconocibles para todos los cortesanos, de los que el monarca quería burlarse, Molière alcanzó el verdadero alarde interpretativo de llevar sobre sus hombros la representación de los ocho personajes, a los que parodió hasta en sus menores matices. “Nunca –escribió Molière en la advertencia que encabezó la edición de la obra– se ha visto una empresa teatral tan precipitada como esta. Es algo, según creo, muy novedoso, que una comedia haya sido concebida, escrita, aprendida y representada en quince días”.

De todos modos la comedia cuenta con un valor agregado. Un influyente cortesano aconsejó a Molière la introducción dentro de la historia de escenas con ballet y música, ya que al Rey Sol lo satisfacían mucho estas manifestaciones. Se debe anotar un dato por lo general desconocido, en estos tiempos la música (también el ballet), no era entendida como un arte independiente y autosuficiente.

Fue en el siglo XVIII cuando se produjo la transformación del arte musical, que pasó de depender y servir a los fines estéticos de expresiones artísticas más consagradas, como la Literatura, a constituirse en el ideal de toda manifestación del arte¹⁷².

En atención de que para *Los enojosos* los bailarines a disposición eran muy malos (el mismo Molière lo declaró en la advertencia citada más arriba), optó por incorporar estas situaciones en los entreactos, recurso que por otra parte facilitaba que los actores tuvieran tiempo para aparecer en el acto siguiente con diferente vestuario. Todos estos factores se combinaron de tal manera para dar nacimiento a un nuevo género, la comedia-ballet (aquí el ballet dio un paso significativo, comenzaba a lograr autonomía, a liberarse de su rol secundario), para la cual

Molière casi siempre obtuvo, salvo para la última, *El enfermo imaginario*, la participación decisiva y talentosa del músico italiano Jean Baptiste Lully.

El desalojo del Petit-Bourbon en octubre de 1660 se debió a su demolición para construir con sus piedras las columnas del Louvre. Algunos conjeturan que la medida, ordenada por el señor de Ratabon, superintendente de construcciones del rey, era innecesaria pero que fue alentada por una conjura de alcobistas y preciosas que quisieron quitarle a Molière el sustento escénico para sus críticas. Pero si el complot fue cierto, consiguió resultados totalmente adversos; el monarca no quería quedarse sin su bufón preferido y la mudanza llevó a la compañía a la sala del Palais-Royal¹⁷³, la lujosa sala que había hecho construir Richelieu en 1639.

Molière inauguró el nuevo asentamiento, enero de 1661, con *El despecho amoroso* y *Sganarelle o el cornudo imaginario*, luego le volvió a fallar la perspicacia y un mes después estrenó una tragicomedia, *Don Gil de Navarra*, que resultó un fiasco, mil novecientos versos de torpezas que obligaron a bajar la obra de cartel tras la séptima función. En el aire queda la pregunta: ¿Madeleine tuvo que ver con este fracaso, Molière la escribió a su pedido? Pero Molière retomó enseguida el camino del triunfo con *La escuela de los maridos*, también de 1661, inspirada en *Los hermanos* (Adelphoi) del latino Plauto y dedicada a su protector, el duque de Orleans.

Por estas fechas es cuando Molière concretó el desafortunado matrimonio con Mademoiselle Menou, sobrenombre cariñoso con que Molière llamaba a Armande Bejart (ella de diecisiete años, él de cuarenta), que atrajo de inmediato la ira de sus enemigos que lo atacaron con libelos y declaraciones.

El estreno de *La escuela de las mujeres* (1692), dedicada a Enriqueta de Inglaterra, apodada Minette, primera esposa del duque de Orleans y gran defensora y amiga de Molière, atizó aun más el fuego, porque de la lectura de la pieza los malintencionados dedujeron aspectos perversos de la vida privada del autor. Suponían que el personaje de Arnolphe, que por supuesto interpretó el mismo Molière, era el *alter ego* del autor, empecinado en que la mujer que eligió como esposa sea educada en la mayor ignorancia de las cosas de la vida, llevándola hasta tal punto de tiniebla que ella preguntaba, para informarse, si los niños nacían por la oreja.

Con *La escuela de las mujeres* nace la gran comedia en cinco actos, en verso, presentando una pintura real de costumbres identificables, mezclando la risa con la reflexión pesimista que hoy llamaríamos humor negro¹⁷⁴.

Sin duda, *La escuela de las mujeres* no era la imaginativa continuación de *La escuela de los maridos* —“Molière no se repite, se perfecciona”¹⁷⁵—, sino la primera “comedia de caracteres”, donde la personalidad de los personajes está por encima de la fábula, que se desarrolla en un ámbito caprichoso, una plaza pública, y del

conflicto, con un desenlace débil, carente de verosimilitud. La repercusión del estreno, donde la compañía obtuvo una recaudación record (mil quinientas dieciocho libras), jamás superada por otra obra de Molière, llegó a oídos de los nobles, que se apuraron a invitar a la compañía para representar la pieza en los salones de sus castillos, una demanda que a la vez de ofrecer halagos engordaba la bolsa de la compañía. Todos la juzgaban malintencionada, pero todos querían verla.

Uno de los defensores de Molière, y de *La escuela de las mujeres*, fue Nicolas Boileau, a quien hemos mencionado más arriba como riguroso difusor de las Reglas Clásicas. Envío un saludo de fin de año al autor (la obra se había estrenado en diciembre de 1662), donde en forma de verso le dio las razones que apoyaban la validez dramática de la comedia.

En vano mentes celosas
Molière, con desprecio osan
Censurar tu obra más alta:
Su encantadora ingenuidad
Seguirá causando gracia
A toda la posteridad¹⁷⁶.

Los jesuitas, en cambio, objetaban el sermón de Arnolphe acerca del matrimonio, pues lo entendían como una irónica réplica de los ejercicios espirituales de esa congregación religiosa.

Pero fue el mismo Molière quien no rehuyó la polémica que los franceses, con su habitual costumbre de inflar ciertos conflictos artísticos que en realidad no tuvieron tanta importancia, se apuraron en llamar la “querella por *La escuela de las mujeres*”. Molière se defendió con sus armas, y escribió *La crítica de la Escuela de las mujeres*, una tertulia de salón donde varios elegantes, antes de la cena, discuten sobre los méritos de la pieza que se había ofrecido la noche anterior, y *La improvisación de Versalles*, que representa un ensayo teatral donde toda la *troupe* molièresca actuaba con su nombre propio, un recurso imaginativo y simpático que Molière repitió en otras obras (por ejemplo, el vizconde Jodelet de *Las preciosas ridículas* era interpretado por el actor Jodelet). Ambas obras fueron apologías de su dramaturgia y verdaderos tratados sobre la teoría del género cómico. No es difícil comparar *La crítica de La escuela de las mujeres* o *La improvisación de Versalles* con el Arte de hacer comedias de Lope de Vega. Tanto como el español, Molière se defendió de aquellos que anulaban el valor de sus piezas por la falta de respeto a las reglas. Uno de los personajes de *La crítica de La escuela de las mujeres*, El Marqués, agregaba a la desestimación de la obra el hecho de haber desatado la carcajada sin freno del patio de plateas

(*parterre*). La respuesta de Dorante, con seguridad un *alter ego* del autor, puso las cosas en su lugar, del mismo modo como Lope defendió al vulgo ante los doctos de la academia de Madrid.

Dorante: Entonces, Marqués, ¿eres de esos señores de apuesto continente que no quieren que el patio tenga sentido común y a quienes enojaría haberse reído junto con él, aunque fuese de la mejor cosa del mundo? Vi el otro día en el teatro a uno de nuestros amigos, quien se puso en ridículo por eso. Escuchó toda la obra con la seriedad más sombría del mundo; y todo lo que regocijaba a los demás arrugaba su frente. A cada carcajada se alzaba de hombros y contemplaba el patio con lástima; y a veces también, mirándolo con enojo, decía en alta voz: “Ríe patio, ríe”. Constituyó una segunda comedia el pesar de nuestro amigo. La representó como un hombre galante durante toda la reunión, y cada espectador estuvo de acuerdo en que no se podía hacer mejor. Entérate, Marqués, te lo ruego, y los demás también, de que el buen sentido no tiene lugar determinado en la comedia; que la diferencia entre el medio luis de oro y la pieza de quince sueldos¹⁷⁷ no influye nada en el buen gusto; que, sentado y de pie, se puede expresar el mal juicio, y que, por último, hablando en términos generales, yo no me fiaría bastante de la opinión del patio en razón a que entre sus componentes hay muchos que son capaces de juzgar una obra de acuerdo con las reglas, y que los otros la juzgan de acuerdo al buen sistema, que consiste en dejarse cautivar por las cosas y en no tener ni prevenciones ciegas, ni complacencias fingidas, ni delicadezas ridículas¹⁷⁸.

Después de *El Cid*, ninguna otra obra había desatado tanta polémica. Pareciera que el debate convenció a Molière de que la comedia era el género donde mejor se desenvolvía, y si bien incorporó tragedias con firma ajena a su repertorio, por ejemplo *La tebaida* y *Alejandro Magno*, de Racine, él no abandonará jamás el camino de la sátira dramática. Por una cuestión de vieja amistad, Molière tenía abiertas las puertas de su teatro para que allí Corneille estrene sus obras, entre ellas la desafortunada *Tito y Berenice*, pieza con la cual había respondido al ya citado desafío de competir con Racine.

Molière pagó muy caro el derecho de montar esa tragedia, como lo había hecho con *Atila*. Fue un error de su parte: el viejo Corneille ya no podía rivalizar con el joven Racine en plena gloria y en plena posesión de sus medios. Aunque seguía siendo muy capaz de escribir bellos versos [...] estaba completamente pasado de moda¹⁷⁹.

Los historiadores califican a la tercera etapa de la carrera de Molière, que va de 1664 a 1670, como la de los Tartufos, porque durante todos esos años luchó para superar la prohibición que había caído sobre el *Tartufo*, hasta que por fin consiguió estrenarla.

El primer *Tartufo*, de tres actos (hoy perdidos), para nada los más atrevidos (en el tercero y en el cuarto de la versión definitiva de cinco actos es donde Molière corre los mayores riesgos), había sido estrenado y prohibido de inmediato en 1664. Se especula que los responsables de la medida fueron los devotos parisinos, nucleados en 1627 por el conde Ventadour en la Compañía del Santísimo Sacramento, más conocida como la Cábala de los Devotos, que contaban con el temible patrocinio de la reina madre, Ana de Austria, y se dedicaban a detectar la herejía o la indiferencia religiosa de las personas, considerados ambos pecados de igual magnitud. Asimismo se maneja la hipótesis de que en esa oportunidad la Iglesia chantajeó a Luis XIV: a cambio de la proscripción de la pieza de Molière se desentendía de opinar acerca de los amores ilícitos del rey con Luisa de la Vallière. La prohibición incluyó, sin embargo, algunas ventajas para la compañía, pues acicateó la curiosidad de los nobles, ansiosos por conocer esa obra que había desatado semejante medida. Un cuadro de Jean-François de Troy, pintado en 1728, ilustra la reunión de nobles para disfrutar de la lectura de una de las comedias de Molière.

Muchos nobles señores¹⁸⁰ y hasta ricos burgueses solicitaron del autor una lectura o representación privada de la sátira tan discutida. Molière anduvo de palacio en palacio, con el manuscrito debajo del brazo y a veces acompañado de sus cómicos para leer o representar los tres primeros actos de *Tartufo* [...], que vino a ser el número sensacional [y tolerado] de todas las fiestas aristocráticas¹⁸¹.

Molière obtuvo el beneficio de la representación sin trabas recién en 1669, gracias a la intermediación de Jean-Baptiste Colbert, el riguroso tesorero de Luis XIV, hombre de tanta influencia que pudo superar el rechazo que por la obra había mostrado, de modo enérgico, la mismísima madre del rey. El beneficio no fue ajeno a la desaparición de la reina madre, Ana de Austria, quien había fallecido en 1666 y era la principal enemiga del *Tartufo*. La Cábala de los Devotos perdió, con la muerte de la mujer, uno de sus principales apoyos.

El *Tartufo* se estrenó finalmente en el Palais-Royal el 5 de febrero de 1669. El éxito fue total.

Durante este período los cortesanos participaron, seguramente sin saberlo, de los cambios que Molière había ido aplicando a su literatura dramática. Desde sus textos impuso el protagonismo de las mujeres y de los sirvientes (la Dorine de *Tartufo* es quizás el mejor ejemplo), desoyendo las protestas de los nobles que veían en esa preferencia un menosprecio a su dignidad. En las nuevas comedias, con alguna excepción que ya explicaremos, el autor abandonó lo farsesco para dibujar un universo pesimista o, si se quiere atenuar el término, al menos escéptico. Molière produjo trece piezas, ocho en prosa y cinco en verso, y sin caer en menoscabo de la producción anterior, entre ellas se incluyen sus obras maestras, que escribió y estrenó tanto en la corte (actuaba en el jardín de las Tullerías y en el aún no terminado Versalles), como en el Palais-Royal de la ciudad. Obviando la mención de *Tartufo*, que merece un aparte, los títulos que daremos a continuación delatan, para cualquier conocedor de su obra, que en algunas de ellas se encuentra lo mejor que ha escrito Molière.

La nómina se inicia con la comedia-ballet *El casamiento forzado* (1664), representado en el Louvre durante una fiesta en honor de la reina madre, y al parecer inspirado en un episodio real, protagonizado por un fatuo conde francés que durante una estadía en Inglaterra sedujo a una dama de ese origen, con la cual tuvo que casarse empujado por los dos hermanos de la joven, que lo llevaron al altar pinchándolo con sus espadas. En el mismo festejo monárquico se estrenó *La princesa Élide*, que algunos críticos (españoles, por cierto) juzgan una simple copia de *El desdén con el desdén*, del español Moreto. Armande, la jovencita esposa de Molière, integró el elenco y dio sus primeros pasos como actriz, aunque hay datos que Molière la hizo debutar, a los diez años, en una tragedia de Corneille, *Andrómeda*¹⁸². *La princesa Élide*, como *El casamiento forzado*, contó con la música señorial de Lully y la coreografía de Pierre de Beauchamps.

Pierre de Beauchamps (1631-1705) fue el principal coreógrafo de París. Consiguio que todas las grandes producciones tuvieran un toque personal, especialmente cuando actuaba en la corte. Puso en práctica un sistema que valorizaba la belleza de las formas corporales. Creó las famosas “cinco posiciones” del ballet clásico, cinco posiciones de pies que con sus correspondientes posiciones de brazos y manos no admiten ninguna variación, y que por su complejidad técnica requirieron pronto de profesionales del baile, que reemplazaron a los voluntariosos cortesanos, incapaces para el compromiso por falta de entrenamiento e idoneidad.

El aporte posterior de Molière será la integración de estos ballets, de gran belleza pero independientes de la acción dramática, a las historias que narraba, para formar parte del todo. Las representaciones modernas, con mayor o menor acierto, suelen obviar el ingrediente coreográfico que Molière pensó para sus obras.

Situación similar padece la música que, junto con la danza, Molière incluyó en muchas de sus obras.

