

# Trascendencia y proyección del teatro clásico español en el mundo anglosajón

JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA  
Université de Ottawa

En su *Historia del Teatro en Europa*, publicada por primera vez en Londres en 1983, John Allen comienza las cinco páginas que dedica al teatro clásico español afirmando que “el pueblo español no se ha distinguido en general por su contribución al teatro europeo”.<sup>1</sup> Recientemente, la Oxford University Press ha publicado cuatro tomos de una monumental historia del teatro norteamericano desde 1869 hasta el año 2000, en la que, como es de esperar, la influencia de Shakespeare es evidente por todas partes. Pero también aparecen citados con cierta frecuencia los dramaturgos franceses del siglo XVII, en especial Molière (37 ocasiones), Racine (7), Corneille (2) y el italiano Goldoni (9). Por contraste, no hay una sola mención de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón en las 2.000 páginas de la serie<sup>2</sup>. Algo parecido ocurre con el libro de Eric Bentley titulado *¿Qué es el teatro?* Sea lo que sea el teatro, no debe de ser lo que escribieron los españoles del siglo XVII porque no aparecen por ninguna parte<sup>3</sup>. Como tampoco figuran en *Las siete edades del teatro*, de Richard Southern, donde se habla del teatro inglés, francés e italiano, e incluso del tibetano, el chino y el indio, pero no del español.<sup>4</sup>

---

1.— “The Spanish people have not on the whole been distinguished for their contribution to European drama”: ALLEN, J., *A History of the theatre in Europe*, London, Heinemann, 1983, p. 140. La traducción de todas las citas es mía.

2.— BORDMAN, G., *American theatre: a chronicle of comedy and drama, 1869-1914*, New York, Oxford University Press, 1994; BORDMAN, G., *American theatre: a chronicle of comedy and drama, 1914-1930*, New York, Oxford University Press, 1995; BORDMAN, G., *American theatre: a chronicle of comedy and drama, 1930-1969*, New York, Oxford University Press, 1996; HISCHAK, T., *American theatre: a chronicle of comedy and drama, 1969-2000*, New York, Oxford University Press, 2001.

3.— BENTLEY, E., *What is theatre?: a query in chronicle form*, London, Dobson, 1957.

4.— SOUTHERN, R., *The seven ages of the theatre*, London, Faber and Faber, 1962.

Pero no son éstos casos aislados. Alfredo Hermenegildo descubre “la ignorancia casi total que del corpus teatral [del Siglo de Oro] hacen gala, consciente o inconscientemente, los repertorios, tratados y estudios teóricos sobre el fenómeno dramático de la llamada cultura occidental”<sup>5</sup>. Bien conocido es el hecho de que Harold Bloom excluye de su famoso canon occidental a todos los dramaturgos españoles, aunque naturalmente incluye a Shakespeare, el centro del canon, y a Molière, y también a Ibsen y a Beckett<sup>6</sup>. Un autor canónico es uno cuya trascendencia y proyección en la cultura occidental es incontestable; en este sentido, habremos de concluir que los dramaturgos españoles no son canónicos.

En los últimos años, gracias principalmente a la labor de algunos hispanistas británicos, el drama de Lope, Tirso y Calderón está empezando a figurar en las historias del teatro que se publican en Inglaterra. En la de la Oxford University Press, de 1995, Victor Dixon le dedica treinta páginas, prácticamente lo mismo que otros autores de este volumen colectivo destinan al teatro francés y al italiano de los siglos XVI y XVII.<sup>7</sup> *La Guía del Teatro* de la Cambridge University Press, de 1988, ya habla de la gran contribución del teatro del siglo de oro al drama universal<sup>8</sup>. Pero notemos que se trata de “contribución”, no de influencia, trascendencia o proyección. Pero es que, como concluye Melveena MacKendrick en su historia del teatro del Siglo de Oro, fuera del mundo de los estudios hispánicos, el genio dramático de los españoles, y de las españolas, de esa época apenas es reconocido, especialmente en Norteamérica<sup>9</sup>. En el Prefacio a un volumen colectivo dedicado a comparar las comedias del Siglo de Oro y el teatro de Shakespeare, Bruce Wardropper reconoce que el florecimiento del drama durante el reinado de los Austrias en España es sorprendentemente desconocido de los lectores cultos y los espectadores que van al teatro en

5.— HERMENEGILDO, A., “Capricho español: ¿dónde están los ‘innumerables dramaturgos’”, *Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 2 (1992), p. 5.

6.— BLOOM, H., *The Western Canon. The books and school of the ages*, New York, Riverhead, 1994.

