

ENTRE *DAMAS* ANDA EL JUEGO: REFLEXIONES SOBRE EL CANON DRAMÁTICO BARROCO A TRAVÉS DE LAS CARTELERAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX (1808-1852)

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS
Queen's University

El presente trabajo se aproxima al tema del canon dramático a través del fenómeno de la recepción estética inmediata desde un marco temporal (1808-1852), que atestigua la recuperación triunfal del teatro barroco y de sus arquetipos más conocidos.¹ Las reflexiones aquí desarrolladas y que tan sólo son una parte mínima de un proyecto de mayor envergadura,² intentan probar cómo los textos que hoy se dan como canónicos no gozaban de este mismo privilegio en la época romántica, al tiempo que otros (con protagonistas femeninas) copaban los mayores elogios y las carteleras más prolongadas.

Pese a la siempre controvertida polémica de la acotación temporal del Romanticismo español y su ruptura o continuidad con el Neoclasicismo dieciochesco, asumimos una serie de demarcaciones precisas en nuestra aproximación que se fundamentan en una cronología impuesta por los mismos testimonios de la época. Como sabemos por los trabajos de Flitter, Gies o Navas-Ruiz (por citar algunos casos), la influencia primigenia de Hegel, así como las lecturas de Herder y de los hermanos August Wilhelm y Friedrich Schlegel, convierten a Juan Nicolás Böhl de Faber en el enlace más destacable entre España y las corrientes noreuropeas más en boga. El cambio de perspectiva que introduce el gaditano puede y debe ser considerado como el punto de partida de esta explosión

¹ A modo de introducción, *vid.* Ricardo Navas-Ruiz, *El Romanticismo español: historia y erótica*. Anaya, Salamanca, 1970; Ermanno Caldera y Antonietta Calderone, "El teatro en el siglo XIX (1808-1814)", en José María Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España II*. Taurus, Madrid, 1988, pp. 377-624; Derek Flitter, *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*. Cambridge University Press, Cambridge, 1992; de Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del Romanticismo español*. Castalia, Madrid, 1994; y "Algunas consideraciones del canon literario durante el siglo XIX". *Insula 600* (1996), pp. 14-16.

² *Vid.* Enrique García Santo-Tomás, *Paradigmas de la recepción crítica: hacia una hermenéutica literaria del teatro de Lope de Vega (1609-1935)*. Brown University, 1997, cap. IV [tesis doctoral].

nacionalista de nuestra dramaturgia áurea.³ Böhl de Faber celebra a Calderón como epítome de todos los valores españoles perdidos con el Neoclasicismo y en donde también se incluyen las plumas contemporáneas de Wordsworth, Scott, Tieck, Goethe y Schiller, continuando así la línea procalderoniana de Friedrich Schlegel.⁴ Sus ideas cuentan con defensores y detractores, e inician un proceso de reivindicación aurisecular no siempre uniforme con sus autores restaurados, por lo que podemos hablar, en este sentido, de varios romanticismos. Así, por dar un ejemplo, durante el Trienio liberal (1820-1823), en donde este movimiento progresa poco como programa estético,⁵ Alberto Lista publica una serie de artículos afrancesados en *El censor* (1820-1822) que actúa como acicate en contra de las nuevas ideas, para, años más tarde, cambiar de perspectiva sobre sus opiniones hacia los clásicos.⁶ En cualquier caso, los años siguientes

³ Flitter recoge las opiniones críticas de lo más excelso del Romanticismo español y de sus detractores, como es el caso de Böhl (pp. 16-18), López Soler (p. 20 y ss.), Lista, Quintana, Donoso Cortés, Alcalá Galiano, Larra (pp. 58-66), Salas y Quiroga (pp. 66-68), Ochoa (pp. 68-72), Milá y Fontanals (p. 72 y ss.) o Ventura de la Vega (p. 86 y ss.), por citar algunos casos. Igualmente ricos en testimonios son los trabajos de Navas-Ruiz, *op. cit.*; y Joan Oleza, "Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega". *Anuario de Lope de Vega*, 1 (1995), pp. 119-136. Para la figura de Böhl de Faber, *vid.* Guillermo Carnero, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*. Universidad de Valencia, Valencia, 1978.