Con *El amor médico*, que primero tituló *Los médicos*, Molière, como si no le faltaran enemigos, reabrió un viejo frente de disputa, y atacó de nuevo a los profesionales de la medicina. Para que la sátira fuera aun más incisiva, le pidió a Boileau que le diera nombres griegos para sus personajes. Es cierto que por esa época la ciencia médica había adelantado muy poco y era merecedora de críticas. Los doctores curaban a tuestas, recetando purgantes y las famosas sangrías, ganándose con ello el mote popular de “matasanos”. Se cuenta que ante la pregunta del rey, acerca de qué modo el médico lo atendía de sus enfermedades crónicas, Molière respondió que “él me receta sus remedios, que yo no tomo, y así voy mejorando”. Con esta respuesta reafirmaba su convicción, volcada en todas las obras sobre el tema, que casi todos los hombres mueren por sus medicinas, no por sus enfermedades.

Molière escribió seis obras cargadas de malevolencia contra los médicos. A las ya mencionadas –*El doctor enamorado*, *El médico volador* y *El amor médico*–, continuó la guerra implacable con *El señor de Pourceaugnac* (1669), donde un médico empecinado persigue a un paciente asustado con una enorme jeringa, continuó con *El médico a palos* (1666), y concluyó con *El enfermo imaginario*, la pieza que representaba cuando encontró la muerte.

Existen registros confiables de que El señor de Pourceaugnac fue un encargo del rey para agasajar, en medio de una partida de caza, a san Huberto, patrono de los cazadores. Molière afrontó la tarea como una obligación escolar, acompañado por Lully que, como siempre, se hizo cargo de la parte musical.

Don Juan o El convidado de piedra (1665) fue escrita en verso y a juicio de Bordonove la obra más shakesperiana de Molière. No hay datos confiables de que Molière hubiera conocido el original de Tirso, pero sí las versiones italianas que trataron el mismo tema (Gilberto escribió una tragicomedia en 1653 y Cicognini una comedia bufa en 1650). La obra es provocativa, verdadera muestra de la posición contestaria que había asumido el autor, pero atractiva por la aplicación de recursos espectaculares –la estatua hablante, el incendio y la desaparición de don Juan en los abismos infernales–, que entusiasmaron a los franceses cuando apenas tuvieron noticias de su estreno. Pero Molière abrió el fuego con una inesperada ofensiva, hizo comenzar la obra con una arenga en favor del tabaco, a cargo de Sganarelle (criado de ese “Quijote al revés”, naturalmente interpretado por Molière), que violentó a la corte, precisamente puesta en una campaña, que Molière no podía ignorar, para desterrarlo como un hábito que, ya entonces, era considerado un vicio malsano.

Sganarelle (teniendo en la mano una tabaquera): Digan lo que quieran Aristóteles y toda la filosofía, pero nada hay igual que el tabaco; es la pasión de la gente honrada, y quien vive sin tabaco no es digno de vivir¹⁸³.

A pesar de todo la obra tuvo éxito, pero el rechazo de quienes no la disfrutaron, los devotos de la Cábala que descreyeron de las buenas intenciones del autor, aunque al final de la fábula se fulmina a un ateo, fue tan fuerte que Molière solo la pudo representar trece veces.

El misántropo o *El atrabiliario enamorado* (1666) entusiasmó a la corte, sin advertir que Molière les escabullía el final feliz, procedimiento habitual de la comedia, que cambió por la huida del protagonista, Alceste, en busca de un lugar “en la Tierra, un paraje apartado donde tenga la libertad de ser un hombre de honor”¹⁸⁴. El personaje, que Molière describe provisto de una acerada honestidad, usa el concepto de la razón, tan fuerte y tan francesa, pero que todavía no tenía el rígido significado que adquiriría en el siglo posterior, el Siglo de las Luces. Hay quien afirma, acaso con buen juicio, que ni siquiera en *El misántropo* Molière abandonó la crítica contra los hipócritas y los viciosos. En realidad, nuevas lecturas interpretan que en vez de un elogioso retrato de un hombre honesto, amargo y mordaz, su intención fue marcar los excesos de la virtud, por más sincera que fuera esta.

Hoy, *El misántropo* está considerada como una de las cimas del teatro de Molière, y uno de los escasos ejemplos de originalidad absoluta, ya que no se cita ninguna fuente de referencia concreta. La perspectiva histórica ha enriquecido con nuevas capas de lectura filosófica y política este texto que, formalmente, es de una gran perfección, con una versificación perfecta y un respeto a las normas digno de las tragedias clásicas. Extraña comedia con un final moderno para un espectador de hoy que ha suscitado, por ejemplo, que directores escénicos como Ingmar Bergman¹⁸⁵ la hayan montado en cuatro ocasiones con visiones distintas¹⁸⁶.

Pero el público común, el de la ciudad, se mostró indiferente ante el drama de este “hombre que se niega a envejecer, que quiere conservar siempre el espíritu intransigente de sus veinte años, tanto en el amor como en la amistad”¹⁸⁷, lo que puso en riesgo la salud financiera de la compañía.

Consciente de este problema, Molière estrenó *El médico a palos*, basada en una de las antiguas farsas que representaban en los tiempos de la gira, versión a su vez de un cuento medieval francés. Se atuvo a los tópicos primitivos del género, la violencia de las situaciones, el uso mesurado del argot y la ayuda de la escatología. El éxito fue inmediato y reparador de las finanzas, pero hay un

abismo entre *El misántropo* y esta obra de circunstancias, estrenada en 1666 en el Palais Royal.

Tal vez imaginó que era el tiempo de volver sobre su *Tartufo*. Apeló a una maniobra, en 1665, cambiándole el título y por lo tanto eliminando un factor recordatorio que podría ser urticante, la llamó *Panulfo o el impostor*, y volvió a estrenar la pieza, de la cual pudo ofrecer solo una función, ya que fue prohibida nuevamente. Con esto, Molière pagó caro otro de sus errores de cálculo. Provocó la situación cuando el rey, su máximo protector, no estaba en Francia, sino de campaña en Flandes. Había desoído, también, un consejo del monarca: “no irritéis a los devotos, ¡son personas implacables!”. Precisamente los devotos, apoyados por la reina madre, se valieron de apenas un pequeño esfuerzo para conseguir la suspensión.

En 1666 recibió en su contra una piedra de un calibre que debía resultarle familiar: la publicación de una obra, que solo circuló en papel, titulada *Elomire hipocondríaco* o *Los médicos vengados* (Elomire es un acróstico del apellido Molière), y firmada por un ignoto Panadero de Chalussy, donde junto con críticas malévolas y calumniosas, se develan aspectos íntimos de la vida del cómico, entre ellos la escasa fidelidad de su joven esposa Armande.

Ese libelo resulta interesantísimo, ya que demuestra un gran conocimiento de la vida y de la carrera teatral de Molière. Sus sátiras enconadas coinciden con hechos comprobados, la mayoría de las veces, y otras suministran datos inéditos sobre la vida del gran poeta y de su familia¹⁸⁸.

Afectado por la prohibición de su nuevo *Tartufo*, por las críticas y por el recrudecimiento de sus males físicos, acompañadas todas estas dolencias por un lógico cansancio emocional, Molière decidió tomarse un período de descanso en Auteuil, una casa de campo que alquiló para vivir, siquiera un tiempo, como prefería su misántropo: en “un lugar apartado, donde se tenga la libertad de ser un hombre de honor”. Allí, en Auteuil, fue donde Molière compuso, a finales de 1667, tres obras consideradas hoy tres clásicos: *Anfitrión*, *Georges Dandin* y *El avaro*. Otros dicen que no fue así, que Molière se entretuvo leyendo y releendo a Plauto y que las obras fueron elaboradas cuando volvió a París, con el fin de reencontrarse, asimismo, con su esposa Armande, que, aseguraban los chismes, no quiso acompañarlo en su retiro, prefiriendo quedarse en la ciudad donde la asediaban los galanes.

Para *Anfitrión*, estrenada en 1668 en el Palais Royal, tomó como base una obra anterior de Rotrou y, por supuesto, la homónima de Plauto. Con *Georges Dandin*, seguramente inspirada en Boccaccio, estrenada en el marco de las Grandes Diversiones Reales de julio de 1668, con intermedios musicales de Lully, Molière

planteó un tema inquietante: el ascenso a la corte de un labrador enriquecido. El público rió a carcajadas, divertido con las desventuras del humillado Dandin, sin caer en la cuenta de que en toda la historia Molière destilaba una amargura que, hoy, es evidente para los críticos contemporáneos. *El avaro*, escrita en prosa y tal vez su pieza más conocida y representada, incluso más que *Tartufo*, estuvo basada en la *Aulularia*, la famosa *Comedia de la olla de Plauto*, y cargó con el mismo pesimismo de la anterior. El actor Molière, no pudiendo superar una tos incorregible, que forzaba su sistema respiratorio, incorporó el mal al personaje que escondía, avariento, la bolsa de monedas de oro que luego le será robada.

El público, desconcertado por la prosa de *El avaro*, le dio poco reconocimiento. Su fama es posterior, hasta el punto que para la lengua francesa Harpagon, el nombre del protagonista, pasó a ser sinónimo de avaro. El mismo fenómeno de trasposición se produjo con *Jetatore*, de nuestro Gregorio de Laferrière, que a partir del estreno de la pieza el nombre de la obra y del personaje identifica a todas aquellas personas que con su sola presencia o la sola mención de su nombre atraen a la mala suerte.

El avaro es una comedia de caracteres, en la línea de *La escuela de las mujeres*. Harpagon no es un arquetipo, de aquellos a los que apelaba la Comedia del Arte, sino un tipo; a diferencia del avaro de Plauto, el de Molière es un carácter. Rogamos consultar los capítulos VIII y XIX, donde desarrollamos este tema de los tipos y arquetipos de manera más extensa.

En 1669 Molière recibió, ¡por fin!, la buena noticia: a instancias del ya citado Colbert, con fluida llegada al monarca, se consiguió el permiso del rey para representar la última versión del *Tartufo*, de cinco actos y en verso. La resistencia de las cofradías religiosas y de los devotos había producido el efecto contrario: popularizó la obra que, ya bastante conocida en la corte, ahora todo el mundo quería ver. La bendición del Rey Sol la protegió de una nueva prohibición y el tránsito de este victorioso *Tartufo* engrosó en buen grado las arcas de la compañía.

Hoy se aventura una extraordinaria valentía de Molière o, en caso contrario, una peligrosa inconciencia del cómico, que con *Tartufo* se expuso si no a la hoguera (a la cual, sin embargo, muchos querían condenarlo), a la excomunión que en esos tiempos representaba la muerte civil, la prohibición de usar el escenario y, con eso, la ruina moral y económica.

Las resistencias contra el *Tartufo* no cesaron luego de la bendición de Luis XIV, que apreciaba tanto a Molière que al enterarse de que a este se le había negado el desayuno en la cocina real, porque allí no servían a un cómico, lo invitó a comer con él, en la cámara real.

Este hombre triste, que miraba a sus contemporáneos a través del lente del ridículo y los hacía reír a carcajadas; este poeta que negaba la poesía; este creador que predicaba la mediocridad; este cristiano que refutaba al cristianismo; este burgués que se mofaba de la burguesía; este hombre de letras que befaba públicamente a los hombres de letras, tuvo en contra casi unánimemente a la sociedad de su tiempo. La corte no le perdonaba sus tiros oblicuos alternados con reverencias hasta el suelo, ni el libre y fácil acceso a la persona del rey de aquel a quien juzgaba un advenedizo. Los burgueses pensaban que no era lógico ni prudente exponer así a los ojos del mundo los más secretos y domésticos pliegues de su intimidad. Los literatos lo odiaban por sus burlas, y más que nada por su estruendosa victoria. Molière tuvo un solo apoyo constante, un solo aliado fiel: el rey Luis XIV. La égida resplandeciente del poder real hacía invulnerable al poeta, y el poeta hacía más cegador aun con sus ditirambos el esplendor real¹⁸⁹.

Se ha discutido mucho si para *Tartufo* Molière se valió de un modelo. Se aventuran muchos nombres, aunque el que sobresale y parece pertinente es el del jesuita Antonio Escobar y Mendoza, autor de una copiosa obra teológica, con la cual defendió la doctrina católica y atacó asimismo a los jansenistas, que, como dijimos más arriba, tenían buenas raíces en Francia. Pero el criterio más válido es que el blanco de su crítica fueron los señores vinculados a la Cábala de los Devotos, la organización fundada por el conde Ventadour que, como informamos, se obstinaba en vigilar los desvíos religiosos de todos los franceses. Y también, dando una vez más muestra de su incondicional sumisión al régimen monárquico, Molière atacaba a los partidarios de la Fronda que se rebelaron contra la monarquía. En el texto deja entrever, mediante una oportuna alusión de la criada Dorine, que durante esos acontecimientos uno de los protagonistas de la pieza, Orgón, estuvo del lado políticamente correcto, fiel a la causa del rey. No está de más señalar que al final de la obra, cuando Tartufo amenaza a Orgón con denunciarlo, ya que posee documentos comprometedores que lo incriminan, el rey, como buen enemigo del fraude, no se deja engañar y castiga al verdadero culpable.

Hay quien supone que *Tartufo* esconde con picardía una crítica al jansenismo. Al margen de especulaciones actuales, que pueden aceptar esta opinión, debe señalarse que en época de su estreno no se leyó así. Todo lo contrario, los jansenistas aplaudieron la obra entendiendo que se trataba de una sátira evidente de los jesuitas, sus enemigos.

Al año siguiente, 1670, en una nueva versión de las Diversiones Reales (en realidad los festejos de carnaval, a los cuales, este año, el Rey Sol quería dar especial relieve), Molière estrenó la comedia-ballet *Los amantes magníficos*, cinco

actos en prosa con música de Lully. El autor, con un gesto de cortesía y agradecimiento, hizo saber que la idea del argumento había sido del rey. En medio de la infaltable trama amorosa, intervenían los dioses Neptuno y Apolo, interpretados ambos por el monarca (desde niño apasionado por la danza); los enemigos de Luis XIV aprovechaban estas incursiones escénicas para adosarle el título de Nerón del siglo XVII.

A la luz de las nueve comedias-ballet que Molière escribió con el músico Lully, esta, *Los amantes magníficos*, es, junto con *Psique* (1671), la más perfecta; a ambas puede considerárselas precursoras de la ópera.

Los años 1670 y 1673 marcan la última etapa, el fin de la carrera de Molière. Al borde del desfallecimiento físico, casi perdido el apoyo del rey, que en la disputa con Lully, quien en 1669, cuando fue designado al frente de la Academia Real de Música, se apropió indebidamente de los derechos de autor de las comedias-ballet, se inclinó por el músico y se cree que por esta predilección le quitó a Molière, en 1672, la pensión vitalicia que le había concedido diez años antes; ya sin Madeleine en el elenco, pues su vieja compañera de lucha había fallecido a comienzos de 1672, a la edad de cincuenta y cinco años¹⁹⁰; Molière hizo esfuerzos por mantener el sitio de preferencia que hasta hacía muy poco nadie le discutía. “O se olvidaron de él —opina Bordonove— o ya no gozaba del favor del rey”. También Racine le jugó una mala pasada; desde hacía tiempo vinculado al Teatro de Borgoña, se llevó consigo a una de sus mejores actrices, la hermosa Teresa Du Parc.