7.— BROWN, J. R., ed., *The Oxford illustrated history of theatre*, Oxford, Oxford University Press, 1995. El artículo de Dixon ocupa pp. 142-172.

8.— BANHAM, M., ed., *The Cambridge guide to theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 911.

9.— “... the dramatic genius of sixteenth- and seventeenth-century Spain is virtually unrecognized outside the circle of Hispanic studies”: MCKENDRICK, M., *Theatre in Spain: 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 270. Navegando por [www.amazon.com](http://www.amazon.com) podemos comprobar en su lista de *bestsellers* que la comedia española más vendida en traducción, *La vida es sueño* de Calderón, ocupa el puesto 1.234.865. Es verdad que la traducción de Edward Fitzgerald que fue ofrecida como oferta especial de verano el año pasado alcanzó el puesto 691.004, pero compárese con la más vendida de Shakespeare, *Hamlet*, que ocupa el puesto 5.541 o, más significativo, pues se trata de una traducción, el *Misántropo* de Molière, que ocupa el 54.605. En el mundo de la cultura popular, y también en el de la vida intelectual y académica norteamericana, el teatro clásico español tiene muy poca trascendencia.

Norteamérica<sup>10</sup>. Es significativo a este respecto que en las “Actas de la I Conferencia Internacional *Hacia un Nuevo Humanismo*”, José Manuel de Bernardo Ares, editor, sólo incluya en el apartado dedicado al hispanismo anglo-norteamericano trabajos de John J. Allen, Charles Davis, Ángel García Gómez, John Varey y Blas Sánchez Dueñas sobre edificios teatrales, la investigación sobre el hecho teatral, fuentes documentales y escenificación<sup>11</sup>. Potencialmente, parecen ser los únicos aspectos de la investigación moderna sobre el teatro del Siglo de Oro que trascienden allén nuestras fronteras.

El teatro clásico español también ha brillado por su ausencia de los escenarios anglosajones. Tanto es así que, cuando el Teatro Nacional de Londres estrena en 1981 *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, en una espléndida traducción de Adrian Mitchell, se habla de ella como de un hallazgo, y de Calderón, casi como de un dramaturgo novel<sup>12</sup>. A partir de entonces se traducen y se representan en Inglaterra y en Estados Unidos algunas obras de dramaturgos españoles, pero, aparte de las que encontraron cabida en el repertorio del Teatro Nacional de Londres o de la Royal Shakespeare Company en Stratford-on-Avon, la mayoría llega a un público muy reducido, como es el universitario, el del Gate Theatre de Notting Hill o el de los festivales de teatro, como el del Chamizal en Texas<sup>13</sup>.

10.— “The extraordinary quantitative florescence of drama under the Spanish Habsburgs has indeed been strangely neglected by cultivated readers and theatergoers in the United States”: WARDROPPER, B. W., “Foreword”, en *Comedias del Siglo de Oro and Shakespeare*, ed. Susan L. FISCHER, Lewisburg, Bucknell University Press, p. 11.

11.— BERNARDO ARES, J., ed., *El hispanismo anglonorteamericano: aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*, Córdoba, Publicaciones Caja Sur, 2001, pp. 1289-1380,

12.— MCKENDRICK, M., *Theatre in Spain...*, op. cit., p. 270.

13.— Entre los montajes más importantes de los últimos veinte años figuran, de Calderón, *La vida es sueño*, traducida y adaptada por Adrian Mitchell y John Barton, representada por la Royal Shakespeare Co. en Stratford-upon-Avon, en 1983; *El gran teatro del mundo*, también en traducción de Adrian Mitchell, representada en 1984; *El pintor de su deshonra*, en versión de David Johnston y Laurence Boswell, representada por la Royal Shakespeare Co. en The Other Place, Stratford-Upon-Avon, en julio del 1995; y *La dama duende*, en versión inglesa de Matthew Stroud, representada el año 2000 en Trinity University, San Antonio, Texas. De Lope de Vega, *El perro del hortelano (The Dog in the Manger)*, traducida por Victor Dixon y representada en Trinity College, Dublín, en 1986; *El caballero de Olmedo*, traducida y adaptada por David Johnston y representada en el Gate Theatre, en 1991; *La discreta enamorada*, en traducción de Vern Williamsen, representada en El Chamizal, en 1986; *Fuenteovejuna*, traducida y adaptada por Adrian Mitchell, representada en el Royal National Theatre de Londres, en 1989; y *La gallarda toledana*, traducción de Harvey Erdman, El Chamizal Festival, 1991. De Tirso de Molina, *Los balcones de Madrid*, traducción de Kenneth Stackhouse, representada en El Chamizal Festival, en 1994; *El burlador de Sevilla*, traducida y adaptada por Derek Walcott, que la sitúa en un lugar del Caribe, y representada en Toronto por estudiantes, en 1984; *El burlador de Sevilla* con el título de *The Last Days of Don Juan*, traducida y adapted by Nick Dear y representada por la Royal Shakespeare Co. en Stratford-upon-Avon, en 1990; *El condenado por desconfiado*, traducida y adaptada por Laurence Boswell y Jonathan Thacker, representada en el Gate Theatre de Londres, en 1991; *Don Gil de las*

