

***La fianza satisfecha* (atribuida a Lope de Vega) y su polémica acogida en España e Inglaterra¹**

MARÍA JOSÉ ÁLVAREZ FAEDO
Universidad de Oviedo

El teatro de Lope de Vega supuso una rebeldía frente a las normas cultas y eruditas de la escena española que, hasta entonces, en palabras de Alonso Zamora Vicente (1969: 215), se había regido por “una codificación que sometía al Arte riguroso de las unidades de lugar, tiempo y acción todo el desenvolvimiento de la comedia”. Desde finales del siglo XVII, momento en que el Fénix de los Ingenios declaró su independencia de las normas aristotélicas², los dramaturgos españoles comenzaron a disfrutar de total libertad para diseñar argumentos complicados —en ocasiones plagados de otros secundarios, que se extendían a lo largo de una amplia franja espacial y temporal—, a la vez que experimentaban mezclando lo trágico con lo cómico, intercalando gran variedad de elementos ‘efectistas’ como asesinatos, violencia encarnizada, sucesos ‘sobrenaturales’ y, en definitiva, todo tipo de espectáculo capaz de sorprender, maravillar u horrozar, cuyo objetivo no era otro que cautivar al espectador apelando a su sentido del honor y a sus convicciones religiosas, pero, sin duda, también a su ‘morbo’.

Sin embargo, a pesar de lo novedosa y transgresora que pudiera resultar aquella nueva concepción del teatro, Lope y sus coetáneos eran, en palabras de Daniel Rogers (1968: 146), “inquebrantablemente conformistas respecto a la ideo-

¹ Parte de la investigación que ha conducido a la elaboración de este artículo fue financiado por la D.G.I.C.yT. (Ref: AP94 11.416.701).

² Para más información al respecto, véase Entrambasaguas (1932): *Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos: una guerra literaria del Siglo de Oro* y Alonso Zamora Vicente (1969: 216): “El teatro de Lope estaba en franca rebeldía frente a las minorías ilustradas, partidarias de la rígida retórica y del respeto a la tradición grecolatina. La polimetría abrumadora, la repartición de las escenas en lugares muy alejados y el salir de los personajes en diferentes épocas de su vida era una larga serie de herejías contra la norma aristotélica”.

logía, insistentemente autoritarios en lo que al tono se refiere y notablemente clásicos en cuanto a la forma”³.

Lo cierto es que si se abordara a cualquiera de esos autores, o cualquiera de sus obras, fuera cual fuese su temática, se hallarían patrones que, sin pudor alguno, se repiten una y otra vez, como por ejemplo: la misma estructura en tres actos, similares repertorios métricos, parecidos criados graciosos, honorabilísimos padres de rígida honradez y virtuosísimas heroínas. Por lo tanto, la conclusión que se desprende de todo esto no es otra que la paradoja que constituye el hecho de que Lope de Vega, el joven revolucionario que se había lanzado, pluma en ristre, a desafiar los patrones de la escena teatral española del siglo XVII rompiendo moldes, resultó ser un pretencioso dictador de modas y un reaccionario conservador en lo que a política y religión se refiere, pues tanto sus protagonistas, como los de sus seguidores e imitadores, suelen ser rebeldes, perseguidos por la ley e infames blasfemos, que deben arrepentirse o perecer.

A este respecto, es preciso remontarse, por un instante, al floklore medieval, donde el tema del hombre-muerte invitado por un mozo irrespetuoso era bastante común. El teatro español, con el paso del tiempo, conservó esos personajes que no respetaban ni las convenciones ni a las mujeres —ejemplo notable es, precisamente, Leonido en *La fianza satisfecha* (1612-15), atribuida a Lope de Vega—.

Antes de pasar al tema de la polémica acogida de esta obra, conviene dedicar unas líneas a la cuestión su autoría, ya que la crítica no parece ponerse de acuerdo a ese respecto —aunque, como ya se ha señalado, se le ‘atribuye’ a Lope de Vega—.