Llegando al límite, Molière también sufrió la desaparición de Enriqueta, su amiga Minette, esposa del duque de Orleans y víctima mortal, al parecer, de los celos violentos de uno de los amantes de su marido, notorio homosexual. Luego de beber un vaso de agua, Enriqueta se descompuso. Previendo el envenenamiento pidió un vomitivo que los médicos no atinaron a darle, porque le diagnosticaron cólera. Enseguida Minette murió. La situación, desgraciadamente real, bien podría figurar como una de las escenas de las obras donde Molière arremetió contra los galenos.

Por sugerencia del rey, cuando todavía lo tenía en consideración, había escrito y estrenado *El burgués gentilhomme* (1670). En ella, Molière introdujo un elemento atractivo, de moda en el momento, que era la presencia del Gran Turco. La pieza está basada en una anécdota cortesana de veracidad absoluta. Un enviado del Gran Turco, Soliman Muta Harraca (sospechaban los orientistas de la época que en realidad se trataba de un ignoto jardinero del serrallo), había sido recibido por Luis XIV en audiencia solemne. Para la ceremonia, el monarca francés quiso impresionar al visitante vistiendo sus mejores galas y adornando el salón con enorme derroche de pedrerías, oro y plata. Pero semejante despliegue no conmovió al embajador, quien, acaso por ignorancia del fasto occidental, mostró desdén o indiferencia. Este cuento llegó

a oídos de Molière de boca de uno de los testigos presenciales del encuentro, quien además había viajado y conocía los dominios del Gran Turco. Y el “tema turco” fue el motivo central de la pieza. En un principio se creyó que la réplica de una ceremonia donde Luis XIV no había quedado bien parado, iba a disgustar al monarca. La suposición mantuvo su vigencia luego de la primera representación, donde el rey, en contra de su hábito, no dio opinión. Para alivio de Molière, Luis XIV también concurrió a la segunda función, y ahí sí fue terminante, le afirmó que “vuestra comedia es excelente”.

Asimismo, cuando todavía se mantenía la sociedad con Lully, Molière estrenó una de sus comedias-ballet más festejadas, *Psique*, de 1671, obra de gran tramoya para los festejos de carnaval que, como el anterior, Luis XIV quería que fueran magníficos e inimitables. La obra encantó tanto a los nobles de las Tullerías (un teatro cortesano que el monarca había abandonado y ahora quería resucitar), como a los espectadores habituales del Palais-Royal, aun cuando estos vieron una versión reducida en cuanto a pompa y tramoya. En el espectáculo intervinieron, además del músico Lully, un envejecido Corneille (sesenta y cinco años) y Quinault, el autor de las letras de las canciones, muy habituado a esta clase de emprendimientos. La exuberancia barroca, que respondía a la sugerencia real, se veía atenuada por la naturalidad que, como estilo, Molière le confería a todas sus criaturas. Sin embargo el lenguaje más brillante, “algunos de los más bellos versos de amor de la literatura francesa”¹⁹¹, pertenecían a Corneille, responsable de dos mil doscientos versos en contra de solo los setecientos que escribió Molière, correspondientes al prólogo, al primer acto y a las primeras escenas de los actos II y III.

Cronistas de la época aseguran que el éxito de *Psique* no se apoyaba precisamente en los textos, salvo en lo tocante a Corneille, sino a la magnificencia de los decorados, la belleza del tema y la excelencia de los intermedios musicales.

El Palais-Royal debió preparar sus instalaciones para recibir semejante espectáculo, pausa que Molière aprovechó para presentar una pieza más acorde con su sello inicial, una farsa, *Los enredos de Scapin* (1671). Para esta vuelta a las raíces (“al parecer, volvía a ese género popular cada vez que se sentía desilusionado o maltratado”¹⁹²), recurrió a un boceto, *Gorgibus en la bolsa*, sobre el cual improvisaba su *troupe* en tiempos de gira, de modo que el estreno sonó como nostálgico homenaje a su pasado de cómico ambulante, y a Tabarín y Scaramouche, que tantas veces cubrieron el rol de pícaro y astuto sirviente que, en esta obra, encarnaba Scapin (figura inmortalizada por Honoré Daumier, en un óleo que hoy cuelga del Museo d’Orsay de París).

El público que vio en 1671 *Los enredos de Scapin* en el Palais-Royal, mostró reticencia, una respuesta inexplicable porque Molière había cuidado, precisamente,

la buena recepción por parte de ese auditorio. La desilusión colmó al elenco, de un ánimo recuperado casi de inmediato por el estreno de *Psique*, que recibió el más amplio apoyo popular.

También en ese año, 1671, Molière recibió un nuevo encargo del rey (las tareas pedidas por el Luis XIV lo obligaban a tener la pluma siempre preparada). El monarca le pidió una pieza para celebrar las bodas del duque de Orleans, el viudo de Enriqueta de Inglaterra, con su segunda esposa, Carlota-Isabel de Baviera, quien había declarado su fascinación por el teatro. Tanto el rey como su esposo quisieron darle una buena muestra del estilo francés. Resultado de este pedido fue *La condesa de Escarbañas*, de solo un acto que satiriza las ínfulas de una provinciana, la condesa de Angulema, que llega a París y pretende ser recibida como una noble en las casas de las grandes damas de la ciudad. Para la trama, Molière acudió al recurso del teatro en el teatro, tan celebrado por esas épocas como reflejo del procedimiento que, ya hacía bastantes años, Corneille había usado en *El Cid*.

Molière, vaya a saberse por qué, volvió a arremeter contra las mujeres con *Las mujeres sabias* (1672). La estructura clásica, cinco actos, la ausencia de efectos escénicos musicales o coreográficos, y un lenguaje afiado y muy teatral, indican que para escribir la obra Molière no fue empujado por ningún apresuramiento, ya que pareciera haber meditado bastante hasta terminarla. Se dice que muchas escenas fueron escritas al pie de la cama de Armande, en ocasión de haber caído esta gravemente enferma. Las sabias de esta comedia (para Nydia Quesada “no son sabias, sino necias”), se parecían bastante a las preciosas, pero con la diferencia de que en este caso Molière incurrió en un anacronismo: las sabias son burguesas y por lo tanto demasiado adelantadas para su tiempo. “Las damas de la burguesía cederían a esa manía de instrucción recién el siguiente siglo, bajo la influencia de los enciclopedistas. Durante el reinado de Luis XIV, las mujeres intelectuales eran aristócratas”¹⁹³.

La recepción de *Las mujeres sabias*, buena al principio, cayó en picada a poco de estrenada porque se interpuso un factor inesperado: Francia había declarado la guerra a Holanda, por lo que el público cortesano tuvo que ocuparse de eso y desatender, siquiera momentáneamente, el ocio y el entretenimiento.

Es conocido el hecho de que *El enfermo imaginario* fue la última obra de Molière, escrita en 1673. Acaso por su condición fúnebre, la obra se siguió representando después de su muerte sin los intermedios musicales de Marc-Antoine Charpentier, que reemplazó a Lully y que ya había trabajado para Molière en *El casamiento forzado* y *La condesa de Escarbañas*. De resultados de semejante amputación, la obra, despojada de elementos accesorios, también se le quitó la coreografía de los intermedios, se transformó en una obra cómica que se interna con desparpajo en un clima excrementicio y vulgar. La solicitud de Molière desde la didascalías, donde

pide un escenario abarrotado de redomas, frascos, orinales, irrigadores para lavativas y enemas, escupideras, acercan a la pieza más a lo escatológico que a lo reidero.

El rey no había manifestado deseos de ver la nueva de pieza de Molière, no obstante que el autor, en otros más de los gestos lisonjeros hacia Su Majestad, se la había dedicado, por lo que en cambio de pasar primero por la corte, como era casi habitual, *El enfermo imaginario* se estrenó directamente en el Palais-Royal, el 10 de febrero de 1673.

En la mañana de un crudo día de invierno, 17 de febrero, mostrando un estado de salud preocupante, Molière recibió el consejo de sus compañeros de elenco de suspender la función de las dos de la tarde, sugerencia que el cómico no aceptó. El día anterior, Boileau, que lo había visitado, le había dado una recomendación similar. Con dificultades se dirigió al teatro, exageró su maquillaje para disimular su palidez y se calzó el vestuario de Argan. La leyenda dice que amarillo, por lo que el color es hoy sinónimo de desgracia para los teatristas, aunque no hay ninguna fuente confiable donde pueda encontrarse este dato. Todo lo contrario, según Bordonove el grabado de Antoine Lepautre (1621-1679), de 1676, que reproduce una escena de la obra —Argan sentado a la mesa revisando las cuentas de su boticario—, lo describe vestido de rojo (¿un grabado reproduce colores?).

Pese a todo la actuación de Molière fue firme y convincente, pero al finalizar la función se descompensó. Tuvo tiempo de preguntar, como lo hacía siempre, cómo había sido todo, lo suyo y lo del público, para luego confesar que sufría “un frío que me mata”. Montado en una silla, sus compañeros lo sacaron del escenario y lo condujeron a su domicilio de la calle Richelieu. La silla en que fue transportado, tapizada de damasco rojo, integró la nómina de muebles que Molière dejó en herencia y que durante muchos años la Comédie Française siguió usando como utilería, hasta que junto con el gorro de dormir que Molière calzaba en esta última actuación, pasó a formar parte del museo de la institución.

Ya en su casa, y asistido por dos religiosas, monjas del campo alojadas por Molière para pasar la Cuaresma en París, comió un trozo de queso de Parma y soportó la tos y los vómitos de sangre hasta las diez de la noche, hora en que murió.

Los biógrafos aseguran que Molière, consciente de su fin, había pedido los sacramentos. No obstante, adelantándose a este deseo, sus criados habían ido en busca de los curas de la parroquia cercana, quienes se negaron a asistir a un cómico agonizante. Tuvieron en cuenta la orden de 1640, obra de Francisco de Goudi, que prohibía esa clase de asistencia “a los indignos, tales como los usureros, amancebados y comediantes”. Un tercer sacerdote, el abate Paysant, dejó de lado los prejuicios y acudió al llamado, pero cuando llegó a la casa del pecador, este ya había fallecido.

El informe del fin de Molière que escribió La Grande, el cronista de la compañía, es lacónico pero exacto.

Ese mismo día, después de la comedia, hacia las diez de la noche, el señor de Molière murió en su casa de la rue de Richelieu. Después de representar el personaje de *El enfermo imaginario*, se indispuso con un catarro en el pecho que le causó una fuerte tos, de manera que con los grandes esfuerzos que hizo por escupir, se le rompió una vena en el cuerpo, y no vivió más de media hora o tres cuartos de hora luego que se le rompió esa vena [¿aneurisma?]¹⁹⁴.

Sus funerales religiosos pudieron celebrarse cuatro días después, gracias a la intervención de Luis XIV, quien permeable a las súplicas de su viuda, Armande Bejart, a quien recibió en audiencia, transmitió la orden al Arzobispo de París. La oposición clerical, dispuesta a negarle el entierro en tierra santa, se sustentaba no solo en el rechazo que la Iglesia sentía por los cómicos, sino en el hecho de que Molière no había cumplido con los sacramentos antes de morir, a pesar de que había sido asistido en sus últimos momentos por las dos religiosas que testificaron el deseo del moribundo de someterse a la confesión. Otra hipótesis, para nada desatinada, afirma que el rechazo eclesiástico se sustentaba en la convicción de que Armande era su propia hija, por lo que Molière, con su matrimonio, había cometido incesto.

Acompañaron al cadáver de Molière hasta el cementerio de San José, donde fue inhumado al pie de la cruz, los comediantes del Palais-Royal y un buen número de amigos, entre los cuales se contaban bastantes hombres de letras. El cortejo, alumbrándose con antorchas [la Iglesia, que por fin había concedido el entierro, ordenó que los funerales se efectuaran de noche], se deslizó por las calles silenciosas y oscuras. Ocurría esto en la noche del martes 21 de febrero, a los cuatro días de haber exhalado el glorioso poeta su último suspiro¹⁹⁵.

Molière fue enterrado en el lugar asignado a los infantes no bautizados, quienes por esta condición no ascendían al Cielo sino al Limbo, una estación intermedia eliminada por el papa actual, Benedicto XVI. En la actualidad, los restos del cómico repudiado (para tranquilizar conciencias escrupulosas, en la partida de defunción se le otorgó la olvidada profesión de tapicero), reposan en el cementerio parisino de Père Lachaise, junto a otras figuras célebres de las ciencias y de las artes francesas.

La Fontaine escribió su epitafio: “Bajo este sepulcro yacen Plauto y Terencio / Y sin embargo, solo Molière aquí yace...”.

El teatro de Palais-Royal, la sala de Molière, volvió a abrir sus puertas el 24 de febrero, ofreciendo *El misántropo*. Pero la ausencia del mentor fue insuperable. Algunos de los actores de la compañía, los mejores, se unieron al elenco del Hotel de Borgoña; los otros fueron rechazados, dicen que de mala manera. Pero este resto, que aún ostentaba el título de Comediantes del Rey, buscó alojamiento en una sala de la calle Guénégaud, hasta ahí dedicada a la ópera, para luego tener que fusionarse con la compañía del Marais, pues el rey había ordenado la existencia de solo dos compañías en París. Siete años más tarde, en 1680, Luis XIV revisó esta decisión y concluyó que una sola compañía le bastaba a la ciudad, por lo que fusionó a los actores del Borgoña con los del Marais- Guénégaud, fundando la Comédie Française, institución que todavía existe, dedicada a la difusión del repertorio clásico, y a la cual le dedicaremos un lugar en este capítulo, párrafos más abajo.

La Academia Francesa, que en vida lo tuvo a maltraer y nunca lo aceptó como miembro, premió a Molière, a un poco más de un siglo de su muerte, en 1778, con un busto erigido a sus puertas, a cuyo pie se lee la altisonante frase del académico Saurin: “Nada le falta a su gloria; él le faltaba a la nuestra”.

Jean Racine

La aparición de Jean Racine (1639-1699) marcó el relevo de la figura de Pierre Corneille como artífice de la tragedia francesa del Gran Siglo; Racine “fue primero su émulo y pronto su rival aventajado”¹⁹⁶.

La trayectoria teatral de Racine fue fulgurante, apenas trece años, de 1664 a 1677, durante la cual escribió once tragedias y una comedia para luego refugiarse en un retiro devoto y voluntario. Se especula que hubo más piezas, pero sus primeros intentos literarios se han perdido. Su poética personal modificó el criterio de Corneille, atadas sus historias a las vicisitudes del héroe, que mediante su sacrificio busca la gloria. Racine dio “paso a una tragedia de tono más cortesano y galante”¹⁹⁷. La fragilidad de las soluciones que dio a los conflictos, la desdicha que hizo recaer sobre personajes inocentes (aunque en Racine no hay culpables o inocentes del todo, al mismo tiempo llevan consigo la infracción y la ingenuidad), y las dificultades que padecen para llevar adelante una adecuada comunicación verbal (la palabra, en Racine, siempre se enfrenta con su opuesto: el silencio), distan mucho de la autoconfianza que animaba a los héroes cornelianos, criticados precisamente por Racine por haber sido transformados, de héroes de la antigüedad, en héroes perfectos.