Además, la gran mayoría de estos textos han de ser adaptados, pues, como concluye Dawn Smith, “para establecer contacto con sus respectivos públicos, los traductores y/o directores [...] utilizaron estrategias diferentes. Adrian Mitchell y Michael Bogdanov impusieron su propia ideología a los textos de Calderón”<sup>14</sup>, cosa que generalmente no se suele hacer con los de Molière y Racine, pero que es de rigor en el caso del teatro clásico español. Por ejemplo, en el año 2000 se estrena, en Nueva York, una adaptación de una obra clave de nuestro teatro clásico, que D. J. R. Bruckner, crítico del *New York Times*, describe con estas palabras, que traduzco: “el público se encuentra atrapado en el sueño, en el que una procesión de cautiverio, violación, tortura, mutilación, asesinato, traición y guerra civil, acompañados por la música y los ritmos del flamenco, provoca la risa nerviosa que produce la confusión”.<sup>15</sup> Espero que hayan podido reconocer en esta descripción *La vida es sueño* de Calderón. El crítico del *New York Times* continúa diciendo que:

Calderón, un poeta soberbio con una profunda perspicacia psicológica, explora temas extraordinariamente modernos: una elite intelectual manipulando la naturaleza humana, el determinismo socavando el libre albedrío, el maltrato de los niños que produce la criminalidad, hombres que subyugan a mujeres. Su obra debería fácilmente resultar en una experiencia teatral moderna y absorbente<sup>16</sup>.

Desgraciadamente el montaje neoyorquino dejó mucho que desear, en opinión del crítico, ya que a menudo degeneró en el estilo del culebrón o la tele-

---

*calzas verdes*, traducida y adaptada por Laurence Boswell y Deirdre McKenna, y representada en el Gate Theatre de Londres, en 1990; *La venganza de Tamar*, traducida por Paul Whitworth y representada en Londres, en 1992, y en el Santa Cruz Shakespeare Festival, California, en 1994; *El vergonzoso en palacio*, traducción de Harley Erdman, representada en El Chamizal Festival, en 1993. De otros dramaturgos, los públicos angloamericanos pudieron ver *La casa del tahur*, de Mira de Amescua, traducida por Vern Williamsen y representada en el Chamizal Festival, en 1990; y *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, traducción de Kenneth Stackhouse y representada en El Chamizal, en 1995. Véase la página de la Association for Hispanic Classical Theater (<http://www.trinity.edu/org/comedia>) y el artículo de SMITH, D., “El teatro clásico español en Inglaterra en los últimos quince años”, *La puesta en escena del teatro clásico*, ed. J. M. RUANO DE LA HAZA, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 299-309.

14.— SMITH, D., “El teatro clásico...”, *op. cit.*, p. 309.

15.— “... the audience is caught in the dream, in which a parade of bondage, rape, torture, mutilation, murder, treason and civil war, accompanied by the music and rhythms of flamenco, arouses the uneasy laughter of confusion”: BRUCKNER, D., “When life is not a dream but an unending nightmare”, *The New York Times*, 14 octubre 1999.

16.— “Calderón, a superb poet with deep psychological insights, explored astonishingly modern concerns: an intellectual elite manipulating nature, determinism undermining free will, child abuse producing criminality, men subjugating women. His play should translate easily into captivating present-day theater”: BRUCKNER, D., *ibidem*.

novela. En la Fundación Bilingüe para las Artes de Los Ángeles, se está representando precisamente por estas fechas (hasta el 18 de mayo) una función titulada *Los clásicos... enredos* que se anuncia como una amalgama de cuatro comedias y cuatro dramaturgos: *La dama duende*, de Calderón, *El anzueto de Fenisa*, de Lope, *Los empeños de una casa*, de sor Juana y *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón<sup>17</sup>. ¿Se imaginan una representación basada en *Mucho ruido y pocas nueces*, de Shakespeare, el *Volpone*, de Ben Jonson, *Un truco para cazar al viejo*, de Thomas Middleton y *Las vacaciones del zapatero*, de Thomas Dekker?