Dado que no se conserva edición alguna del siglo XVII —si bien Whitby y Anderson (1971) sugieren que la única copia manuscrita que pudiera existir, tendría que datar de finales de ese siglo— lo cierto es que la autoría de *La fianza satisfecha* ofrece serias dudas:

El manuscrito del siglo XVIII que se atesora en la Biblioteca Nacional, atribuye la obra, en principio, a Calderón de la Barca; sin embargo, el escribano parece rectificar seguidamente añadiendo a continuación: “Aunque suena de Calderón, es de Lope.” (Praag-Chantraine, 1966: 948)⁴:

Las sueltas, también del siglo XVIII, atribuyen su autoría a Lope de Vega, aunque —según E.M. Wilson (1966: 13d)— están muy viciados, y se ha de tener en cuenta que los impresores del siglo XVIII solían atribuir la obra de autores poco conocidos a escritores más famosos. En cuanto al siglo XIX, Wilson (1966) explica que la edición impresa por Menéndez y Pelayo en el volumen V de las *Obras de Lope de Vega* (1895) resulta también poco fiable— cosa que no es de extrañar,

³ Todas las citas de la crítica en inglés utilizada en este artículo han sido traducidas al español por la autora del mismo.

⁴ Véase también a este respecto el *Catálogo de la Exposición Bibliográfica de Lope de Vega Organizado por la Biblioteca Nacional*, donde se registra la entrada del MS de la siguiente manera: “*La Fianza Satisfecha*: Comedia de D. Pedro Calderón. 40 hojas, 218 x 151 mm.; caja de escritura, 288 x 113 mm. Letra del siglo XVIII. Aunque atribuida a Calderón, la comedia es de Lope de Vega”.

ya que el propio Menéndez Pelayo, aun asegurando que la obra es de Lope, considera que las versiones del siglo XVIII pudieron haber sido reescritas por otros autores, que sin duda rebajaron la calidad de la obra original:

No se encuentra más que en ejemplares sueltos del siglo pasado, lastimosamente estragados con intercalaciones que, por su estilo hinchado y crespo, no pueden ser de Lope, y al mismo tiempo con notoria falta de muchos versos que será imposible restablecer mientras la fortuna no nos depare alguna edición del siglo XVII. Quizá ninguna de las comedias de Lope padeció tanto como ésta en manos de bárbaros impresores y comediantes famélicos. El texto que leemos parece una refundición groseramente estropeada, pero a través de la cual se descubren los lineamentos de la obra primitiva, que todos los chafarrinazos del refundidor no alcanzan a encubrir. (Menéndez Pelayo, 1949: 106)

Ya en el siglo XX, José F. Montesinos (1935: 190-91) pone también de manifiesto su escepticismo al respecto: “¿Y qué tendrán que ver *La fianza satisfecha* —si es que es de Lope— con *El Cardena de Belén* ...? [...] *La Ciudad sin Dios* y *La fianza satisfecha* parecen refundiciones, no sabemos de qué originales.” W.L. Fichter (1939: 349), por el contrario, afirma detectar en el estilo de la obra “signos inconfundibles” de la autoría de Lope. Asimismo, Morley y Bruerton (1940: 286), expertos en Lope de Vega, clasifican *La fianza satisfecha* entre las obras de dudosa autenticidad, si bien añaden que, a pesar de tratarse de un texto tan defectuoso, “no hay nada en el verso que impida que la obra sea de Lope”. Por su parte, Edward M. Wilson (1966: 13d), afirma que otros dramaturgos (Mira de Amescua, Tirso de Molina, Calderón) escribieron mejores obras sobre bandidos conversos. Por ello duda de la autoría de Lope, y la atribuye a un dramaturgo menor. Y Daniel Rogers (1968: 150) asegura compartir su opinión:

A causa del parecido familiar entre las comedias del Siglo de Oro, y también a causa de la costumbre, por parte de los dramaturgos, de colaborar los unos con los otros, plagiarse, piratear y re-escribir obras, las atribuciones resultan, a menudo, extremadamente inciertas, incluso cuando los textos son más fiables que éste. Lope puso de manifiesto su desprecio por las tramoyas, o apariciones mecánicas y artefactos escénicos, de los que los dos descubrimientos de figuras crucificadas en *La fianza satisfecha* son ejemplos osados, si no elaborados. Por esta razón, así como debido a la carencia de ternura o imaginación en las escenas de amor, y sobre todo, a causa de la tosquedad general del verso, coincido con el Dr. Wilson en que *La fianza satisfecha* no parece obra de Lope de Vega.

Sin embargo, Bruce Wardropper (1972: 200), se muestra más cauto, y no se decanta por postura alguna, poniendo simplemente de manifiesto el hecho de que “la autoría es incierta”. No obstante, opiniones más recientes, como la de Macías Sánchez (1998), optan por aceptar que fue escrita por Lope —aunque, como Menéndez Pelayo, no descartan que la obra original haya sido posteriormente ‘refundida’—.

Una vez expuesta la polémica de su controvertida autoría, se procederá a revisar las ediciones existentes⁵ y su recepción. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, en su estudio sobre la *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, establecen que *La Fianza Satisfecha* fue escrita posiblemente durante los años 1612-1615. Como ya comentamos, no se conserva el manuscrito original, pero sí una copia manuscrita que data de 1736, en la Biblioteca Nacional de Madrid, así como varias sueltas, también del siglo XVIII. De éstas, se hallan catalogadas en la Biblioteca Nacional las que aparecen a continuación:

- : *La fianza satisfecha*.— Comedia. Sevilla, Francisco Leefdael (S.a.). Encuadernada con *El nuevo oriente del sol, y más dichoso portal*. Valladolid, Alonso de Riego S.A. y con otras.
- : *La fianza satisfecha*.— Comedia. Barcelona, Juan Serra (S.a.).
- : *La fianza satisfecha*.— Comedia. Valladolid, Alonso de Riego (S.a.)
- Vega, Lope de: *La fianza satisfecha*.— Comedia. Madrid, Antonio Sanz, 1736.
- : *La fianza satisfecha*.— Comedia. Madrid, Antonio Sanz, 1745. (Encuadernada con esta obra *La reina Juana de Nápoles y marido bien aborcado*. Comedia. Madrid [S.I., s.a.].)
- : *La fianza satisfecha*.— Comedia. Madrid, Antonio Sanz, 1756. Encuadernada con *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, (S.I., s.i., s.a.).
- Vega, Lope de: *La fianza satisfecha*.— Comedia. Madrid, Librería Quiroga, 1799. V. *El nuevo oriente del sol y más dichoso portal*. Núm. 622.
- Vega, Lope de: *La fianza satisfecha*.— Comedia. Madrid, Librería Quiroga, 1799. V. *La creación del mundo*. Núm. 493.

Y se conserva otra en el Museo Británico:

Vega, Lope de: *La fianza satisfecha*.— Comedia. Madrid, 1736.

A juzgar por el número de ediciones, debe haber sido lectura habitual —además de representarse con cierta frecuencia— en la época. Para cuando el siglo llegaba a su fin, algunos directores estaban tan decididos a llevarla a escena, aun a riesgo de ofender al clero local, que provocaron que la ya por entonces (1781) moribunda Inquisición la examinara detenidamente y acabara por prohibir su representación en 1801⁶. Probablemente la consideraron, desde el punto de vista religioso, monstruosa y ofensiva —este temprano prototipo de Don Juan⁷ debería

⁵ Al menos, todas las que la autora de este artículo ha podido localizar.

⁶ “Un decreto de la Inquisición española, con fecha de 18 de marzo, 1801, incluía *La fianza satisfecha* en el índice de libros prohibidos” (Wilson, 1966: 13d).