Jean Racine nació en una familia modesta pero de sólida presencia ciudadana en la región natal, La Ferté-Milon, seguro refugio de los más fieles jansenistas. Huérfano de madre y padre a los cuatro años (tómese nota, Molière lo fue a los diez), quedó bajo la tutela de sus abuelos, quienes lo educaron según las ideas jansenistas que se impartían en las “pequeñas escuelas” construidas alrededor del bastión de esa fe religiosa, la ciudad de Port-Royal. Allí, donde estudió entre 1655 y 1658, recibió una sólida formación en latín, oratoria y, sobre todo, griego, por parte de “maestros ejemplares en cuestiones de conducta”¹⁹⁸, que privilegiaban este idioma por encima del latín, honrado por sus enemigos, los jesuitas. A los dieciocho años dejó estos ámbitos de educación inicial para estudiar filosofía en el colegio D’Harcourt de París. Superado este renglón, aguardó hasta 1663 una designación eclesiástica, gestionada por su familia, que nunca llegó. Durante la espera comenzó a vincularse con el ambiente intelectual y artístico de la ciudad capital. Al mismo tiempo tomó contacto con la corte, para la cual escribió poemas, loas y epigramas¹⁹⁹, obras dedicadas naturalmente a exaltar la figura monárquica. *La Oda de la fama a las Musas* era una alegoría donde aparece la Fama, la diosa de las cien voces, que dirigiéndose a las Musas, les anuncia que un monarca ilustrado, amigo de la poesía (sin duda, Luis XIV), ha tomado a la gente de letras bajo su protección. A través de esta tarea lisonjera obtuvo el beneficio al que aspiraba cualquier hombre de letras vinculado con la casa real: en 1662 recibió de la corona una gratificación permanente. Su familia provinciana, obediente a los más rígidos preceptos jansenistas, se preocupó por el nuevo camino del hijo pródigo que, ya dedicado al teatro (había estrenado *La tebaida* en el Palais-Royal, en 1664), preveía se hundiera en el más deplorable estado pecaminoso, atraído por el clima de frivolidad y desenfado que, sospechaban, imperaba en la vida parisina.

Racine se defendió de estas sospechas, enviando a Port-Royal una carta irónica que la historia recoge como un acto de la más negra ingratitud hacia sus mayores. Pagaré por eso, ya maduro, y confesaré los remordimientos por semejante respuesta a aquellos que, según Boileau, “era la gente más honesta del mundo”.

No obstante el desparpajo juvenil, Racine sufrió estos riesgos y en algunos de ellos cayó, tal como su pasión por Teresa Du Parc (ya comentada) y por otras actrices que actuaron en sus obras, la célebre Champmeslé entre ellas.

Racine recibió otras consecuencias agradables de su estadía en París; además de la pensión permanente, otorgada en 1662, en 1673 es nombrado miembro de la Academia Francesa, y en 1677 se le dio el cargo de historiógrafo oficial del rey, para quien redactó los *Himnos* (1688) y los *Cánticos espirituales* (1694).

Precisamente 1677 fue un año de profundos cambios para Racine. Luego de tantos devaneos amorosos con mujeres de la farándula, pensó en el claustro o en el matrimonio. Primó lo último, y formalizó un casamiento perfecto y devoto con

Cathérine de Romanet, con la cual concibió siete hijos. “Las preocupaciones hogareñas y el desvelo piadoso bastaron para ocupar desde entonces los minutos del poeta”²⁰⁰, quien dio por finalizada su carrera teatral, con excepción de dos obras finales que escribió por encargo de madame de Maintenon, la esposa morganática de Luis XIV que, como dijimos más arriba, estaba imponiendo un clima de devoción y rigor en una corte de antiguo disoluta. Madame, nacida campesina y convertida en noble por tan ventajoso casamiento, contó a Racine entre sus protegidos y en afán de perfeccionar la tarea educativa en el colegio de señoritas que, en 1686, ella había fundado en Saint-Cyr, le pidió al dramaturgo retirado dos obras “edificantes” para diversión de las internas. Es esa la razón por la que Racine reincidió y escribió *Esther* (1689) y *Atalia* (1691).

Los críticos designan a las dos primeras piezas de Racine, *La tebaida* y *Alejandro Magno*, de 1664 y 1665 respectivamente, como obras de aprendizaje.

Molière, que estaba al tanto de los primitivos trabajos dramáticos de Racine (aquellos que hoy se encuentran perdidos), le ofreció su teatro, el Palais-Royal, para el estreno de lo que entendemos es su primera pieza conocida, *La tebaida*, en ese entonces titulada *Los hermanos enemigos*. La tragedia obtuvo una buena repercusión, doce representaciones, más la aceptación de la compañía de Molière para incorporarla a su repertorio. *La tebaida* está inspirada en Eurípides y en la *Antígona* de Rotrou, y retoma el antiguo tema de dos hermanos enfrentados por cuestiones de destino y de poder.

Al año siguiente la compañía de Molière le estrenó *Alejandro Magno*, también en el Palais-Royal. En este caso Racine fue acusado de pintar un Alejandro excesivamente galante, capaz de devolver, luego del triunfo, las tierras conquistadas. El amor encuentra en la obra un lugar relevante, y será en lo sucesivo, el principal motor de conducta de todos sus personajes, hasta el punto que, transformado en pasión, terminará por aniquilarlos.

El éxito en el Palais-Royal fue considerable, pero Racine se mostró insatisfecho con las actuaciones, debido a lo cual llevó la obra a los rivales del Hotel de Borgoña, que la estrenaron enseguida. Se dio, de ese modo, el fenómeno extraño de que la misma pieza se ofrecía en dos de los tres únicos teatros de París (el tercero era el Marais). Molière, por supuesto molesto por la traición, rompió relaciones con el autor. Así terminó, apenas iniciada, una amistad que vaya a saberse qué resultados fecundos habría alcanzado.

Ambas obras fueron publicadas y dedicadas; *La tebaida* al duque de Saint-Aignan y *Alejandro Magno* al rey. Racine aplicó estos procedimientos lisonjeros, habituales en su vida de dramaturgo, para contar con la protección de los grandes señores en una carrera que recién iniciaba.

Los ecos de estas representaciones resonaron en el severo reducto de Port-Royal, desde donde su familia volvió a devolverle, en vez de los aplausos parisinos, reprimendas hacia un jansenista que se estaba desviando.

Los estudios sobre este autor, innumerables, ceden poco lugar a la única comedia en tres actos que escribió, *Los litigantes*, inspirada en el Aristófanes de *Las avispas*, donde Racine se burla de la manía de la gente de acudir sin reparo alguno a saldar sus diferencias mediante los juicios y procesos legales. Utilizó como material dramático, además del referente griego, el tono de las antiguas farsas francesas y la poética de la Comedia del Arte italiana, logrando una combinación que permite deplorar el hecho de que jamás haya repetido el intento, porque jamás volvió a escribir en clave cómica.

Se desconocen los motivos por los cuales escribió esta única muestra. Se presume que fue una respuesta nada amistosa a Molière, del cual hacía muy poco se había distanciado, pero su venganza fue primero un fracaso, apenas dos funciones en el Hotel de Borgoña, consiguiendo recuperarse cuando, representada ante el rey, el monarca rió a carcajadas.

Racine mismo opinó sobre los resultados de su aventura cómica.

Estoy bastante satisfecho de haber alegrado al público sin que me haya costado ni uno solo de esos sucios equívocos y desafortunadas bromas que son tan habituales en la mayoría de nuestros autores.

A partir de estas expresiones primeras, los tratadistas se excusan de seguir el orden cronológico para agrupar a las obras de Racine según su temática. Es así que se considera que *Andrómaca* (1667) y *Bayaceto* (1672), a pesar de la distancia temporal se encuentran unidas por el clima de violencia, surgido a partir de situaciones que, respetando la unidad de lugar, transfieren al único ámbito donde se desarrolla la trama, “que obra como campo magnético”²⁰¹, una temperatura de gran peso dramático. Y siempre será así, “todas las claves de los efectos funestos de las pasiones en todos sus matices alcanzan en Racine especial violencia a partir de la utilización del espacio como lugar claustrofóbico”²⁰².

Andrómaca se representó ante la corte y los bellos alejandrinos (que elevan a todas las obras de Racine a la calidad de poemas dramáticos), fueron cantados como nadie lo había hecho antes, como una salmodia²⁰³, por la Du Parc, ya arrebatada a Molière, consiguiendo efectos catárticos sobre un público que pronto adoptó a Racine como el autor de moda. Muy fiel a las reglas clásicas (ya citamos su sujeción a la unidad de lugar), Racine fue quizás el dramaturgo que les sacó mayor provecho. Él fue quien supo hacer más con menos. “Se diría que, asumidas las tres unidades de manera corriente, Racine utiliza esa limitación como rasgo expresivo”²⁰⁴.

Los reglamentos estéticos, tan cuidados por la academia, en vez de ser un impedimento, un freno para su expresividad o libertad artística, fueron un encuadre donde pudo acomodar, con economía de medios, como en el caso de estas dos obras primeras, un estado donde el furor y la violencia se hacen casi palpables.

Bayaceto, no obstante su originalidad (es una de las escasas tragedias conocidas que tratan un hecho real y contemporáneo, ocurrido en Constantinopla en 1635 y del cual Racine fue enterado a través del relato del embajador francés en el país turco), es acaso la pieza menos conocida y menos tratada de Racine. El furor, en este caso, estalla también en un ámbito cerrado, el serrallo, donde el autor combina con habilidad envidiable un conflicto amoroso, anterior al comienzo de la acción, con otro político.

La llamada trilogía romana de Racine está compuesta por *Británico* (1669), *Berenice* (1670) y *Mitridato* (1673).

En *Británico* Nerón es el protagonista, pero no en el estado de enajenación que surge con la primera mención de su nombre, sino cuando todavía es joven y su madre Agripina se interesa en transformarlo en el monstruo que, convertido en engendro, la matará. La obra, que tomó como referencia la decadencia romana pintada por el historiador Tácito, fue un fracaso ante el público popular, pero como ocurrió con otras tragedias de Racine, recibió el apoyo de la corona, además del proporcionado por el tan respetado Boileau.

Berenice es, seguramente junto con *Fedra*, la obra de Racine que ha obtenido mayor reconocimiento. Los cinco actos plenos de magistrales alejandrinos no desarrollan otra cosa que una larga despedida entre dos personajes sometidos al conflicto de obedecer al amor o a las leyes de Estado, el conflicto preferido de su rival Corneille, contra el cual precisamente estaba compitiendo al estrenar esta tragedia.

Berenice es una obra maestra, un dechado de hondura dramática, un admirable modelo de sencillez expresiva [...] Aquí, la angustia se dice sin alaridos, y el arte, el más noble arte de Francia, luce desnudo [...] No es posible imaginar una obra de teatro pergeñada con menos materia²⁰⁵.

El mismo Racine informó sobre sus ampliamente logrados propósitos de sencillez dramática.

Desde hace mucho tiempo que yo quería probar la posibilidad de hacer una tragedia con esa simplicidad de acción que fue del gusto de los antiguos, pues es uno de los primeros preceptos que nos han legado: “Que todo lo que hagáis, dice Horacio, sea siempre simple y forme un todo”.

Como ya comentamos, la obra fue el producto de un desafío con Corneille, del cual Racine surgió como amplio ganador. Las dos obras, la de Corneille se tituló *Tito y Berenice*, se representaron al mismo tiempo, una en el Hotel de Borgoña y la otra en el teatro de Molière, el Palais-Royal. Muchos atribuyen el triunfo de Racine a la magnífica interpretación de una de sus actrices favoritas, también su amante, la Champmeslé, mientras que miradas actuales, al hacer hoy comparación con la pieza de Corneille, disminuyen los méritos de Racine y aumentan los del gran derrotado en el siglo XVII.

Mitridato se estrenó en el Hotel de Borgoña y de inmediato se representó en la corte, donde un entusiasmado Luis XIV la declaró su tragedia favorita. Tal vez lo que fascinó al monarca fueron los recursos empleados por el autor, tan contrarios a los usados en *Berenice*: sorpresas, pompa espectacular y un quinto acto plagado de una pirotecnia de acontecimientos.

Racine escribió tres tragedias religiosas: *Ifigenia* (1674), *Esther* (1689) y *Atalía* (1691).

La distancia en el tiempo que se advierte entre *Ifigenia* y las dos últimas ya fue explicada; estas fueron escritas a pedido de madame de Maintenon cuando Racine ya había decidido abandonar el teatro.

Hay un tema común que enlaza a las tres obras: el poder de los dioses es siempre superior a los deseos de los hombres. En el caso de *Ifigenia* se expresa a través de la conocida historia mítica de la hija adolescente del comandante griego Agamenón, a punto de ser sacrificada para permitir la partida de las naves que van a conquistar Troya. Registros de la época destacan el lagrimeo del público, provocados por la interpretación que la Champmeslé hizo de la desesperada Clitemnestra, aunque Racine alivianó el trágico final optando por una salida menos truculenta, más afín con los gustos de los espectadores del siglo XVII.

Esther fue la primera obra piadosa, con final edificante y con música y danza que madame de Maintenon le encargó para esparcimiento de las alumnas del colegio de Saint-Cyr. En esta y la siguiente, *Atalía*, Racine acudió al uso de un factor constitutivo de la tragedia griega que nunca había utilizado en sus textos anteriores, el coro, conformado por mujeres judías en *Esther* y por también mujeres, pero doncellas, en *Atalía*.

Esther fue representada en ese establecimiento escolar y el acceso a las funciones solo era permitida a quienes presentaban un permiso real, de modo que la obra se dio recién para el público común, con intérpretes profesionales (en Saint-Cyr actuaron las alumnas), en 1727. Racine cuidó todos los detalles del espectáculo, en especial aquellos vinculados con la interpretación. El boato prestado a la decoración, el templo de Jerusalén (como siempre, Racine respetó la unidad de

lugar), y la alternancia de cantos y bailes, generaron una manifestación escénica muy atractiva. La referencia bíblica incluía un homenaje al pueblo judío y una suerte de reivindicación de la madame comitente, que a ritmo acelerado y riguroso quería borrar con actos piadosos un pasado mundano, cargado de frivolidad.

La repercusión en el ámbito escolar y el agradecimiento de madame de Maintenon obligaron a Racine a escribir casi una réplica de *Esther*. El resultado fue *Atalia*, la reina de Judea que vivió en el siglo IX a.C., quien ante el asesinato de su hijo Ocosias, estalla en ira y decreta la masacre de todos los descendientes de David. Al fin *Atalia* encuentra la muerte de manos de su pueblo, horrorizado por la magnitud de sus crímenes.

La obra también se representó en el ámbito del colegio, bajo las mismas condiciones en que se había ofrecido *Esther* (recién en 1716 la Comédie Française la incorporó a su repertorio), y significó el adiós definitivo de Racine del teatro y su reconciliación con los jansenistas.