Esta ponencia pretende indagar en el porqué de esa falta de reconocimiento y de respeto hacia un teatro que rivalizó en su día con el de Shakespeare y Molière, si es que no los superó en importancia y proyección en la Europa de entonces. ¿Se trata de prejuicio, de efectos de la leyenda negra, de falta de comprensión o, considerémoslo, de que simplemente el teatro de Lope, Tirso y Calderón no llega hoy a las cimas alcanzadas por el de Shakespeare y Molière? Podemos descartar pronto el prejuicio como causa de esa indiferencia, pues este prejuicio no es aplicable a otros aspectos de la cultura española. ¿Es posible imaginar una historia de la pintura universal que no mencione a Velázquez, Goya y Picasso? Un reciente artículo del *New York Times*, en el que se reseña la exposición sobre Manet y Velázquez en el Museo Metropolitano, llevaba el título de “Los maestros de los maestros franceses eran españoles”. Su autor, Michael Kimmelman declara en el tercer párrafo que Velázquez es sencillamente el mejor pintor que jamás ha existido<sup>18</sup>. Lugar parecido en el mundo intelectual anglosajón ocupa Cervantes, a quien Bloom considera figura central, junto con Shakespeare, del canon occidental.

Quizá la mejor manera de comenzar nuestra investigación sea con un libro que lleva precisamente por título *La influencia española en la literatura inglesa*, publicado en Londres en 1905 por Martin Hume, miembro correspondiente de la Real Academia Española y de la Real Academia de la Historia y profesor de literatura española en la Universidad de Londres. En sus dos últimos capítulos, dedicados al teatro español y a los dramaturgos ingleses, Hume comienza hablando de algo que él llama el “vívido instinto dramático de la raza española”, el cual, nos asegura, ya asoma en el *Auto de los Reyes Magos*<sup>19</sup>. Para Hume el teatro isabelino y el español sólo se parecen en que ambos rompen con las reglas clásicas, pero en lo demás son totalmente diferentes porque el carácter de los españoles es totalmente diferente del de los ingleses. Traduzco:

17.— Véase su página de la red: <http://www.bfatheatre.org/pages/calendar.htm>.

18.— KIMMELMAN, M., “The masters of the French masters were Spanish”, *The New York Times*, 7 marzo 2003.

19.— HUME, M., *Spanish influence on English literature*, London, Eveleigh Nash, 1905, p. 246.

La meditación y la especulación, la cogitación consigo mismo, la contemplación de las cosas observadas son características propias de la naturaleza inglesa. El inglés desea llegar a los resortes que mueven el engranaje de la misma vida, desea entender la maquinaria y sondear las razones que precipitan las acciones humanas. A los españoles, como a la mayoría de los pueblos semi-latinos, no les preocupan tales cosas. Desean ver y participar en el mismo movimiento; hablar, disfrutar mientras puedan de la superficie de las cosas; resumiendo, seguir el argumento, llorar con la heroína infeliz, verse reflejados en el valor generoso del héroe, reírse del gracioso y lanzar improperios contra el malo<sup>20</sup>.

Hoy, naturalmente, rechazamos las presuposiciones raciales y étnicas de Hume pero, ¿no es común opinión que lo que dijo el buen profesor de español es hasta cierto punto verdad? ¿No creemos que el teatro de Shakespeare es más profundo que el de Lope de Vega? ¿En qué consiste esa profundidad? Según sus mejores comentaristas, en la caracterización de los personajes. Harold Bloom arguye que los personajes de Shakespeare están individualizados, hablan con voces diferentes y poseen tal abanico de perspectivas que se convierten en instrumentos analíticos capaces de juzgar al mismísimo espectador. Si el espectador es un moralista, Falstaff le enfadará; si es un dogmático, nunca entenderá a Hamlet<sup>21</sup>. En su último libro sobre Shakespeare, Bloom le atribuye nada más y nada menos que la invención de lo humano, es decir, de la psicología y el carácter humanos tal como los entendemos hoy día<sup>22</sup>.