⁴ Para una mayor profundización sobre la situación sociopolítica en la España del momento y su relación con el panorama cultural, *vid.* Emilio Cotarelo, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Imprenta de José Perales y Martínez, Madrid, 1902; Miguel Artola, *La burguesía revolucionaria (1808-1869)*, en *Historia de España Alfaguara V*. Alianza Editorial, Madrid, 1973, pp. 325-362; y David Thatcher Gies, *Theater and Politics in Nineteenth-Century Spain. Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent*. Cambridge University Press, Cambridge, 1988. Para el tema de la crítica a Voltaire por parte de los hermanos Schlegel, *vid.* Franco Meregalli, "Sobre el teatro español en la crítica de Voltaire por los hermanos Schlegel". *Papeles de Son Armadans* (1977), pp. 5-22. El tema de la recepción calderoniana en este periodo ha sido extensamente estudiado, *vid.* Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, I. Gredos, Madrid, 1976, pp. 13-81; Leonardo Romero Tobar, "Calderón y la literatura española del siglo XIX". *Letras de Deusto*, XI (1981), pp. 101-124; Henry Sullivan, "Calderón's Reception in Spain During the Romantic Era (1800-1850)". *Ottawa Hispanica*, 4 (1982), pp. 27-54; Ermanno Caldera, "Representaciones calderonianas en la época prerromántica: Calderón desfigurado". *Anales de literatura española* (1983), pp. 57-81; Michael Schinasi, "The History and Ideology of Calderón's Reception in Mid-nineteenth Century Spain". *Segismundo*, 41-42 (1985), pp. 128-149; y Susana Hernández Araico, "The Schlegels, Shelley and Calderón". *Neophilologus*, 71, 4 (1987), pp. 481-488.

⁵ *Vid.* Gies, *op. cit.*, pp. 10-21, donde profundiza en el funcionamiento del teatro en el panorama cultural de estos años.

⁶ Enrique Rubio Cremades afirma que *El Censor* también fue favorable a Lope durante el Trienio liberal, defendiendo la enorme variedad de estilos dramáticos (Lope, Calderón,

atestiguan una decidida labor de restauración nacionalista: durante la Década ominosa (1823-1833) el editor Ortega inicia su *Colección* de piezas teatrales barrocas, que se prolonga, mediante un sistema de suscripciones, hasta 1834.⁷ En 1828 Agustín Durán publica su famoso *Discurso*,⁸ en el que documenta la trayectoria de la comedia, detalla la responsabilidad de la crítica neoclásica en su condena sistemática durante más de un siglo y formula una idea de la literatura romántica que le permitirá recuperar el teatro barroco en términos favorables. Para Durán, el arte hispano porta en sí el carácter nacional, que se articula desde la emoción y la inspiración. El drama debe ser entonces el modo de ser de cada nación, en donde el genio del país lo produce y la masa lo acepta. Lo castizo se convierte en la idea que define y engloba todas las virtudes que se busca reivindicar desde el presente y que, en mayor o menor medida, ya residía en la dramaturgia aurisecular: las glorias patrias, el triunfo de sus guerreros o de sus héroes cristianos, el amor delicado y caballeroso o el punto de honor y los celos.⁹ Böhl de Faber escribe en 1832 su *Teatro español anterior a Lope de Vega*,¹⁰ Eugenio de Ochoa elogia la creatividad y éxito del “Fénix” en su artículo “Lope de Vega”, publicado en *El artista* en 1836 y Antonio Gil y Zárate hace lo propio en “Biografía española. Lope de Vega”, que aparece en el *Semanario Pintoresco Español* en 1839.¹¹ La labor recopiladora y adaptadora de

teatro extranjero, obras de corte moratiniano, etcétera) representados en estos años. *Vid.* “Lope de Vega a través de la prensa romántica”, en Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Edi-6, Madrid, 1981, p. 872.

⁷ *Vid.* Romero Tobar, *Panorama...*, ed. cit., p. 285; a este respecto es fundamental la figura de Juan de Grimaldi, cuya reforma a fines del Trienio constitucional determina el funcionamiento del teatro en los años siguientes; *vid.* David Gies, *op. cit.*

⁸ Agustín Durán, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar* (ed. Donald Shaw). University of Exeter, Exeter, 1973.