La crítica raciniana coincide que *Fedra*, estrenada en 1677, es la obra maestra del autor, “la tragedia por excelencia” según el académico Roger Callois. Como una verdadera *summa* dramática, allí confluyen todos los temas y obsesiones de Racine, que en un gran rasgo de inspiración llevó a sus límites. En ella concentró todas sus inquietudes y conflictos, potenciando al máximo la calidad de sus alejandrinos, culminando con esa pieza mayúscula su vínculo con el teatro. Así habría sido, si no hubiera interferido el encargo de madame de Maintenon.

Inspirada naturalmente en la tragedia de Eurípides, *Hipólito*, pero también en Séneca, Racine le concedió a su heroína el protagonismo absoluto, cuidando que lo osado del tema, el incesto no consumado pero realizado *in mente*, se adecuara a los gustos del momento. Quizás igual que el autor en su vida personal, Fedra se debate entre la palabra y el silencio, aunque el silencio tampoco es exculpatorio: Fedra es castigada no solo por lo que hace o dice, sino sobre todo por lo que piensa.

Muy del gusto francés ha sido el hecho de que semejante acontecimiento teatral tenía que traer consigo una querella. El estreno de la *Fedra* de Racine produjo la aparición, apenas dos días después, de otra *Fedra* escrita por un ignoto Padron, representada en un teatro rival y subvencionada por personajes de la corte que repudiaban la supuesta inmoralidad de Racine. Esta reacción apagó un poco la repercusión de la obra raciniana en ese momento, un hecho que al autor le pareció una advertencia del cielo, el signo que necesitaba para abandonar el teatro.

Hoy, lo que más cuenta es que se trata de la obra maestra de su autor y la que mejor ha soportado la prueba definitiva de las traducciones y de

conmover a públicos de diversas culturas y épocas hasta constituir en nuestros días una pieza de repertorio frecuentemente representada²⁰⁶.

El retiro de la actividad intelectual no fue total, Racine se ocupó de la redacción de los trabajos historiográficos que le eran encargados por el rey; escribió también una *Breve Historia de Port-Royal* que, publicada póstumamente, actúa como literaria compensación de los tantos disgustos que por su culpa padecieron sus hermanos de fe.

Jean Racine murió en 1699, siendo enterrado precisamente en Port-Royal. Cuando la comunidad jansenista fue definitivamente extinguida por decisión de la monarquía real de París y la eclesiástica de Roma, en 1708, y el cementerio destruido en 1711, sus restos fueron trasladados, junto con los del filósofo Blas Pascal, al presbiterio de Saint-Étienne-du-Mont, donde aún reposan, debajo de una lápida que contiene un epitafio en latín de Boileau.

La Comédie Française

La Comédie Française o Théâtre Français es el primer y único teatro nacional de Francia, también el primer teatro nacional de Europa que contó con subvención del Estado. Se reconoce a la institución también con el nombre de Maison de Molière, aunque el comediógrafo, considerado el patrono de los actores franceses, murió siete años antes de que Luis XIV decidiera crear el organismo.

La Comédie Française fue fundada por un decreto de Luis XIV el 24 de agosto de 1680, uniendo a las dos compañías de teatro parisinas de aquel tiempo, la del Hotel Guénégaud (donde actuaba el resto de la compañía de Molière que no había podido emigrar al Hotel de Borgoña), y la del Hotel de Borgoña. Para diferenciarla de la Comedia Italiana, que por aquellas fechas estaba haciendo funciones en París, la nueva compañía fue bautizada Comédie Française, nombre distintivo y prestigioso que ha conservado hasta nuestros días.

El repertorio inicial se formó con las obras de Molière, Racine, así como unas pocas de Pierre Corneille, Paul Scarron y Jean Rotrou.

En 1689 se la trasladó a un nuevo edificio, construido al efecto por el arquitecto François Dorbay, donde por primera vez se usó el auditorio en forma de herradura.

En 1793, durante la Revolución Francesa, la Comédie Française permaneció cerrada por orden del Comité de Seguridad Pública y todo su elenco fue

encarcelado. Seis años más tarde, el nuevo gobierno liberó a los presos y permitió a los actores recomponer la compañía.

La Comédie Française cuenta en la actualidad con un repertorio de tres mil obras (como dato anecdótico se señala que, a la fecha, 2010, *Tartufo* es la pieza más representada), y tres teatros en París (Sala Richelieu, junto al antiguo Palais Royal; el Théâtre du Vieux-Colombier; y el Studio-Théâtre). Además, en el museo de la Comédie Française descansan reliquias del teatro francés, algunas de las cuales ya hemos mencionado, más el corazón de Francois-Marie Arouet, conocido literariamente como Voltaire.

Tradicionalmente, la Comédie Française es dirigida por un administrador nombrado por el Estado. La organización interna de la Comédie se rige por normas tradicionales y muy respetadas, que siguen el modelo del antiguo gremio de actores de París del siglo XV. Los miembros nuevos tienen la categoría de *pensionnaires* o asalariados. Los *pensionnaires* más veteranos pueden aspirar a ser elegidos como *sociétaires* o socios plenos. Los *sociétaires* alcanzan el nivel de accionistas del organismo y como tales pueden tomar importantes decisiones que tienen que ver con la dirección artística, la administración del presupuesto, y otras tareas inherentes con el mejor funcionamiento de la institución. Un *sociétaire* puede jubilarse tras veinte años de permanencia en el cargo, habiendo trabajado durante todo ese lapso exclusivamente para la Comédie. Obtiene, cumplidas estas pautas, un estipendio vitalicio.

Un caso famoso de dimisión de un *sociétaire* fue el de la actriz Sarah Bernhardt (1844-1923). La diva siempre mantuvo una relación tensa con las autoridades de la Comédie. En 1863 se produjo su primer alejamiento y en 1880, cuando ya era *sociétaire*, sucedió el definitivo, por insalvables diferencias con el administrador de turno, Émile Perrin. Por su partida inamistosa, la Bernhardt perdió su derecho a cobrar sus honorarios, que tampoco merecía por no haber cumplido el mínimo de veinte años de continuidad establecidos para los *sociétaires*. Además se la condenó judicialmente a pagar una multa por daños y perjuicios, que la actriz, millonaria como producto de sus éxitos y sus grandes giras por el mundo (entre otros países sudamericanos visitó la Argentina), jamás abonó.

Notas

1. Esta afirmación es discutible. Hay quienes eligen el siglo V, cuando el rey franco Clodoveo se hace cristiano, o el siglo X, cuando se corona al primer representante de la dinastía de los capetos. El abanico de posibilidades muestra que Francia se fue constituyendo lentamente, hasta el punto

- que algunos historiadores aventuran que la identidad nacional del hexágono territorial es obtenida, definitivamente, con la revolución burguesa de 1789.
2. Maurois, André. 1951. *Historia de Francia* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver-Brachfeld). España. José Janés Editor.
 3. Es una planta herbácea perenne originaria de las estepas africanas y asiáticas, fue adaptada desde la antigüedad a la región mediterránea en el cultivo de jardines, ya que es la única especie de la familia de las acantáceas que crece silvestre.
 4. Maurois, André. Obra citada.
 5. El plural se debe a que los romanos reconocían más de una Galia, la Galia Cisalpina, la Galia Trasalpina y la Galia Comata, que Julio César confundió con la segunda.
 6. Gran extensión de tierra llana en que solo se crían plantas silvestres (RAE).
 7. Obligación ineludible para todos los hombres aptos para la guerra.
 8. De Sauvigny, G. de Bertier. 2009. *Historia de Francia* (traducción de Claudio Juan Crespo, revisada por Joaquín Campillo). Madrid. Ediciones Rialp, S. A.
 9. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.
 10. Maurois, André. Obra citada.
 11. Ya hemos explicado con abundancia el significado del arrianismo.
 12. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.
 13. Maurois, André. Obra citada.
 14. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.
 15. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada. Aquí tenemos otra opinión sobre la fecha en que Francia se constituyó en nación.
 16. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.
 17. Citado por André Maurois en su *Historia de Francia*.
 18. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.
 19. Sustancia aromática, líquida y casi transparente en el momento en que, por incisión, se obtiene de ciertos árboles, pero que va espesándose y tomando color a medida que la acción atmosférica actúa sobre ella.
 20. Maurois, André. Obra citada.
 21. Maurois, André. Obra citada.
 22. Bordonove, Georges. 2006. *Molière* (traducción de Silvia Kot). Buenos Aires. Editorial El Ateneo.
 23. Bordonove, Georges. Obra citada.
 24. Maurois, André. Obra citada.
 25. Shakespeare, William. 1991. *Romeo y Julieta* (traducción de Astrana Marín). México. Aguilar.
 26. Lugar donde están guardadas las reliquias.
 27. Maurois, André. Obra citada.
 28. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.
 29. Maurois, André. Obra citada.
 30. Autor anónimo.
 31. Cobro injusto y violento (RAE).
 32. Maurois, André. Obra citada.
 33. Consultar capítulo VII.
 34. Maurois, André. Obra citada.
 35. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.
 36. Maurois, André. Obra citada.
 37. Maurois, André. Obra citada.
 38. Talaván, Rubén. 2007. *Descartes. Vida, pensamiento y obra*. España. Planeta DeAgostini.

39. Maurois, André. Obra citada.
40. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.
41. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.
42. En realidad, mercenarios de cualquier origen. Los más famosos lasquenetes fueron los alemanes.
43. Catalina de Medici soportó diez años de esterilidad, por lo que fue una madre tardía. A partir del embarazo del primer hijo, se presentaba siempre encinta.
44. Maurois, André. Obra citada.
45. Recientemente se descubrió que el Edicto de Nantes fue sellado con lacre negro, utilizado para los edictos temporales, en cambio del lacre verde, que se usaba para los edictos perpetuos. ¿Simple error administrativo o cálculo político de la monarquía?
46. Maurois, André. Obra citada.
47. El retrato de María de Medici, realizado cerca de 1622 por Pedro Pablo Rubens, se encuentra en el Museo del Prado, Madrid.
48. Vestido de rojo lo pintó Philippe de Champaigne, que realizó su retrato, hoy en el Louvre.
49. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.
50. Maurois, André. Obra citada.
51. Bordonove, Georges. Obra citada.
52. Maurois, André. Obra citada.
53. Maurois, André. Obra citada.
54. En estas cifras coinciden casi todos los historiadores, con excepción de Juli Leal, que la eleva a cincuenta mil, número que nos parece exagerado.
55. Un hospital público construido en el siglo XVI.
56. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.
57. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.
58. El matrimonio morganático es la unión realizada entre dos personas de rango social desigual (por ejemplo: entre príncipe y condesa o entre noble y plebeyo), en el cual se previene que el cónyuge y cualquier hijo de dicha unión herede u obtenga los títulos, privilegios y propiedades del noble. Es conocido como “matrimonio de la mano izquierda” porque este tipo de matrimonio el novio sostiene la mano derecha de la novia con su extremidad izquierda, cuando lo normal es hacerlo al revés.
59. Surgers, Anne. 2004. *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires. Edicionesartesdaelsur.
60. Rueda llena de cohetes que gira despidiéndolos o artificio que se pone en las fuentes para arrojar el agua con agradable variedad (RAE).
61. Isaac de Benserade (1613-1691) es mencionado, según las fuentes, como coreógrafo o como libretista de los ballets. En realidad el coreógrafo que trabajó con Lully y con Molière fue Pierre de Beauchamps.
62. Maurois, André. Obra citada.
63. Bordonove, Georges. Obra citada.
64. Bordonove, Georges. Obra citada.
65. De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.
66. Maurois, André. Obra citada.
67. Queremos señalar que hay comentaristas que usan el vocablo Neoclasicismo para nombrar lo que nosotros llamamos Clasicismo. Son menciones distintas del mismo fenómeno.
68. Estébanez Calderón, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España. Alianza Editorial.
69. Desarrollaremos la “irregularidad” de *El Cid*, y la querella suscitada, cuando abordemos el estudio de Corneille.

70. Yllera, Alicia. *Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias*. Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
71. Citado por Boiadzhiev y Dzhivelégov en *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)*.
72. Leal, Juli. 2006. *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*. España. Editorial Síntesis.
73. Leal, Juli. Obra citada.
74. Citado por Torres Monreal y Oliva en *Historia básica del Arte Escénico*. Madrid. Cátedra.
75. Citado por Georges Bordonove en *Molière*. Buenos Aires. Editorial El Ateneo.
76. Citado por Georges Bordonove en *Molière*. Buenos Aires. Editorial El Ateneo.
77. Citado por Georges Bordonove en *Molière*. Buenos Aires. Editorial El Ateneo.
78. Leal, Juli. Obra citada.
79. Creemos que se trata de un error de traducción o de impresión; en cambio de romana debería decirse griega. Asimismo estos historiadores toman a *Cleopatra cautiva* como la primera obra de Jodelle, cuando nosotros registramos una anterior, *L'Eugene*.
80. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.
81. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.
82. Leal, Juli. Obra citada.
83. Leal, Juli. Obra citada.
84. D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.
85. Nosotros también llamaremos moderna a la edad siguiente, la que comienza con el siglo XVIII.
86. Cervera, Juan. Versión libre de *Tres farsas francesas*, publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En el mismo sitio se obtienen los textos, en versión libre de Juan Cervera, de tres farsas francesas del siglo XV: *La farsa de Maese Mimin* (donde aparece por primera vez el doctor pedante, víctima propicia de la comedia de Molière), *La farsa de La tina colada* y *La farsa de Maese Patelin*.
87. Leal, Juli. Obra citada.
88. Leal, Juli. Obra citada.
89. Cita propia correspondiente al capítulo anterior, el IX, dedicado al teatro italiano.
90. Yllera, Alicia. *El teatro medieval en las poéticas del siglo XVI*. Universidad de Madrid. Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
91. Yllera, Alicia. *Del Clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias*.
92. Cita propia correspondiente al capítulo VI, dedicado al Barroco.
93. Párrafo citado por Baty y Chavance en *El arte teatral* (traducción de Juan José Arreola). México. FCE.
94. Yllera, Alicia. *Del Clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias*.
95. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.
96. Recuérdesse que el teatro medieval podía contar, en un solo espectáculo, desde la creación del mundo hasta las cruzadas.
97. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.
98. Jean de la Fontaine (1621-1695), se dedicó al género de la fábula. Las suyas, a veces acusadas de libertinas, estaban inspiradas, entre otros, en Ariosto y Boccaccio. Entre 1644 y hasta su muerte las publicó en Francia con un suceso intelectual que le brindó, en 1683, un lugar en la Academia Francesa.
99. Se denomina Parnaso al conjunto de todos los poetas, o de los de un pueblo o tiempo determinado (RAE).
100. Repetto, A. 1973. *Breve historia de la estética*. Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.
101. Castagnino, Raúl H. 1981. *Teorías sobre textos dramáticos y representación teatral*. Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.
102. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.
103. Marill Alberes, René. Obra citada.