⁷ Según Barnstone (1962: 56) Leonido es un prototipo de “Don Juan”, al que Macías Sánchez (1998: 1) califica de “verdaderamente espeluznante”. De hecho, de las distintas características del personaje de Don Juan, hay dos aspectos en su carácter que comparte con Leonido: primero, engaña a las mujeres para seducirlas (esencialmente las deja sin honra y sin posibilidad alguna salvo casarse con otro o entrar en un convento); por otra parte, a Don Juan no le importa que Dios vaya a castigarle.

de haber recibido su castigo al final—, ya que los pecados cometidos por Leonido traspasaban, como apuntaba Barnstone (1962), los límites del arrepentimiento y de la salvación.

Del siglo XIX, se conserva una arriesgada edición de la obra que data de 1804 (Imprenta de Cruzada, S.A. Madrid) — ‘arriesgada’, ya que sólo tres años antes se había convertido en uno de los libros prohibidos— y la ya aludida edición contenida en el volumen V de las *Obras de Lope de Vega*⁸ editadas en 1895 por Menéndez y Pelayo (1895: 363-94). Eso quiere decir que la obra fue relegada al olvido —probablemente como castigo a los pecados de Leonido— durante casi un siglo.

En la segunda mitad del siglo XX la obra fue rescatada, tras prácticamente un lustro, con motivo de la celebración del cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega, en 1962. Ese mismo año, Willis Barnstone publicó una desafortunada traducción al inglés, *The Outrageous Saint*, en *Tulane Drama Review*⁹. El texto de Menéndez Pelayo fue mutilado cuando la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid) lo reimprimió en *Obras de Lope de Vega*, XII, Vol. 187 (1965: 101-51) en el grupo de obras compiladas bajo el epígrafe: ‘comedias de vidas de santos’. Poco después, en 1966 se estrenó en el teatro Nacional de Londres una controvertida adaptación de la obra al inglés, *A Bond Honoured*¹⁰, escrita por el dramaturgo Británico John Osborne¹¹. En ese mismo año otra traducción al inglés, esta vez de Joe Burroughs, *A Pledge Redeemed*, fue retransmitida por la BBC. Cinco años más tarde, en 1971, William M. Whitby y Robert Roland Anderson publicaron *La Fianza Satisfecha. Attributed to Lope de Vega* en Cambridge University Press. Como se puede apreciar, *La fianza satisfecha* cobra un nuevo interés en el siglo XX, especialmente para el público británico. Lo curioso es que —al igual que las producciones teatrales de la obra habían provocado en su día encontradas reacciones en el público español de

Ambos aspectos demuestran la falta de honor y de respeto hacia las normas morales de la sociedad. Sin embargo, “los más atroces desafueros de Don Juan Tenorio ... parecen travesuras de poco momento al lado del rabioso furor y las satánicas pasiones de Leonido, que, a vista y paciencia de los espectadores, intenta violar a su hermana, la hiere feamente el rostro en venganza de su resistencia, da de palos a su cuñado, abofetea a su padre en el acto primero y en el segundo le saca los ojos; reniega de la fe cristiana en Túnez y cuenta al rey moro, entre otras hazañas de su vida, que había forzado más de 30 doncellas y que había querido afrentar con lascivos pensamientos a su propia madre.” (Menéndez Pelayo, 1949: 108) Además, las obras difieren en su desenlace, con una justicia dramática que, según Menéndez Pelayo (1949: 108) “está en razón inversa del grado de perversidad de los protagonistas”, pues “Tirso condena al burlador de Sevilla a las penas eternas”, mientras que “Lope, por el contrario, no sólo convierte y salva a Leonido, sino que le hace obtener la corona del martirio, crucificado y coronado de espinas, a imitación de Cristo.”

⁸ Real Academia Española, Establecimiento tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, Madrid, 1890-1913.

⁹ Para más información al respecto, véanse Rogers (1968: 146-70) y Álvarez Faedo (1998: 31-29).