⁹ En esta línea reivindicativa, Böhl de Faber adopta la idea de *Kunstgeist* o “espíritu de arte” diseñado por el medio particular de cada nación o periodo histórico, con los ejemplos de Lope de Vega y Calderón como paradigmas del *Kunstgeist* nacional. Esta tesis regeneradora se complementa con los principios estéticos defendidos por su enemigo José Joaquín de Mora, para quien el clima, la región y las costumbres de una determinada comunidad condicionan el carácter de la poesía. Para el gaditano, en cambio, es fundamental la distinción establecida entre el clasicismo pagano, sensual y cívico, y el espiritual, cristiano e individualista del Romanticismo, defendida por August W. Schlegel en sus Conferencias de Berlín (1801, 1804). Para una aproximación general a este tema, *vid.* Carnero, *op. cit.*

¹⁰ Sobre la influencia de los hermanos Schlegel en Böhl de Faber, *vid.* Flitter, *op. cit.* pp. 5-7.

¹¹ Rubio Cremades recoge también otro artículo de Gil y Zárate sobre la vida de Lope,

Hartzenbusch en las décadas de los años 40 y 50 supone uno de los más encomiables esfuerzos filológicos con respecto a nuestro legado barroco. A esta reivindicación nacional se añade otra de no menor calibre y que tiene en nombres como Grillparzer, Tieck o el conde de Schack sus más ilustres ejemplos. Con éstos últimos culmina un mapa erudito y filológico que cuenta en las carteleras, en la recepción inmediata del teatro, con un aliado de batalla, con un fiel barómetro del gusto popular y de la aprobación letrada. Las *damas* barrocas, a partir de la recepción estética de cada representación, probarán así esta fascinación de lo castizo y de lo nacional, confirmando los nuevos aires impuestos por Böhl de Faber y sus seguidores desde las cátedras de lo escrito, desde su recepción lectora y culta.

Las carteleras madrileñas de los años 1808 a 1850, comentadas por Charlotte Lorenz, Nicholson Adams, Juana de José Prades y Ada Coe (1935 y 1952), ratifican la preponderancia de Lope como uno de los autores más representados, con más de 800 funciones en este periodo; demuestran, además, que su éxito se fundamenta a partir de un catálogo de piezas muy amplio, pasando de la veintena el número de obras escenificadas.¹² Las representaciones atestiguan el cambio de perspectiva desde un Neoclasicismo tardío, pasando por el apogeo y final del Romanticismo, cambio que se experimenta en menor medida en los gustos de un público que sigue viendo a Lope, Tirso y Calderón con una asiduidad mantenida. El periodo que va de 1808 a 1818 consagra a Lope como el autor más representado (235 representaciones en 11 años), por delante de Cañizares (223), Calderón (205), Moreto (188) y Tirso (122). Pero entre 1820 y 1850, conviene señalar, no es ni mucho menos Calderón el autor más popular, ni tampoco lo es

artículo que incurre en numerosas imprecisiones y en una aproximación crítica muy impresionista y subjetiva. Ed. cit., p. 875. El artículo en cuestión se titula "El nacimiento de Lope de Vega", y apareció en el *Semanario Pintoresco Español* en 1840.

¹² Vid. Charlotte Lorenz, "Seventeenth Century Plays in Madrid from 1801-1818". *Hispanic Review*, 6 (1938), pp. 324-331; Nicholson Adams, "Siglo de Oro Plays in Madrid". *Hispanic Review*, 4 (1936), pp. 342-357; Juana de José Prades, "El teatro de Lope de Vega en los años románticos". *Revista de literatura*, XVII, 36 (1960), pp. 235-248; y Ada Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. The John Hopkins Press, Baltimore, 1935; *Carteleras madrileñas (1677-1792, 1819)*. México, 1952. Vid. a modo de complemento, Emilio Cotarelo, quien también aporta información útil para el tema de las carteleras, en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1904. Son de cita obligada, aunque no fueran publicados, los trabajos de Nicholson Adams y Archibald Shields, "Calendar of Plays Produced in Madrid Theaters, 1834-1850", y la tesis sobre la lectura neoclásica del teatro áureo de Edward Coughlin, *Neoclassical Refundiciones of Golden Age Comedias (1772-1831)*. University of Michigan, Michigan, 1965 [tesis no publicada].