104. Boileau, Nicolas. 1953. *Arte Poética* (traducción y notas de Ramón Alcalde). Buenos Aires. Editorial Clásica.
105. Castagnino, Raúl H. Obra citada.
106. Boileau, Nicolas. Obra citada.
107. Castagnino, Raúl H. Obra citada.
108. Marill Alberes, René. 1953. Estudio preliminar a *Arte poética*, de Nicolás Boileau (traducción y notas de Ramón Alcalde). Buenos Aires. Editorial Clásica.
109. Yllera, Alicia. *Del Clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias*.
110. Sombreros cargados de treinta plumas.
111. Baty, G. y Chavance, R. 1986. *El arte teatral* (traducción de Juan José Arreola). México. FCE.
112. Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde dónde se la mire (RAE).
113. Surgers, Anne. Obra citada.
114. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.
115. Bordonove, Georges. Obra citada.
116. Leal, Juli. Obra citada.
117. Leal, Juli. Obra citada.
118. Vestidura que cubría desde los hombros hasta la cintura, ceñida y ajustada al cuerpo (RAE).
119. Leal, Juli. Obra citada.
120. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.
121. Baty, G. y Chavance, R. Obra citada.
122. Surgers, Anne. Obra citada.
123. Línea de luces en el proscenio del teatro (RAE).
124. Comentario de un historiador de la época, citado por Boiadzhiev y Dzhivelégov.
125. Citado por Georges Bordonove en *Molière*. Buenos Aires. Editorial El Ateneo.
126. El término rapsodia tiene aquí connotación despectiva, expresa que la obra en cuestión está armada con un montón de malos versos y mala prosa.
127. Molière. 1989. *La crítica de La escuela de las mujeres* (sin datos de traductor). La Habana. Editorial Arte y Cultura.
128. Leal, Juli. Obra citada.
129. Baty, G. y Chavance, R. Obra citada.
130. Leal, Juli. Obra citada.
131. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.
132. D'Amico, Silvio. Obra citada.
133. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.
134. Corneille, Pierre. 1982. *La ilusión cómica / El Cid* (traducción de Carlos Yujnovsky). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
135. En adelante llamaremos a esta institución con su nombre francés, Comédie Française, ya que creemos que su traducción al castellano, Comedia Francesa, podría crear equívocos y confusiones.
136. Leal, Juli. Obra citada.
137. Leal, Juli. Obra citada.
138. Leal, Juli. Obra citada.
139. Leal, Juli. Obra citada.
140. Citado por Boiadzhiev y Dzhivelégov.
141. Bordonove, Georges. Obra citada.
142. Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. Obra citada.

143. Leal, Juli. Obra citada.
144. Baty, G. y Chavance, R. Obra citada.
145. Leal, Juli. Obra citada.
146. Leal, Juli. Obra citada.
147. Leal, Juli. Obra citada.
148. Leal, Juli. Obra citada.
149. Citado por Georges Bordonove en *Molière*. Buenos Aires. Editorial El Ateneo.
150. Honoré de Balzac (1799-1850) fue un importante novelista francés de la primera mitad del siglo XIX, y uno de los principales representantes de la llamada novela realista.
151. Lamarque, Nydia. 1977. Traducción y prólogo de *Molière, El misántropo, El avaro, El enfermo imaginario*. Buenos Aires. Editorial Losada S.A.
152. Realmente una rareza. Los visitantes de Madrid pueden conocer, por ejemplo, la casa donde Lope de Vega pasó sus últimos días. Los que se lleguen a París, no advertirán siquiera los rastros del *Pavillon des singes*, vivienda donde nació Molière y fue demolida, debido a su vetustez, en 1802.
153. Bordonove, Georges. Obra citada.
154. Incluido en la nómina del primer elenco de la Comédie Française, a Baron siempre se le asignó un lugar preponderante.
155. Escofet, José. 1957. *Molière. Su vida y su obra*. México. Editora Nacional.
156. Gómez de la Serna, Julio. 1966. Recopilación, traducción, estudio preliminar y censo de personajes en *Jean Baptiste Poquelin, Molière, obras completas*. Madrid. Editorial Aguilar.
157. Gómez de la Serna, Julio. Obra citada.
158. La compañía se había formado de acuerdo a los cánones habituales, igualdad ante los gastos y beneficios, aunque la Bejart se había asignado el derecho de elegir sus papeles, beneficio que tuvo que resignar después, porque válida de talento para los papeles trágicos, tuvo que aceptar los caminos que tomó la compañía, dedicada a la comedia, donde ella no lucía de la misma manera.
159. Lamarque, Nydia. Obra citada.
160. Leal, Juli. Obra citada.
161. Bordonove, Georges. Obra citada.
162. Usamos mlle. como simplificación del término mademoiselle, señorita, usado en la época para designar a aquellas señoras que no eran nobles, aun siendo casadas. A las nobles se les confería el título de madame, señora, simplificado por mde.
163. Escofet, José. Obra citada.
164. Bordonove, Georges. Obra citada.
165. Bordonove, Georges. Obra citada.
166. Escofet, José. Obra citada.
167. Escofet, José. Obra citada.
168. Leal, Juli. Obra citada.
169. Bordonove, Georges. Obra citada.
170. Shakespeare, William. *Hamlet* (traducción y notas críticas de Inarco Celenio; edición digital de Juan Antonio Ríos Carratalá). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
171. Citado por José Escofet en *Molière. Su vida y su obra*.
172. Molina Jiménez, María Belén. 2008. *El teatro musical de Calderón de la Barca. Análisis textual*. España. Universidad de Murcia, Servicio de Comunicaciones.
173. Después de la muerte de Molière, el Petit-Royal fue destinado a la ópera. Destruído por un incendio en 1763, se reconstruyó para volver a incendiarse dieciocho años más tarde. En el lugar se levanta, hoy, el teatro de la Porte-Saint-Martin.
174. Leal, Juli. Obra citada.

175. Bordonove, Georges. Obra citada.
176. Citado por Georges Bordonove en *Molière*. Buenos Aires. Editorial El Ateneo.
177. El comentario responde al precio de las localidades; el más caro de la época era de cinco francos. Un luis de oro equivalía a diez francos, de modo que cuando Dorante dice "de medio luis de oro", se refiere a cinco francos. Cinco francos era lo que costaba un asiento en el escenario, donde los grandes señores buscaban comodidad y un lugar de evidencia, donde podían ver y ser vistos.
178. Molière. Obra citada.
179. Bordonove, Georges. Obra citada.
180. Molière fue invitado hasta por el mismísimo hermano del rey, el duque de Orleans. Estas representaciones privadas se llamaron *en visite*.
181. Escofet, José. Obra citada.
182. En realidad el debut de Armande Bejart, sin duda un tema menor, es fechado de manera distinta por los historiadores. Nosotros citamos dos versiones, pero hay más.
183. Molière. 1989. *Don Juan o el convidado de piedra* (sin datos de traductor). La Habana. Editorial Arte y Cultura.
184. Molière. 1989. *El misántropo* (sin datos de traductor). La Habana. Editorial Arte y Cultura.
185. Ingmar Bergman (1918-2007) cineasta, guionista y director sueco, tanto de obras de teatro como de cine. Considerado uno de los directores de cine clave de la segunda mitad del siglo xx, para muchos es una de las personalidades más eminentes de la cinematografía mundial.
186. Leal, Juli. Obra citada.
187. Bordonove, Georges. Obra citada.
188. Gómez de la Serna, Julio. Obra citada.
189. Quesada, Nydia. Obra citada.
190. Un poco antes de su muerte, Madeleine había renunciado a su profesión de actriz, acaso por razones de salud. El dato se encuentra en un documento que se conserva en los Archivos Nacionales de Francia.
191. Bordonove, Georges. Obra citada.
192. Bordonove, Georges. Obra citada.
193. Bordonove, Georges. Obra citada.
194. Citado por Georges Bordonove en *Molière*. Buenos Aires. Editorial El Ateneo.
195. Escofet, José. Obra citada.
196. Battistessa, Angel J. 1958. Prólogo a *Jean Racine. Tres tragedias. Británico, Berenice y Bayaceto*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
197. Leal, Juli. Obra citada.
198. Battistessa, Angel J. Obra citada.
199. Composición poética breve en que con precisión y agudeza se expresa un solo pensamiento principal, por lo común festivo o satírico (RAE).
200. Battistessa, Angel J. Obra citada.
201. Caillois, Roger. 1972. Prólogo a *Racine. Fedra*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
202. Leal, Juli. Obra citada.
203. Parte de la liturgia en la que se rezan o cantan varios salmos, composiciones o cánticos que contienen alabanzas a Dios (RAE).
204. Leal, Juli. Obra citada.
205. Battistessa, Angel J. Obra citada.
206. Leal, Juli. Obra citada.

> bibliografía

- Aguinis, Marcos. 2009, *La gesta del marrano*. Buenos Aires. Sudamericana.
- Arauz, Álvaro. 1959, *Lope de Vega y Calderón de la Barca*. México. B. Costa-Amic, Editor.
- Aristóteles. 2003, *Poética* (traducción de Eilhard Schlesinger). Buenos Aires. Editorial Losada.
- Arrieta, Rafael Alberto. 1943, prólogo a la edición de *Enrique IV*, traducida y anotada por Miguel Cané en 1891 y publicada por Ángel Estrada y Cia S.A. Editores.
- Arróniz, Athón. 1977, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. España. Editorial Gredos.
- Astrana Marín, Luis. 1991, estudio preliminar, traducción y notas de *William Shakespeare. Obras completas*. México. Aguilar.
- Auden, Wystan Hugh. 1999, *El mundo de Shakespeare* (traducción Mirta Rosenberg). Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.
- Bances Candamo, Francisco. 1970, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Londrés. Editorial Duncan W. Moir.
- Baricco, Alejandro. 1997, *Seda*. España. Anagrama.
- Barthes, Roland. 1970, “El discurso de la historia” en *Estructuralismo y lingüística* (traducción de C. Fernández Medrano) Buenos Aires. Nueva Visión.
- Battistessa, Angel J. 1958, prólogo y traducción de *Jean Racine. Tres tragedias. Británico, Berenice y Bayaceto*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Baty, Gaston y Chavance, René. 1956, *El arte teatral* (traducción de Juan José Arreola). México. Fondo de Cultura Económica.
- Berthold, Margot. 1974, *Historia social del teatro* (traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez). España. Ediciones Guadarrama.
- Bibbiena. 1990, *La Calandria* (traducción de Margarita García Galán). España. Asociación de Directores de Escena (ADE).
- Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947, *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.
- Boileau, Nicolas. 1953, *Arte Poética* (traducción y notas de Ramón Alcalde). Buenos Aires. Editorial Clásica.
- Bordonove, Georges. 2006, *Molière* (traducción de Silvia Kot). Buenos Aires. Editorial El Ateneo.
- Borges, José Luis. “Diálogos sobre Shakespeare”, en revista *Ñ* del sábado 9 de junio de 2007.
- Bouza, Fernando. 2004, prólogo a *La cultura del Renacimiento en Italia*, de Jacob Burckhardt. Madrid, España. Akal ediciones.
- Brecht, Bertolt. 1964, *Galileo Galilei* (traducción de Osvaldo Bayer). Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.
- Breyer, Gastón. 1968, *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

- **Brook, Peter.** 1964, *Shakespeare* (sin registro de traductor) Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora.
- **Brotton, Jerry.** 2004, *El bazar del Renacimiento. Sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental* (traducción Came Castells) Buenos Aires. Paidós.
- **Burckhardt, Jacob.** 2004, *La cultura del Renacimiento en Italia.* (traducción de Teresa Blanco, Fernando Bouza y Juan Barja). Madrid. Akal.
- **Burke, Peter.** 1993, *El Renacimiento* (traducción castellana de Carme Castells). España. Crítica.
- **Caillois, Roger.** 1972, prólogo a *Racine. Fedra.* Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- **Calderón de la Barca, Pedro.** 2006, *La vida es sueño* (edición de Ciriaco Morón). España. Cátedra.
- **Calvo, Florencia.** 2002, “Me harán eterno mármoles y jaspes. Calderón y Breda. Historia, diálogos y escritura” en *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco.* Melchora Ramos y Florencia Calvo, editoras. Buenos Aires. Eudeba.
- **Calvo, Florencia.** 2007, *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español.* Buenos Aires. Eudeba.
- **Campos, Juan Ignacio Alonso (director editorial), Javierre González, Marisa y Torres Escobar, Olimpia (editoras).** 2001, *Historia Universal. Occidente medieval y moderno.* España. Espasa Calpe S.A.
- **Camus, Albert.** 1997, *Calígula* (traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre). Buenos Aires. Editorial Losada.
- **Cané, Miguel.** Prólogo a la traducción de las dos partes de *Enrique IV*, editadas por primera vez en Buenos Aires, en el año 1900, por Arnoldo Moen, Editor, y reeditada en 1943, también en Buenos Aires (texto que consultamos) por Ángel Estrada y Cia.S.A.
- **Capra, Fritjof.** *El enfoque de Da Vinci es el de un pintor.* Artículo publicado en la revista *Ñ* del sábado 6 de abril de 2008.
- **Cardona de Gilbert, Ángeles y Garrido Pallardó, D.** 1967, Estudio preliminar de *Lope de Rueda. Teatro completo.* España. Bruguera.
- **Cardona de Gilbert, Ángeles.** 1978, estudio preliminar de *La Celestina.* España. Editorial Bruguera.
- **Carilla, Emilio.** 1958, *El teatro independiente en la Buenos Aires (posibilidades y limitaciones).* Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral.
- **Carilla, Emilio.** 1968, *El teatro español en la Edad de Oro.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- **Carreter, Fernando Lázaro.** 1987, *Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope.* Madrid. Cátedra.
- **Castagnino, Raúl H.** 1981, *Teorías sobre Texto Dramático y Representación Teatral.* Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.
- **Cervantes, Miguel de.** 1985, *Don Quijote de la Mancha.* España. Sarpe.
- **Cervantes, Miguel de.** 1987, prólogo a su *Teatro completo.* España. Planeta.
- **Cervera, Juan.** Versión libre de *Tres farsas francesas*, publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- **Charles-Roux, Edmonde.** 1981, *Don Juan de Austria* (traducción de José Bianco). Buenos Aires. Emecé.
- **Checa, Fernando.** *Carlos V y la imagen artística*. <http://www.delacuadra.net>
- **Cohen, Marcelo y Speranza, Graciela.** 1999, prólogo de *La tempestad*, Shakespeare. Grupo Editorial Norma.
- **Cohen, Marcelo.** 1983, prólogo a Ben Jonson. *El alquimista*. España. Icaria Literaria.
- **Corneille, Pierre.** 1982, *La ilusión cómica / El Cid* (traducción de Carlos Yujnovsky). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- **Cossio, M.B.** 1965, *El Greco*. Madrid. Espasa-Calpe.
- **Costa, Ivanna.** “El rescate de la obra de Kepler”. Artículo publicado en la revista *Ñ* del sábado 23 de julio de 2009.
- **Costa, Ivanna.** “Historia de una invención”, en revista *Ñ*, sábado 23 de julio de 2009.
- **Cruciani, Fabrizio.** 1994, *Arquitectura teatral* (traducción Margherita Pavia). México. Escenología.
- **Cugajo, Martín.** 2001, introducción a *Bartolomé de las Casas. Brevisima relación de la destrucción de las Indias*. España. Mestas Ediciones.
- **D’Amico, Silvio.** 1961, *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.
- **Dávila, Celina.** 2009, *Grammelot*. <http://celinadavila.blogspot.com>
- **De Rojas, Fernando.** 1978, *La Celestina*. España. Editorial Bruguera.
- **De Sauvigny, G. de Bertier.** 2009, *Historia de Francia* (traducción de Claudio Juan Crespo, revisada por Joaquín Campillo). Madrid. Ediciones Rialp, S. A.
- **De Turia, Ricardo.** *Apologético de las comedias españolas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- **Denis, H.** 1970, *Historia del pensamiento económico*. Barcelona. Editorial Ariel.
- **Dessen, Alan C.** “Shakespeare y las convenciones teatrales de la época” (traducción de Ezequiel Ferriol) en *Literatura Inglesa, apuntes de la Universidad de Buenos Aires*.
- **Diez Borque, José María.** “Fuente de inspiración en los siglos de Oro”. Revista *La aventura de la historia*. España. Año 1. N° 12. Octubre de 1999.
- **Domenech, Ricardo.** 1987, *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. España. Editorial Cátedra.
- **Dryden, John.** *Of Dramatic poesie, An Essay*, publicado en 1668 y recuperado en castellano por la *Revista Sur*, Nos. 289-290, Julio, Agosto, Setiembre, Octubre de 1964. Traducción de Alicia Jurado.
- **Eandi, Victoria.** 2008, “El actor medieval y renacentista” en *Historia del actor*, volumen de autores varios coordinado por Jorge Dubatti. Buenos Aires. Editorial Colihue.
- **Eco, Umberto.** *La redondez de la Tierra en el Medioevo*. Artículo publicado en la revista *Ñ* del sábado 28 de febrero de 2008.
- **Escofet, José.** 1957, *Molière. Su vida y su obra*. México. Editora Nacional.
- **Estébanez Calderón, Demetrio.** 1999, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España. Alianza Editorial.
- **Etchegaray, Ricardo y García, Pablo.** 2000, *Apuntes de filosofía*. La Plata, Argentina. Grupo Editor Tercer Milenio.