Pero Bloom no es el único en estudiar la caracterización de los personajes de Shakespeare, práctica académica de larga tradición en el mundo anglosajón y que continúa en nuestros días. El año pasado, por ejemplo, Leslie O'Dell publicó un libro con el título de *La caracterización en Shakespeare: una guía para actores y estudiantes*<sup>23</sup>. ¿Existe título parecido sobre Calderón o Lope de Vega en la bibliografía española? Creo que no y la razón es bien obvia: para la gran mayoría de los especialistas, los personajes del teatro clásico español son cualidades personificadas, estereotipos o abstracciones. Según Hume, por ejemplo, las carac-

20.— “Reverie and speculation, cogitation with oneself, musing on things seen, are the natural bent of the English nature. An Englishman wants to get at the springs that turn the human wheels of life round; he wants to understand the works, to sound the reasons for action. The Spaniards, like most semi-Latin peoples, care little for that. They wish to see and participate in the movement itself; to talk, to enjoy the surface of things whilst they may: in short, to follow the story, to weep with afflicted heroine, to see themselves reflected in the unselfish bravery of the hero, to laugh at the buffon, and to curse the villain”: HUME, M., *Spanish influence....*, op. cit., pp. 254-255.

21.— BLOOM, H., *The Western Canon...*, op. cit., p. 60.

22.— BLOOM, H., *Shakespeare. The invention of the human*, New York, Riverhead, 1998.

23.— O'DELL, L., *Shakespearean characterization: a guide for actors and students*, Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002.

terísticas de estos personajes son aparentes e invariables desde el momento en que aparecen en escena hasta el final de la obra. No busquemos en ellos desarrollo anímico o cambio alguno. Son pasiones primarias personificadas. Los graciosos son todos idénticos: Batín lo mismo que Clarín y éste idéntico a Tristán. Y no cambian un ápice en el curso de la representación. ¡Qué diferencia, según Hume, con los graciosos de Shakespeare! Y no hablemos de los Hamlets, Macbeths y Otelos<sup>24</sup>.

Son ideas que se vienen repitiendo desde que George Ticknor, primer profesor de Francés y Español de la Universidad de Harvard, publicara su *Historia de la Literatura Española* en 1849. Ticknor anunció entonces que uno de los principios fundamentales del teatro de Lope de Vega era la subordinación de todos los elementos de una comedia, incluida la caracterización, el argumento. Así por ejemplo, ninguno de los numerosísimos personajes de Lope está jamás motivado por una única pasión —como en el caso de Macbeth o Ricardo III—, son más bien máscaras con tanta personalidad como Pantalone o Scapin<sup>25</sup>. La generalización de Ticknor parece estar basada en una docena de comedias de Lope, entre ellas, *El castigo sin venganza* y en otras supuestamente escritas por él, como *La estrella de Sevilla*; pero no parece haber leído *El perro del hortelano*, *Peribáñez*, *El caballero de Olmedo* u otras piezas que quizás le hubieran hecho cambiar de opinión. Esta excusa no la tiene, sin embargo, Alexander Parker, quien en su *El acercamiento al teatro español del Siglo de Oro* reitera la idea de la primacía de los episodios argumentales sobre la caracterización<sup>26</sup>. La contribución de Parker es mucho más inteligente y profunda que las de Ticknor y Hume, pero también tiende a situar el teatro español del Siglo de Oro, en lo que se refiere al estudio de las pasiones y la psicología humanas, en un nivel de superficialidad aplastante. Para Parker, el deber de construir el personaje no recae en el crítico sino en el lector o el actor. Aunque no hubiese sido su propósito, el resultado de esta aseveración ha sido el escaso interés que ha despertado la caracterización de los personajes en el hispanismo anglonorteamericano aunque, como siempre, haya notables excepciones, entre ellas, el trabajo de Victor Dixon sobre Manuel Vallejo, “Un actor se prepara: Un comediante del siglo de oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)”<sup>27</sup>. Pero en general, la influencia de las ideas parkerianas sigue predomi-

24.— HUME, M., *Spanish influence...*, op. cit., pp. 259 y ss.

25.— TICKNOR, G., *History of Spanish literature*, New Edition, London, vol. II, John Murray, 1855, pp. 222-223.

26.— PARKER, A., *The approach to the Spanish drama of the Golden Age*, London, Hispanic and Luso-Brazilian Councils, 1957.