Lope, sino que es Tirso quien se lleva el mayor número de funciones.¹³ De acuerdo con Adams,¹⁴ las representaciones de obras tirsianas entre 1820 y 1850 (541) prácticamente doblan a las de Calderón (275) y desbancan a Lope (458) como primer dramaturgo, cuestionando la preponderancia que tradicionalmente se le ha dado a Calderón como el *poeta* barroco romántico por excelencia. En cuanto al caso de Lope, también deben destacarse ciertas peculiaridades en la recepción de su teatro. Es significativo, por ejemplo, el hecho de que piezas como *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo* o *El castigo sin venganza* no figuren en el catálogo de obras representadas y si lo hagan otras que hoy en día gozan de menor popularidad, como es el caso de *Quien ama no haga fieros* (tercera comedia más representada, con un total de cuarenta y siete veces), o *Si no vieran las mujeres*, con un total de treinta y seis. En el caso de *El perro del hortelano*, aún asiduamente recibida (un total de veintiséis veces en este periodo), sí podemos seguir una trayectoria sólida desde el siglo anterior. En cualquier caso, el éxito mayoritario parece pertenecer a piezas como *El mejor alcalde, el rey*, *La dama boba* o *La moza de cántaro*, si bien la obra más popular en estos años es *La gallega Mari-Hernández* de Tirso (sesenta representaciones), seguida de *El valiente justiciero* de Moreto (título muy romántico que conoce cincuenta y tres representaciones). Frente al fenómeno de Lope, debemos reseñar también la peculiaridad en la recepción de Calderón, cuyas obras hoy canónicas lo son también en estos años: *La vida es sueño* encabeza la lista con treinta y cuatro representaciones y tanto *La dama duende* (veintisiete) como *El alcalde de Zalamea* (veinte) figuran entre las más populares. Finalmente, las cifras reseñadas apuntan a una gran popularidad del personaje femenino. *La dama boba*, *La moza de cántaro* (Lope), *La gallega Mari-Hernández* (Tirso) y *La dama duende* (Calderón), piezas que desarrollan temas muy diferentes, tienen en común la rentabilidad de unas protagonistas, de unas heroínas desde las que se canonizan estas piezas. Las leyes del gusto que articulan la recepción prerromántica y romántica cuentan, además, con la peculiaridad de consagrar dos textos (el de Tirso y *La moza de cántaro* de Lope) que hoy en día ocupan un lugar secundario, por no decir marginal, en los estudios barrocos. Pero las carteleras son fiel baremo del gusto popular que, como vemos en este periodo, corre paralelo a la aprobación de gran parte del elenco intelectual.

El fenómeno de la refundición, cuya importancia es decisiva en estos años,

¹³ En relación a la pervivencia de Tirso en este siglo, *vid.* Alice Hun-Tin Fong Bushee, "Tirso de Molina, 1648-1848". *Revue Hispanique*, LXXXI (1933), pp. 338-362; y André Nougé, "Le theatre de Tirso de Molina dans la première moitié du XIX^e siècle espagnol". *Bulletin Hispanique*, LXXI (1969), pp. 585-590.

¹⁴ Adams, *art. cit.*, pp. 355-356.

ayuda a la transmisión y canonización de piezas como *La gallega Mari-Hernández* (refundida por Cándido María Trigueros), paradigma crítico que ocupará nuestro análisis.¹⁵ Debemos entonces preguntarnos qué hace de esta pieza un plato tan apetecible para un neoclásico tardío como Trigueros y si el refundidor influye en el vulgo o si es el proceso contrario. Desde nuestra perspectiva, la pieza tirsiana responde a la misma inquietud que lograba satisfacer otra obra igualmente famosa, *El mejor alcalde, el rey* de Lope (refundida por Dionisio Solís), ya que ambas satisfacen el gusto por lo medieval y la recreación histórico-nacionalista por la doble vertiente de lo verosímil y de lo estilizado.¹⁶ Estamos de acuerdo con la tesis mantenida por Romero Tobar, cuando afirma que “el conflicto de identidad vivido por individuos señeros y grupos minoritarios penetrados por el romanticismo europeo se proyectó sobre una cultura arraigada en la visión mítica del pasado”.¹⁷ Dentro del tremendo cambio de perspectiva que se da entre dos periodos tan opuestos de la ideología moderna como son el Neoclasicismo y el Romanticismo, se puede considerar este afán didáctico como el nexo común entre ambos momentos. Con Lope y otros autores, no obstante, esta introspección se realiza desde la misma esencia nacional y no a través de modelos europeos, como era el caso del siglo anterior. En consecuencia, Mari-Hernández, como pasaba con el Sancho de *El mejor alcalde, el rey*, deviene en paradigma de lo reivindicativo, gracias precisamente a la elaboración de un retrato localista con el que se puede identificar el público que acude a los teatros. Esta *recepción asociativa*, estudiada magistralmente por el crítico alemán Hans Robert Jauss (al que debemos remitirnos siempre en este tipo de aproximaciones), se elabora en nuestro teatro a partir de una recreación exóticamente fidedigna del personaje protagonista, al que se le introduce en algún tipo de tesitura o dilema, y cuya dramática resolución arrastra al espectador a una suerte de catarsis estética.