- **Ezpeleta Piomo, Pilar; Torres Chalk, Gabriel; Sanchos Caparrós, Vicente.** Introducción, notas y apéndices en *Coriolano* (edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigido por Manuel Ángel Conejero) 2003. España. Cátedra Letras Universales.
- **Fernández Campo, Sabino.** 1994, prólogo a *El Príncipe. Maquiavelo. La estrategia del líder*. España. Ediciones Temas de Hoy.
- **Fernández, Gerardo.** 1980, estudio preliminar a Ben Jonson, *Volpone o el zorro*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- **Fernández, Gerardo.** “La fascinación y el espanto”, en revista *Teatro*. Teatro General San Martín. Año 3. N° 3. Setiembre de 1997.
- **Fondebrider, Jorge.** *Biografía de un erudito insoportable*. Artículo publicado en la revista *Ñ* del sábado 6 de setiembre de 2008.
- **Francone, Viena.** 1965, estudio preliminar y notas en *Entremeses. Miguel de Cervantes Saavedra*. Buenos Aires. Editorial Kapelusz.
- **Funes, Leonardo.** 2007, versión modernizada, notas e introducción del *Poema de Mío Cid*. Buenos Aires. Colihue Clásica.
- **Gamero, Carlos.** “Astillas de una conciencia impar”, en revista *Ñ* del sábado 19 de setiembre de 2009.
- **García Hamilton, José Ignacio.** 1990, *Los orígenes de nuestra cultura autoritaria (e improductiva)*. Buenos Aires. Albino y asociados, editores.
- **García Yebra, Valentín.** 1993, introducción a la *Poética*, edición trilingüe del autor. España. Gredos.
- **Gil de Zárate, Antonio.** 1947, prólogo a la *Antología de la Literatura Picaresca Española*. Buenos Aires. Anaconda.
- **Giusti, Sergio.** 1971, *El nacimiento de la poesía italiana en Historia de la literatura mundial*. Buenos Aires. CEAL.
- **Gombrich, E. H.** 1994, *Historia del arte* (traducción de Rafael Santos Torrella). España. Ediciones Garriga S.A.
- **Gómez de la Serna, Julio.** 1966, recopilación, traducción, estudio preliminar y censo de personajes en *Jean Baptiste Poquelin, Molière, obras completas*. Madrid. Editorial Aguilar.
- **Graham. Yooll, Andrew.** “Intriga, conflicto y conspiración: la era de Ben Jonson” en la revista *Teatro*. Teatro Municipal General San Martín. Buenos Aires. Tercera Época. N° 1. Abril 1995.
- **Graves, Robert.** 1993, *Los mitos griegos. Tomo I y II* (traducción de Luis Echávarri, revisión de Lucía Graves). Buenos Aires. Alianza editorial.
- **Grimal, Pierre.** 1997, *Diccionario de mitología griega y romana* (traducción Francisco Payarols). Buenos Aires. Paidós.
- **Gruss, Luis.** “Shakespeare vive aquí”, en revista *Teatro*. Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Año 1. N° 1.
- **Hauser, Arnold.** 1962, *Historia social de la literatura y el arte* (traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes). España. Ediciones Guadarrama.
- **Header, Harry.** 2003, *Breve historia de Italia* (edición revisada y actualizada por Jonathan Morris; traducción de Borja García Bercero). España. Alianza Editorial.
- **Hermoso-Espinosa García, Susana.** 2007, *Introducción al arte Barroco*. [http:// www.homines.com](http://www.homines.com)

- **Herrero, Miguel.** 1941, *Génesis de la figura del donaire*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- **Hormigón, Juan Antonio.** 1991, prólogo a *Ruzante. Comedias*. España. Asociación de Directores de Escena (ADE).
- **Hugo, Víctor.** 1941, *Vida de Shakespeare* (versión castellana de Edmundo E. Barthelemy). Buenos Aires. Editorial Claridad SA.
- **Ibsen, Henrik.** 1981, *Casa de muñecas*. Espectros. Buenos Aires. Ediciones del 80.
- **Ingberg, Pablo.** “Cría cuervos”, en revista *Teatro*, Complejo Teatral de Buenos Aires. Año XXVI. N° 85. Julio 2006.
- **Ini, Luis.** “América sí, Colombia no”. Buenos Aires. Diario *La Nación* del 25 de abril de 2008.
- **Jannuzzi, Giovanni.** 2006, *Breve historia de Italia*. Buenos Aires. Letemendia Casa Editora.
- **Jauss H. R.** 1976, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La literatura como provocación*. España. Editorial Península.
- **Johnson, Paul.** 2005, *El Renacimiento* (traducción de Teófilo de Lozoya). Buenos Aires. Mondadori
- **Jones, C.A.** “Brecht y el drama del Siglo de Oro en España”, en *Segismundo, Revista Hispánica*. Madrid. 1967. Nos 5-6.
- **Jonson, Ben.** 1958, *Teatro. Volpone o el zorro, La mujer silenciosa, El alquimista, El demonio es un asno* (traducción, prólogo y notas de María Martínez Sierra). Buenos Aires. Librería Hachette S.A.
- **Jonson, Ben.** 1980, *Volpone o el zorro* (estudio preliminar de Gerardo Fernández y traducción de Carolina Castro). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- **Jonson, Ben.** 1983, *El alquimista* (introducción y traducción de Marcelo Cohen). España. Icaria Literaria.
- **Knight, Wilson G.** 1979, *Shakespeare y sus tragedias. La rueda de fuego* (traducción de Juan José Utrilla) México. FCE.
- **Kott, Jan.** 1969, *Apuntes sobre Shakespeare* (traducción de Jadwija Maurizio). Barcelona. Editorial Seix-Barral SA.
- **Kowzan, Tadeuz.** 1986, *El signo en el teatro, Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. Venezuela. Monte Ávila Editores.
- **Kristeller, Paul Oskar.** 1996, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano* (traducción de María Martínez Peñaloza). España. Fondo de Cultura Económica.
- **Lafaye, Jacques.** 1999, *Sangrientas fiestas del Renacimiento. La era de Carlos V, Francisco I y Solimán (1500.1557)*. México. Fondo de Cultura Económica.
- **Lagarce, Jean-Luc.** 2007, *Poder y poder en Occidente* (traducción de Marta Taborda). Buenos Aires. Atuel.
- **Lamarque, Nydia.** 1977, traducción y prólogo de Molière, *El misántropo, El avaro, El enfermo imaginario*. Buenos Aires. Editorial Losada S.A.
- **Le Goff, Jacques, con Jean-Louis Le Goff.** 2007, *La Edad Media explicada a los jóvenes* (traducción de Jordi Terré) España. Ediciones Paidós Ibérica SA.
- **Leal, Juli.** 2006, *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais* (traducción de Elena Real) España. Editorial Síntesis.

- **Lérida Lafarga, Roberto.** *Grecia y Persia en el mundo antiguo. Las Guerras Médicas.* <http://clio.rediris.es>
- **Lessing, Gotthold.** 1993, *Dramaturgia de Hamburgo* (traducción de Feliú Formosa) Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de España (ADE).
- **Levin, Harry.** *Aproximaciones críticas a Shakespeare desde 1660 a 1904* (traducción de Elina Montes) en Literatura Inglesa, apuntes de la Universidad de Buenos Aires.
- **Levy-Strauss, Cl.** 1984, *El pensamiento salvaje* (traducción de F. González Arámburo). México. Fondo de Cultura Económica.
- **Lida de Malquiel, María Rosa.** 1962, *La originalidad artística de La Celestina.* Buenos Aires. Eudeba.
- **Lings, Martin.** 1988, *El secreto de Shakespeare* (traducción de Esteve Serra). España. Ediciones de la Tradición Unánime.
- **M. de Brugger, Ilse.** 1959, *Breve historia del teatro inglés.* Buenos Aires. Editorial Nova.
- **Macgowan, Kenneth y Melnitz, William.** 1964, *Las edades de oro del teatro* (traducción Horacio Martínez) Buenos Aires. EUDEBA.
- **Macgowan, Kenneth y Melnitz, William.** 1966, *La escena viviente. Historia del teatro universal* (traducción de Carlos Villegas con la revisión de Julio Prieto). México. Fondo de Cultura Económica.
- **Macpherson, Guillermo.** 1945, prólogo y traducción de *Las alegres comadres de Windsor.* Buenos Aires. Editorial Sopena. Argentina S.R.L.
- **Magee, Bryan.** 1999, *Historia de la filosofía* (traducción de Jorge González Batle). España. Editorial La Isla.
- **Manin, Guiseppina.** 2008, *El mundo según Dario Fo* (traducción de Carla Matteini) España. Paidós.
- **Mann, Thomas.** 2002, *La muerte en Venecia* (traducción de Juan del Solar). Buenos Aires. Edhasa.
- **Mansilla, Camila.** 2008, “El actor isabelino: la construcción de un oficio y un lenguaje”, en *Historia del actor*, volumen de autores varios coordinado por Jorge Dubatti. Buenos Aires. Editorial Colihue.
- **Maquiavelo.** 1995, *El príncipe* (edición de Mercedes López Suárez). España. Ediciones Temas de Hoy S.A.
- **Marill Alberes, René.** 1953, estudio preliminar a *Arte poética*, de Nicolás Boileau (traducción y notas de Ramón Alcalde). Buenos Aires. Editorial Clásica.
- **Marlowe, Christopher.** 1952, *Teatro* (traducción de Juan G. de Luaces). Barcelona. José Janés Editor.
- **Marlowe, Christopher.** 1985, *La trágica historia del doctor Fausto* (traducción de F. Víctor Hugo). Buenos Aires. Ediciones Renglón.
- **Marlowe, Christopher.** 1993, *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto* (introducción de J.C. Santoyo y notas de J.M. Santamaría). España. Cátedra.
- **Martínez Sierra, María.** Prólogo a *Ben Jonson. Teatro.* 1958. Buenos Aires. Librería Hachette SA.
- **Massip, Fransec.** 1992, *El teatro medieval.* España. Montesinos.

- **Maurois, André.** 1951, *Historia de Francia* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver-Brachfeld). España. José Janés Editor.
- **Maydeu, Javier Aparicio.** 1999, *El Teatro Barroco*. España. Montesinos.
- **Mckendrick, Melveena.** 1986, *Cervantes* (traducción de Elena de Grau). España. Salvat.
- **Melchiori, Bárbara.** 1991, introducción de *Noche de reyes o Como queráis*. España. Cátedra.
- **Melchiori, Giorgio.** 2000, introducción a *La tempestad*, de William Shakespeare (versión definitiva de Manuel Ángel Conejero Dionis-Bayer y Jenaro Talens, notas y apéndices de Miguel Teruel y Jesús Tronch). España. Cátedra.
- **Menéndez Pelayo, Marcelino.** *Historia de las ideas estéticas en España*. Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- **Menéndez Pidal, Ramón.** 1963, *Idea Imperial de Carlos V*. España. Espasa-Calpe S.A.
- **Merezhkovski, Dmitri.** 2005, *El romance de Leonardo. El genio del Renacimiento* (traducción Juan Santamaría) Buenos Aires. Edhasa.
- **Miguel, Nicasio Salvador.** “Fernando de Rojas y La Celestina” en revista *La aventura de la historia*. España. Año 1. N° 12. Octubre de 1999.
- **Mitre, Bartolomé.** 1876, *Rimas*. Buenos Aires. Carlos Casavalle.
- **Molière.** 1989, *Don Juan o el convidado de piedra. El misántropo. La crítica de La escuela de las mujeres* (sin datos de traductor). La Habana. Editorial Arte y Cultura.
- **Molina Jiménez, María Belén.** 2008, *El teatro musical de Calderón de la Barca. Análisis textual*. España. Universidad de Murcia, Servicio de Comunicaciones.
- **Mumford, Lewis.** 1979, *Técnica y Civilización* (sin registro de traductor) Madrid. Editorial Alianza.
- **Náñez, Emilio.** 2002, introducción a *Racine. Andrómaca y Fedra*. España. Grupo Anaya S.A. (Ediciones Cátedra).
- **Odifreddi, Piergiorgio.** 2008, *De por qué no podemos ser cristianos y menos aun católicos* (traducción de J.C. Gentile Vitale) Buenos Aires. Ediciones del Nuevo Extremo.
- **Oehrlein, Josef.** *Las compañías de título: columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de actuar y su posición social en la época*. Conferencia pronunciada el 31 de mayo de 1997 en el Coloquio Teatro español del Siglo de Oro: Teoría y práctica, en la Universidad de Münster, Alemania.
- **Oleza, Joan.** 1994, “Los géneros en el teatro de Lope de Vega; el rumor de las diferencias”, en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*. Kassel. Reichenberger.
- **Oliva, César y Torres Monreal, Francisco.** 1994, *Historia básica del arte escénico*. España. Cátedra.
- **Oliva, César.** 2009, *Versos y trazas*. España. Ediciones de la Universidad de Murcia.
- **Pagnota, Carmen Josefina.** 2002, “El sitio de Bredá, la comedia de glorificación de un suceso bélico contemporáneo”, en *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Melchora Ramos y Florencia Calvo, editoras. Buenos Aires. EUDEBA.
- **Paoli, Ugo Enrico.** 2007, *Vida cotidiana en la antigua Roma* (sin mención de traductor) La Plata, Argentina. Derramar Ediciones.
- **Pardo, Jesús Simón,** (Sin fecha), *El Cisma de Oriente*. [http:// mgar.net](http://mgar.net)