27.— DIXON, V., “Un actor se prepara: Un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)”, *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, London, Tamesis, 1989, pp. 55-74.

nando. En el recientemente publicado *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, el apartado sobre la caracterización está escrito por uno de los grandes amantes de la comedia española, Frank Casa, crítico inteligente y sagaz como pocos que, sin embargo, no puede menos de concluir que “el personaje autónomo es un concepto caro a la literatura moderna pero de poca utilidad dramática para el teatro clásico”. ¿Por qué? Porque el dichoso tema de la obra requiere que el personaje “cumpla la función que la obra le exija y las características que exhibe no pueden alejarle del papel que le corresponde en ella”<sup>28</sup>. Pero si el personaje no es autónomo, si es primordialmente un signo y posee una función ya marcada de antemano, ese personaje no vive, no puede sorprendernos con su humanidad, su individualidad; está subordinado, dominado por el argumento, por el destino que le ha asignado el dramaturgo. El verdadero personaje dramático marca el curso de la acción, no es marcado por ella. Si esto es así, entonces el teatro del Siglo de Oro español es un teatro sin personajes, un teatro de títeres, de máscaras, de abstracciones que hablan en verso. En otras palabras, no es un auténtico teatro. ¿Y nos sorprende que tenga poca trascendencia?

Está claro que si tanto críticos como actores y directores están en general convencidos de la inutilidad de extraer y mostrar la humanidad que puedan poseer los personajes del teatro clásico español, será inevitable que ese teatro degenerare en abstracciones, intelectualismos, o que se convierta en un sermón o en una función de circo y sea adaptado, desguazado, podado, transformado, convertido en extraño, grotesco, una extensión de la España de pandereta: Segismundo de torero, Peribáñez de cantaor flamenco, Marta la piadosa de sevillana. ¿Por qué le sucede esto al teatro clásico español y no al francés o al inglés? Una posible explicación es que Ticknor, Hume y Parker tengan razón, es decir, que no existan, aparte quizás de don Juan, que es el único que ha tenido cierta trascendencia (desde Lord Byron, pasando por Bernard Shaw, hasta la película *Alfie* de Michael Caine), verdaderos personajes en el teatro clásico español; y que esto se deba, quizás, al hecho de que, al contrario de Shakespeare y Molière, ningún dramaturgo español, a excepción de Claramonte, era actor o autor de su propia compañía. Pero, ¿es plausible que un teatro tan popular, tan diverso, tan prolífico, tan duradero pueda haber atraído durante siglos a un público sin presentar en escena verdaderos personajes? ¿No es el personaje la esencia del drama? O hagamos esta pregunta de otra manera: ¿es posible tratar de temas humanos en el teatro, como el dolor, la vergüenza, el orgullo, el miedo, el honor, la venganza, el amor y la desesperanza con personajes deshumanizados? Y si todo lo que ponían en escena era un teatro didáctico, de abstracciones morales y sutilezas teológicas,

28.— CASA, F., “Caracterización”, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Frank CASA, Luciano GARCÍA LORENZO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, Madrid, Castalia, 2002, p. 40.

de parábolas neotestamentarias, ¿qué es lo que atraía a la gente? ¿La anécdota, el argumento, la historia? De hecho, ésta es, en opinión de muchos críticos anglo-norteamericanos, la única aportación del teatro clásico español al teatro inglés: unos cuantos argumentos, adaptados especialmente a los gustos del llamado teatro de la Restauración inglesa.

En un reciente artículo en el *Times Literary Supplement*, Jonathan Thacker sueña con el día en que los nombres de Lope, Calderón y Tirso se mencionen junto a los de Shakespeare, Racine, Molière, Checkov, Brecht, Ibsen y otros reconocidos gigantes del teatro europeo, pero añade que eso sólo se conseguirá si sus obras pasan con éxito la prueba del crisol de los tablados europeos. Thacker sugiere que si todavía no han logrado pasarla es probablemente por dos razones: porque tal cantidad de textos teatrales asusta a cualquiera y porque el teatro clásico español ha sido asociado con las fuerzas del conservadurismo reaccionario del siglo xx<sup>29</sup>. Pero yo creo que hay una tercera causa y es la escasa atención que se ha prestado a la caracterización. Es verdad que, como señala Stephen Orgel, los personajes teatrales no son personas reales, sino “elementos de una estructura lingüística, líneas en un drama, y, más básicamente, palabras en una página” (p. 8)<sup>30</sup>, pero esto no es obstáculo para que tanto lectores como espectadores sigan identificándose con ellos y que algunos personajes ejerzan tanta influencia en la sociedad como las personas reales. Hamlet, Otelo, don Juan, don Quijote, Madame Bovary, el misántropo de Molière son personajes reales en el sentido de que reconocemos nuestra humanidad en ellos. Hasta que no suceda lo mismo con Segismundo, Peribáñez, Pedro Crespo y Doña Ángela será difícil que el teatro clásico español trascienda más allá de nuestras fronteras. Pero en los últimos veinte años, la mayoría de los estudios, las tesis y los libros publicados en inglés —que son los únicos que pueden captar la atención de los estudiosos del teatro inglés y americano, y de despertar el interés de los actores y directores de teatro anglosajones—, se han liberado de la influencia parkeriana para someterse al yugo, y continúo generalizando, de los acercamientos postestructuralistas, psicoanalistas, postmodernistas, deconstruccionistas y otros istas que utilizan el texto como pretexto para hablar de otras cosas, muy importantes no lo niego, pero que tienen poco que ver con lo que Bloom llama la invención de lo humano. El teatro clásico no es ya objeto de estudio sino medio de analizar, de forma anacronista en la mayoría de los casos, el mundo actual. Si se me permite una analogía, diría