Jauss recoge el término de *katharsis* de la Antigüedad clásica y lo redefine como proceso final de toda comunicación estética. Como vehículo de análisis,

¹⁵ Para el tema de las refundiciones dramáticas, por citar los casos más representativos, vid. Hal Lackey Ballew, “The Nineteenth Century *Refundiciones* as Literature”. *Romance Notes*, I (1959); Charles Ganelin, *Rewriting Theater. The Comedia and the Nineteenth-Century Refundición*. Bucknell University Press, Lenisburg, 1994; o David Thatcher Gies, *The Theater in Nineteenth-Century Spain*. Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

¹⁶ Vid. a este respecto, a Franco Meregalli quien insiste en esta preocupación romántica por una traslación fiel del texto que se representa. “Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*. CSIC, Madrid, 1983, pp. 103-124.

¹⁷ *Panorama...*, ed. cit., p. 74.

se vale de una serie de modelos de identificación con el héroe por parte del receptor, modelos de identificación que resumen los diferentes tipos de recepción y respuesta ante un texto concreto.¹⁸ Complementando a Jauss, Adnan Abdulla detalla y jerarquiza los diferentes momentos del proceso de catarsis y las causas que lo provocan. Defiende, entonces, que esta respuesta estética se lleva a cabo bajo las premisas siguientes: a) la catarsis está relacionada con la experiencia estética y no con la experiencia diaria; b) para poder experimentar la catarsis la audiencia debe estar informada de las convenciones y elementos culturales del género; c) la catarsis es una experiencia limitada en el tiempo y en el espacio. A partir de esta fundamentación, Abdulla detalla el proceso catártico como una suerte de clímax en cuya realización el público o lector puede establecer una serie de vínculos con su propia vida o con el presente que le rodea.¹⁹ Este dominio de la situación se traduce en nuestro caso, como intentaremos probar, en una conciencia histórica por parte del espectador, quien a través del proceso catártico aspira a una identidad de grupo de proyección unificadora. El héroe o heroína se convierte de esta manera en vehículo de catarsis a través de los procesos de reflexión (identificación y rechazo) que proponía Jauss; así ocurre, por ejemplo, con el conde de Schack y su lectura del teatro de Lope, quien, según él, “lleva al espectador al paraje céntrico, desde el cual columbra en el conjunto su verdadera perspectiva, y contempla todo el círculo de los esfuerzos hechos por los personajes que intervienen en la fábula, y el resorte más íntimo que la produce” (II, 450). Por consiguiente, ¿con qué tipo de héroe se identifica

¹⁸ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* (trad. Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios). Taurus, Madrid, 1986 [Humanidades].