- **Parker, Alexander.** “Aproximación al drama español del Siglo de Oro” en *Cuadernos del Idioma*, año 3, número 11, junio de 1969.
- **Pavis, Patrice.** 1980, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología* (traducción de Fernando de Toro). España. Paidós.
- **Pedraza Giménez, Felipe B.** “La tragicomedia en los escenarios”, en revista *La aventura de la historia*. España. Año 1. N° 12. Octubre de 1999.
- **Perednik, Gustavo.** “Shakespeare y el Judío”, en revista virtual *El Catoblepas*, número 24 de febrero de 2004. [http:// www.nodulo.org](http://www.nodulo.org)
- **Pérez, Joseph.** *La época de Isabel I.* Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- **Pigem, Jordi.** *La ciencia oculta de Leonardo.* Artículo publicado en revista *Ñ* del sábado 6 de abril de 2008.
- **Pope, Alexander.** Prefacio a su edición de *Las obras de Shakespeare*, de 1725, reproducido en castellano por la *Revista Sur*, Nos. 289-290, Julio, Agosto, Setiembre, Octubre de 1964. Traducción de Alicia Jurado.
- **Praz, Mario.** 2005, *Sir Walter Raleigh: un maquiavélico inglés.* www.cronica.com.mx
- **Quevedo, Francisco de.** 1980, *El Buscón.* España. Editorial Bruguera.
- **Quiroga, Cristina.** 2008, “El actor en el teatro español del Siglo de Oro. Del amateurismo a la profesionalización artística e industrial”, en *Historia del actor*, volumen de autores varios coordinado por Jorge Dubatti. Buenos Aires. Editorial Colihue.
- **Repetto, A.** 1973, *Breve historia de la estética.* Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.
- **Rest, Jaime.** 1968, *El teatro inglés.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- **Rest, Jaime.** 1971, *Boccaccio y el apogeo del cuento en Historia de la literatura mundial.* Buenos Aires. CEAL.
- **Rey, Pedro B.** “Oscura, genial e inagotable”, en revista *Teatro.* Complejo Teatral de Buenos Aires. Año XXVI. N° 85. Julio 2006.
- **Ribes, Purificación.** 2002, introducción a *Volpone* (edición bilingüe). España. Ediciones Cátedra.
- **Rodríguez Cuadros, Evangelina.** *Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra.
- **Rodríguez, César.** 2004, estudio preliminar de *Los cuentos de Canterbury.* Buenos Aires. Gradifco.
- **Romero, Walter.** 2007, estudio preliminar de *Berenice*, de Racine. Buenos Aires. Ediciones artesdelsur.
- **Ronchi, Sergio.** 1985, *El Protestantismo.* Buenos Aires. Hyspamérica Ediciones Buenos Aires S.A.
- **Rozas, Juan Manuel.** 2002, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega.* Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- **Rozas, Juan Manuel.** *Fuente Ovejuna desde la segunda acción.* Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- **Ruano de la Haza, José María.** 2000, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro.* España. Castalia.

- **Ruiz Ramón, Francisco.** 1967, *Historia del Teatro español*. España. Alianza Editorial.
- **Sagasetta, Julia Elena.** “Ben Jonson en Buenos Aires”, en revista *Teatro*, Teatro Municipal General San Martín. Buenos Aires. Tercera Época. N° 1. Abril 1995.
- **Sáiz Ripoll, Anabel.** (Sin fecha), *Las prosificaciones de las cantigas de Alfonso X el Sabio*. <http://www.islabahia.com>.
- **Santoyo, J.C.** 1993, introducción a Christopher Marlowe, *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto* (traducción y notas de J.M. Santamaría). España. Cátedra.
- **Schoo, Ernesto.** “Un formidable panfleto moralista”, en revista *Teatro*. Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. N° 1. Abril 1995.
- **Schwob, Marcel.** 2005, *Vidas imaginarias* (traducción de Marcos Mayer). Buenos Aires. Longseller.
- **Sée, Henry.** 1961, *Orígenes del capitalismo moderno* (traducción de Makedonio Garza). México. Fondo de Cultura Económica.
- **Seibel, Beatriz.** 2002, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires. Corregidor.
- **Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio.** 1987, introducción en *Miguel de Cervantes. Teatro completo*. España. Editorial Planeta.
- **Sforza, Nora H.** 2008, *Teatro y poder político en el renacimiento italiano (1480-1542)*. Entre la corte y la república. Buenos Aires. Letranómada.
- **Shakespeare, William.** 1984, *Romeo y Julieta* (traducción de Pablo Neruda). Santiago de Chile. Pehuén Editorial Andina.
- **Shakespeare, William.** 1991, *Noche de reyes o Como queráis* (introducción de Barbara Melchiori) España. Cátedra.
- **Shakespeare, William.** 1993, *El mercader de Venecia. Como gustéis* (traducción de Manuel Ángel Conejero, Juan Vicente Martínez Luciano y Jenaro Talens). España. Cátedra.
- **Shakespeare, William.** 1994, *Obras completas* (traducción Luis Astrana Marín). México. Aguilar.
- **Shakespeare, William.** 2003, *Coriolano* (edición bilingüe de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Pilar Ezpeleta Piomo). España. Cátedra Letras Universales.
- **Shakespeare, William.** *Hamlet* (traducción y notas críticas de Inarco Celenio; edición digital de Juan Antonio Ríos Carratalá). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- **Steiner, George.** 1991, *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura* (traducción de Alberto L. Bixio). Barcelona. Gedisa Editorial.
- **Surgers, Anne.** 2004, *Escenografías del teatro occidental* (traducción de Magdalena Arnoux) Buenos Aires. Edicionesartedesdelsur.
- **Talaván, Rubén.** 2007, *Descartes. Vida, pensamiento y obra*. España. Planeta DeAgostini SA.
- **Thomson, Peter.** *Los teatros en la época de Shakespeare* (traducción de de Ezequiel Ferriol) en Literatura Inglesa, apuntes de la Universidad de Buenos Aires.
- **Tillyard, E. M. W.** 1984, *La cosmovisión isabelina* (traducción de Juan José Utrilla). México. Fondo de Cultura Económica.
- **Torres Naharro, Bartolomé.** *Prohemio de Propalladia*. Publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- **Ubersfeld, Anne.** 2002, *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (traducción de Armida María Córdoba) Buenos Aires. Galerna.
- **Ure, Alberto.** “Noche de reyes”, en revista *Teatro*. Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Año 1. N° 1.
- **Uribe, María de la Luz.** 1983, *La Comedia del Arte*. España. Destinolibro.
- **Urrutia, Jorge.** *Sobre algunos rasgos formales caracterizadores del Auto Sacramental*. Instituto Cervantes. Lisboa.
- **Uscatescu, George.** 1968, *Teatro Occidental Contemporáneo*. Madrid. Guadarrama.
- **Valbuena Briones, Ángel.** *Don Pedro Calderón de la Barca: biografía, formación y cultura*. <http://dialnet.unirioja.es>
- **Vargas Llosa, Mario.** “La aventura colonial”, en diario *La Nación* del 10 de enero de 2009.
- **Vázquez de Benito, Concha.** “Medicina preventiva”, en revista *La aventura de la historia*. España. Año 2. N° 19. Mayo 2000.
- **Vega, Lope de.** 1988, *Obras*. España. Espa-Credit. S.A.
- **Vega, Lope de.** *La esclava de su galán*. Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- **Veyne, Paul.** 1990, *Imperio romano y antigüedad tardía* (traducción de Francisco Pérez Gutiérrez). Buenos Aires. Taurus.
- **Vilaríño, Idea.** 1974, traducción, prólogo y notas a *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Uruguay. Ediciones de la Banda Oriental.
- **Villegas, Juan.** 1991, *Nueva Interpretación y Análisis del Texto Dramático*. Ottawa, Canadá, Girol Books.
- **Villoro, Luis.** 1992, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. México,. Fondo de Cultura Económica.
- **Wardropper, Bruce.** “Lances y trances en Antes que todo es mi dama”, en *La comedia de capa y espada* (sin registro de traductor) Cuadernos de teatro clásico. N° 1. 1988. Madrid. España.
- **Weiger, John.** “La Comedia Nueva: una vez más sobre el juego de la originalidad” en *La comedia de capa y espada*. Cuadernos de teatro clásico. N° 1. 1988. Madrid. España.
- **Yllera, Alicia.** *Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias*. Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- **Yllera, Alicia.** *El teatro medieval en las poéticas del siglo XVI*. Universidad de Madrid. Obra publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- **Yourcenar, Marguerite.** 2004, *Opus Nigrum* (traducción de Emma Calatayud). España. Anagrama.

V. el renacimiento	7
Aristóteles en el Renacimiento	16
Renacimiento y modernidad	17
El humanismo	20
El espíritu crítico	21
Los precursores del humanismo	22
La expansión del humanismo	29
El marco religioso. Reforma y Contrarreforma.....	32
El marco político	43
El marco científico. Los inventos	45
Los viajes. América	61
El marco artístico.....	77
VI. el barroco	89
El arte en el Barroco	95
El teatro del Barroco.....	103
El teatro histórico.....	111
VII. el teatro isabelino	119
Situación histórica de Inglaterra antes del siglo xv	121
El siglo xv	125
El siglo xvi	128
El siglo xvii	138
Antecedentes del teatro isabelino.....	145
Los precursores del teatro isabelino	154
Christopher Marlowe.....	162
William Shakespeare	169
Después de Shakespeare	193
Ben Jonson	194
Usos, costumbres, convenciones y poéticas del teatro isabelino	202
El edificio teatral isabelino.....	214
La Restauración.....	217
Marlowe, Jonson y Shakespeare en Buenos Aires	220
VIII. el teatro español del Siglo de Oro	233
Introducción	235
Prehistoria de España, hasta el comienzo de la Reconquista. Los visigodos	236
La ocupación islámica	241
La Reconquista	247
Los Reyes Católicos	255
La Casa de Austria	258
Los Austrias mayores. Carlos I y Felipe II	262
Los Austrias menores. Felipe III, Felipe IV y Carlos II	273
El teatro español	276

La generación de los Reyes Católicos	290
La Celestina.....	294
Los otros precursores	299
El teatro universitario	303
La generación de los trágicos.....	304
Cervantes.....	305
El Siglo de Oro.....	314
El teatro nacional español	317
El teatro español prelopista	321
Lope de Rueda	322
Lope de Vega, monstruo de la naturaleza	326
El Arte nuevo de hacer comedias. La Poética de la Comedia Nueva	331
La doctrina de la Comedia Nueva en el Arte nuevo	335
El Gracioso o la Figura del donaire	357
Tirso de Molina, continuador de Lope	360
Calderón de la Barca, monstruo del ingenio.....	364
Lope y Calderón, diferencias y acuerdos (lo lopista y lo calderoniano)	374
Los sitios de la representación	376
El teatro cortesano	379
Los corrales	382
El corral de Almagro	393
Trascendencia del teatro español del Siglo de Oro.....	394
La decadencia	397

IX. el teatro italiano	407
Introducción	409
Italia durante la Temprana y la Alta Edad Media	410
Italia durante la Baja Edad Media. Las ciudades-estado	424
Venecia	429
Florencia.....	433
Génova	441
Milán.....	443
La Italia del Renacimiento	446
El teatro en Italia	448
La Comedia erudita.....	451
La comedia pastoral. El nacimiento de la ópera.....	464
La Comedia del Arte.....	466
La arquitectura teatral y la escenografía moderna	480
El teatro a la italiana	482

X. el teatro clásico francés.....	499
Introducción	501
La Galia, su historia	502
La Galia en la Edad Media. La dinastía de los merovingios	508
La dinastía de los carolingios.....	511
La dinastía de los capetos. El régimen feudal	514
La dinastía de los Valois. La Guerra de los Cien Años.....	527
El Renacimiento en Francia.....	539

Católicos y protestantes. Las Guerras de Religión	549
El fin de las Guerras de Religiones. Los Borbones al poder	557
Luis XIV, el Rey Sol. Arquetipo de monarca absoluto.....	565
Versalles	568
El gobierno de Luis XIV	571
El arte europeo a fines de la Edad Media.....	575
El teatro clásico francés. Siglos XVI y XVII	576
Los espacios escénicos	593
Pierre Corneille	603
Entre Corneille y Molière.....	611
Jean-Baptiste Poquelin, Molière	615
Jean Racine	643
La Comédie Française.....	650
bibliografía	659

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach

Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez
de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y
Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Prólogo: María de los Ángeles González
Incluye obras de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
Luis Sampredo
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,
José Montero, Ariel Barchilón, Matías
Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas
del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños
y adolescentes
Prólogo: Juan Garff
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,
Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana
Prólogo: Carlos Pacheco
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes
de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro
manual de iluminación
de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos)
de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1
Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos
de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial
Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente
Cuatro obras de Aristides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas
de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular
En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino
de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima
de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo
de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico
de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco
Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato
de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos:
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor
de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija
de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave
de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne
de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos.
hacia una didáctica del teatro con adultos I
de Luis Sampredo
- una de culpas
de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando
de Carlos Moisés
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio
de Juan Hessel
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor
de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual
de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
de Cecilia Hopkins
- teatro/10
Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro.
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor.
- la risa de las piedras
de José Luis Valenzuela
Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios
- piedras de agua
Cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas
Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl
Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908)
Obras del siglo xx
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- antología de teatro latinoamericano 1950-2007
de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)
- dramaturgos argentinos en el exterior
Incluye obras de J.D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thenón, A. Vargas y B. Visnevetzky.
Compilación: Ana Seoane
- el universo mítico de los argentinos en escena
de Perla Zayas de Lima (2 tomos)
- air liquid
de Soledad González
Coedición con Argentores
- un amor de Chajarí
de Alfredo Ramos
Coedición con Argentores
- un tal Pablo
de Marcelo Marán
Coedición con Argentores
- casanimal
de María Rosa Pfeiffer
Coedición con Argentores
- las obreras
de María Elena Sardi
Coedición con Argentores
- molino rojo
de Alejandro Finzi
Coedición con Argentores
- teatro/11
Obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil
Incluye obras de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Gricelda Rinaldi
- títeres para niños y adultos
de Luis Alberto Sánchez Vera
- historia del teatro en el Río de la Plata
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Lafforgue
- memorias de un titiritero latinoamericano
de Eduardo Di Mauro
- teatro de vecinos
De la comunidad para la comunidad
de Edith Scher
Prólogo: Ricardo Talento
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII (1902-1910)
Obras del siglo xx -1ra. década-
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- cuerpos con sombra
Acerca del entrenamiento corporal del actor
de Gabriela Pérez Cubas
- gracias corazones amigos
La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe
de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe
- la revista porteña
Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)
de Gonzalo Demaría
Prólogo: Enrique Pinti

apuntes sobre la historia del teatro occidental. tomo 2

se terminó de imprimir en Buenos Aires, julio de 2011.

Primera edición: 2.000 ejemplares.