29.— THACKER, J., “Glory of a theatre without rules”, *The Times Literary Supplement*, 12 julio 2002, pp. 5-6.

30.— “Characters, that is, are not people, they are elements of a linguistic structure, lines in a drama, and more basically, words on a page”: ORGEL, S., *The authentic Shakespeare*, New York, Routledge, 2002, p. 8.

que se ha saltado sin apenas una pausa del escolasticismo de la escuela temático-estructural —que pretende a través de la aplicación de la lógica imponer una lección moral al texto, que cree que la razón puede explicar todo sin necesidad de recurrir a la observación y a la experimentación, es decir, a la representación— al manierismo y al barroquismo de los estudios postestructuralistas y postmodernistas sin haber pasado antes por el Renacimiento, que hubiese situado al personaje en el centro del universo dramático y, a través del personaje, haber hallado, como han hallado los especialistas de Shakespeare y Molière, los valores universales y humanos que hubiesen hecho trascender a ese teatro. No tratemos de convencer a nadie de que el teatro del Siglo de Oro es importante simplemente por sus características medievales y barrocas. Esa trascendencia, si es posible, dependerá de sus valores humanos, que son los que verdaderamente atraen a la gente al teatro, que son la razón de que el drama de Shakespeare, Molière, Ibsen y Chekov siga teniendo importancia en el mundo actual. Los especialistas de Shakespeare pueden ahora analizar el barroquismo de su teatro porque ya han asentado suficientemente su humanismo. Hoy pueden decir que el Calibán de *La Tempestad* es un nuevo Espartaco que se rebela contra el tirano colonial Próspero porque existe toda una tradición crítica desde Dryden, pasando por el doctor Johnson, Auden, Browning y otros, que lo han analizado como auténtico personaje dramático, medio hombre, medio fiera, pero también, como concluye Bloom, con su legítimo patetismo<sup>31</sup>. El teatro de Shakespeare, ya establecido como trascendente, puede sufrir tales asedios; pero el español, que todavía va buscando credenciales en el mundo teatral anglosajón, corre el riesgo de ser olvidado como teatro y convertirse en mero amasijo de palabras mal entendidas y peor interpretadas. Los personajes del teatro del Siglo de Oro han sido transformados en abstracciones, en signos, en aberraciones, antes de haber podido establecer su humanidad. Segismundo, se nos asegura, es un hombre nuevo, un burgués individualista en ciernes, un príncipe cristiano, un príncipe maquiavélico, un político que inaugura el sufragio universal, una abstracción, un mito<sup>32</sup>; lo que nunca parece ser es un auténtico personaje teatral. Pero ¿es plausible que una cultura que ha dado al mundo personajes tan humanos como la Celestina, el Lazarillo, el Quijote y las figuras de los lienzos de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Ribera pueda, al mismo tiempo, negar esa humanidad a los personajes de su manifestación artística más popular? ¿Realismo, humanismo en todo menos en el teatro?

31.— BLOOM, H., *Shakespeare...*, *op. cit.*, p. 665.

32.— RUANO DE LA HAZA, J., “Introducción bibliográfica y crítica”, en Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Castalia, 2000, p. 69.