¹⁹ Abdulla articula entonces los siguientes pasos: a) la catarsis asume una dialéctica: hay dos fuerzas encontradas que originan un conflicto en la mente del espectador; b) dicho conflicto de emociones opuestas requiere la identificación o involucramiento del espectador con el héroe de la tragedia, o con otro elemento dramático de la pieza; c) el espectador atraviesa cierta emoción y excitación intelectual en su identificación con el héroe; d) cuando la obra termina, también concluye esta emoción, y el espectador inicia un proceso de reposo y serenidad; e) con la resolución de la excitación emocional, el espectador comienza a establecer paralelos o comparaciones entre su vida y la del héroe; f) una vez que esta reflexión o abstracción se produce, el espectador comienza a ganar cierta visión sobre su vida, sus problemas y la “humanidad” de su mundo; g) la abstracción termina con la comprensión de lo que ha pasado en el escenario, la comprensión o revelación del espectador (que podría ser moral, metafísica o psicológica, dependiendo de la personalidad, quien consigue así, siguiendo a Freud, el “dominio de la situación”. Adnan K. Abdulla, *Catharsis in Literature*. University of Indiana Press, Bloomington, 1985, p. 9. Lectura igualmente sugerente es la que hace Francisco Ruiz-Ramón con respecto al tratamiento de los clásicos en el siglo XX. *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*. Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, Murcia, 1988.

el receptor (lector, espectador) del primer tercio del XIX? ¿Es este héroe un personaje concreto de la pieza o, al contrario, un ideal representado colectivamente? ¿Qué rasgos se recogen del héroe como dramáticamente *operativos* en una nueva audiencia? ¿Cuál es el valor asignado al discurso dramático en estos procesos de identificación? ¿Qué tipo de *transporte*, de conmovión, se produce en el receptor? ¿Ayuda este proceso, como estamos señalando, a la formación de una identidad renovada, colectiva y purificadora?

La tremenda popularidad de *La gallega Mari-Hernández* responde, quizá, a muchas de estas cuestiones. Tirso ambienta su fábula en una Galicia inestable, sumida en una ola antisemítica y en un proceso de reorganización centripeta en búsqueda de una identidad local.²⁰ Dibuja a sus habitantes con magistral pintoresquismo, recreando el habla gallega y las costumbres en un afán de verosimilitud que responde, con toda seguridad, a una estancia del mercedario por tierras galaicas (p. 53). La trama se ambienta en la época de los Reyes Católicos, pero lo que se respira detrás de su temática es la expulsión de los moriscos y el ambiente de intolerancia del momento, que según Blanca de los Ríos coincide con la datación de la pieza (alrededor de 1612). El antisemitismo tan radical introducido en la trama opera como crítica velada al celo inquisitorial, a la vez que retrata al gallego como un ser extremadamente fanático. Véanse, si no, las palabras pronunciadas por el gallego Otero al hablar de la práctica de matar cerdos por San Martín:

OTERO: ¡Ojalá que en esta sierra
 hiciéramos otro tanto
 de los jodíos que el santo
 reye de España destierra! (I, vi).²¹

Dentro de este cuadro de costumbres tan leal a su momento, la elaboración de Mari-Hernández constituye el principal vínculo de unión entre la pieza y su público. Como cabrá recordar, la trama introduce a don Álvaro de Ataíde quien,

²⁰ La pieza se encuadra, según Blanca de los Ríos, dentro del “ciclo galaico-portugués” y fue publicada en la *Primera Parte de Comedias de Tirso* (Sevilla y Madrid, 1627). Vid. Fray Gabriel Téllez (Tirso de Molina), *Obras dramáticas completas* (ed. Blanca de los Ríos). Aguilar, Madrid, 1946, t. II, p. 59. Había conocido, de acuerdo a Coe, una adaptación en abril de 1734. Coe, *op. cit.* Hartzenbusch la edita en el t. V de la BAE y hace una edición que incluye en el t. IV de su *Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez, conocido por Tirso de Molina*. Madrid, 1839. Todas las citas de la pieza en este ensayo corresponden a la edición de las obras completas editadas por Blanca de los Ríos.

²¹ Según Blanca de los Ríos, la alusión no va dirigida a los Reyes Católicos, sino a Felipe III, “a quien Tirso tenía por santo” (p. 54).

huyendo de la ira del rey Juan II de Portugal por una supuesta traición, se refugia en territorio gallego, dejando atrás a su enamorada Beatriz de Noroña, con quien pretende nupcias. Estando dormido después del largo periplo, es sorprendido por Mari-Hernández, quien se enamora de él por su belleza, y a partir de ese momento luchará por conseguir su amor y desbancar a doña Beatriz del corazón del noble portugués. El desenlace de la obra premia la perseverancia de nuestra heroína, casándola con don Álvaro y siendo ennoblecida por el mismo rey don Juan II. Pero no todo transcurre con la fluidez necesaria y el amor de la joven protagonista debe superar una serie de barreras sociales, culturales y, sobre todo, las impuestas por la figura rival de doña Beatriz. En varios momentos de la pieza, el joven galán se encuentra sumido en el doloroso dilema de a quién elegir, con el consiguiente sufrimiento de nuestra protagonista, quien nunca se da por vencida y siempre se deja arrastrar por el fatalismo impuesto por la belleza de su nuevo amor.