Afortunadamente, poseemos ya datos para demostrar la falsedad del mito. Son pocos, pero formidables. Se trata de interpretaciones de personajes clave del teatro clásico español, como el de Pedro Crespo de Jesús Puente en el montaje de *El alcalde de Zalamea* de José Luis Alonso, en 1988, el de don García de Carlos Hipólito en *La verdad sospechosa* de Alarcón, dirigida por Pilar Miró, en 1991, los de Diana de Emma Suárez y Teodoro de Carmelo Gómez en la versión cinematográfica, en 1995, de *El perro del hortelano*, también dirigida por Pilar Miró, y el Segismundo de Pepe Maya y la Rosaura de Amaya Curieses de la primera versión de *La vida es sueño*, representada en Almería, en 1992. Habrá otras interpretaciones que desconozco, pero éstas me sirven para demostrar que no solamente depende el éxito del teatro clásico de una adecuada caracterización, sino que muchos de sus personajes son de una profundidad y complejidad psicológica que los sitúa sin desmerecer un ápice al lado de las grandes creaciones del teatro universal. Desgraciadamente, sólo uno de estos montajes ha podido llegar a una sección del público anglonorteamericano: la película de *El perro del hortelano*, cuyos subtítulos en inglés reproducen la magnífica traducción de Victor Dixon. ¿Qué poseen estas interpretaciones en común? El hecho de que tanto directores como actores se acercaron al texto creyendo en la realidad de los personajes y que lograron mostrarlos al público con su formidable carga de humanidad, cómica o dramática. Éste es, en mi opinión, el tipo de trabajo que contribuye a establecer la trascendencia e importancia del teatro clásico español. Pero es poco; en general, la falta de estudio y comprensión degenera, no ya en personajes estereotipados, sino en circenses, como se comprueba por esa propensión de algunos actores a dedicar una pirueta, salto o cabriola diferente a cada verso que dicen, a arrastrarse por el tablado, tumbarse, ponerse cabeza abajo o cantar flamenco, ante la estupefacción de un público que no cree ni en lo que ve ni en lo que oye.

¿A qué se debe este método de actuar? Yo creo que a la falta de confianza tanto en el texto como en el espectador. Como no comprenden ni lo que dice el texto ni lo que mueve a los personajes, recurren a los trucos manidos del actor, mala imitación muchas veces de los de la *commedia dell'arte*, y acaban hablando en necio para un público que consideran necio.

No es ni debe ser misión del crítico decirle al actor o al director teatral cómo ha de construir el personaje. Pero esto no implica que el crítico no tenga nada que aportar al respecto. Como bien ha dicho Francisco Ruiz Ramón, en un artículo que debería ser lectura obligatoria, el actor, tanto español, como inglés o americano, se queja y con razón de que los profesores universitarios no le hablen de lo que verdaderamente le interesa: “¿Cómo funciona realmente el texto en la escena? ¿Cómo solucionar física, materialmente, los problemas del texto? ¿Cómo conciliar el texto clásico y las convenciones actorales del siglo XVII..., con la tradición (o falta de tradición) actoral actual?... ¿Qué hacer o cómo hacer con

el verso?”<sup>33</sup>. Son preguntas clave a las que yo añadiría: ¿Qué interpretaciones de lo que hace y dice el personaje tengo a mi disposición? ¿Qué caminos me marca el texto para adentrarme en el personaje? ¿Cómo entenderlo y hacer que un público moderno lo entienda? Se trata de ofrecer al actor, mediante un análisis del texto y desde un conocimiento tanto lingüístico como histórico, literario y teatral, el abanico de posibilidades, potencialidades y perspectivas que tiene a su disposición<sup>34</sup>.

Es lo que hacen algunos profesores de Literatura Inglesa. El ya citado Harold Bloom, Sterling Professor de Humanidades de Yale, y antiguo profesor de Harvard, no muestra pudor a la hora de construir a su manera, más o menos polémica, a todos los personajes de Shakespeare, ni de criticar el reciente Hamlet de Ralph Fiennes o aplaudir el que más le gustó de todos, el de John Gielgud<sup>35</sup>. Tampoco duda en escribir páginas y páginas en las que habla de Hamlet y de Falstaff, sus personajes favoritos, no ya como si fuesen personas reales, sino como seres más reales que las personas reales. Shakespeare es importante, nos dice, porque nos enseña a comprender la naturaleza humana y esto lo hace a través de sus personajes, ya que “la representación del carácter y la personalidad humana siempre será el supremo valor literario de cualquier texto dramático, lírico o narrativo”<sup>36</sup>. No hay que sorprenderse, pues, de que, al negarle este supremo valor literario, el teatro clásico español carezca de la trascendencia y proyección que debería tener en la cultura del mundo occidental.

33.— RUIZ RAMÓN, F., “Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, *op. cit.*, p. 144.

34.— Lo he tratado de hacer en trabajos como “Teoría y praxis del personaje teatral áureo: Pedro Crespo, Peribáñez y Rosaura”, en *El escritor y la escena V*, ed. Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 19-35 y “Pedro Crespo”, *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, ed. José María Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico* 15 (2001), pp. 217-230.

35.— BLOOM, A., *Shakespeare...*, *op. cit.*, p. 413.

36.— “... the representation of human character and personality remains always the supreme literary value, whether in drama, lyric, or narrative”: BLOOM, A., *Shakespeare...*, *op. cit.*, pp. 3-4.