En la elaboración psicológica de Mari-Hernández aflora un tono de heroicidad romántica. En su reflexión sobre algunos de los héroes románticos más conocidos (Fausto, Hyperión, Empedokles), Rafael Argullol afirma en su magistral ensayo *El héroe y el Único* que los “héroes trágicos se hallan en guerra perpetua contra el universo carcelario que les rodea y que advierten también en su interior”, para añadir después que “sometido a la lógica del ‘círculo vicioso del honor’ el héroe romántico se lanza, solo y desvalido, contra un desmesurado y proteico poder”.²² En nuestra pieza, Mari-Hernández va en contra de los designios impuestos por estamentos nobiliarios y por el mismo rey, sometiendo su pasión a un territorio que no le pertenece. Su salida de este “universo carcelario” se fundamenta, precisamente, en la consumación del sentimiento que anula su libertad. El angustioso monólogo que abre la décima escena del acto I, en el que lamenta su aturdimiento ante la visión de don Álvaro, sin duda conecta a la audiencia con un *locus amoenus* y una pureza de sentimientos propios de la *aurea mediocritas* más genuina. Por ello, su reacción de inconformismo ante la posibilidad de no consumir su pasión por don Álvaro se acerca mucho a la poética romántica, como detallan las palabras de Argullol:

...la pasión amorosa romántica no es “platónica”, sino que contempla, con todas sus consecuencias, el placer y la sensualidad. El amor “platónico” es totalmente antitrágico porque renuncia al placer para evitar el dolor; el amor romántico, por el contrario, asume a uno y a otro como hermanos inseparables. El primero rehuye la

²² Rafael Argullol, *El héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Taurus, Madrid, 1982, p. 240.

consumación amorosa; el segundo, no.²³

En cualquier caso, la pieza tirsiana cala en la sensibilidad romántica. Lo vemos en el caso, por ejemplo, de Alberto Lista a quien (como a muchos de sus contemporáneos, opuestos por lo general a la idea de la Inquisición) le parecía que la poética tirsiana respondía a un afán catártico más que a una reivindicación seria de pureza religiosa, “porque los poetas cómicos son como los gobiernos hábiles, siempre acarician los sentimientos que dormían en las masas”.²⁴ Este “acariciar” lo latente de la audiencia se ajusta a lo que hemos venido demostrando hasta el momento a través de los modelos de identificación de Jauss que, a fin de cuentas, es la garantía de éxito ante las masas que van a ver teatro.

Las carteleras vuelven a probar, como en el siglo anterior, el divorcio entre la lectura crítica del teatro como texto y el barómetro popular del teatro como espectáculo, disociando las leyes del gusto en dos vertientes paralelas. La predilección por una u otra obra no sólo depende de la calidad intrínseca de éstas, sino de la belleza de su refundición, de su genealogía en las tablas y, especialmente, de una serie de ingredientes universales. El *periodo romántico* se entiende así como una suerte de programa dirigido desde la labor restauradora de ciertos intelectuales, paralelo a lo que podríamos considerar como *Romanticismo*, o momento recolector de una serie de horizontes de expectativas en continuo cambio. Si en el siglo anterior el gusto del público no corría paralelo a la doctrina más culta e ilustrada, en las primeras décadas del XIX comienza a fraguarse un acuerdo entre estas dos formas de respuesta estética, confirmando la refundición como el mecanismo de *translatio* cultural que supera el margen abierto por este *space between* de casi dos centurias. Las heroínas barrocas, enfrentadas a su sino eminentemente adverso, funcionarán como paradigmas de esta nueva sensibilidad, devolviendo al texto áureo el prestigio que había perdido durante un periodo dolorosamente largo.

²³ *Ibid.*, p. 281.

²⁴ Alberto Lista, *apud* Blanca de los Ríos, ed. cit., p. 55.