¹⁰ La traducción de *A Bond Honoured* sería precisamente *La fianza satisfecha*. Por ello, a fin de diferenciar la adaptación inglesa de la obra original española, en lo sucesivo, en este artículo el título de la adaptación aparecerá siempre en inglés.

¹¹ Se sabe de la existencia de una traducción literal de la obra al inglés, que fue proporcionada a John Osborne por el Teatro Nacional (Londres), y en la que éste se basó para escribir su adaptación.

la época, llegando al extremo a ser prohibida su representación en el siglo XVIII— la recepción del estreno de *A Bond Honoured* en el Londres de 1966 por parte de la crítica no fue menos controvertida¹². A continuación se dedicarán unas páginas a indagar en los motivos de John Osborne para adaptar la obra al inglés, y se tratarán de hallar las causas de la polémica acogida de *A Bond Honoured*.

La crítica inglesa reaccionó con asombro al enterarse de que John Osborne estaba escribiendo una adaptación en prosa de *La fianza satisfecha* —que, al igual que la obra de Lope siglos antes, resultó controvertida en extremo— aduciendo que no parecía muy plausible que la comedia del Siglo de Oro español fuera un género que encajara con el estilo del dramaturgo inglés. No obstante, si se estudia su obra en profundidad, se comprende el interés que *La Fianza Satisfecha* despertó en John Osborne.

Los protagonistas de las obras del autor británico son inadaptados —personajes que, sintiéndose aislados de la sociedad en la que viven, hallan en la soledad su condición natural—. Son personajes con problemas psicológicos, capaces de pasar de un estado emocional a otro con una rapidez asombrosa, y propensos a expresar opiniones inconsistentes y totalmente contradictorias. Se sienten solos —en la mayoría de los casos porque su egoísmo los aísla de los demás—, a la vez que sufren una insostenible necesidad de algún tipo de contacto humano o espiritual. Pero son incapaces de conseguir superar sus problemas, y fracasan, convirtiéndose en pervertidos incestuosos, incomprensidos e incomprensivos, terminando apartados de los ideales e instituciones de su propio país —como, por ejemplo, Jimmy Porter en *Look Back in Anger (Mirando hacia atrás con ira)* (1957)—, o llegando al extremo de sentirse aislados del mundo en general, como el propio Leonido en *A Bond Honoured*.

Una vez que han sido expuestos, si bien muy escuetamente, los rasgos que caracterizan al inadaptado osborniano, se puede proceder a contrastarlos con la descripción que del Leonido de Lope hace Willis Barnstone (1962: 57):

Los problemas de Leonido siguen siendo los del hombre inquieto y solitario de hoy en día, que es dolorosamente consciente de lo fortuito de su absurda existencia mediante actos atroces. Rechaza a fin de encontrar. Debe descubrir su libertad individual e indentificarla para conseguir estar en paz consigo mismo y con el mundo.

Tal definición encaja perfectamente con la del típico inadaptado osborniano, lo que ayuda a comprender por qué el personaje de Leonido atrajo la atención de

¹² *A Bond Honoured* se estrenó en el Teatro Nacional de Londres, el 6 de junio de 1966, y al igual que había ocurrido con la obra de Lope, levantó gran polémica y fue objeto de duras críticas. La reacción de Osborne no se hizo esperar: devolvió el golpe enviando airados telegramas a los críticos más hostiles y declarando que si él fuera director de un teatro seguramente resolvería acabar con la costumbre permitir a los críticos asistir al estreno. La polémica acogida de la obra dio lugar a un intercambio de cartas en el periódico *The Times*, en las que Osborne recibía respaldo de, entre otros, colegas dramaturgos de la talla de Arnold Wesker y John Arden. En un apéndice a este artículo, se incluye esa correspondencia mantenida en *The Times*, en respuesta a la desfavorable acogida del estreno de *A Bond Honoured*.

John Osborne. Otro aspecto que las protestas del dramaturgo británico compartían con el autor del Siglo de Oro español era la 'vehemencia'. Lope habría comprendido perfectamente el deseo de Jimmy Porter en *Look Back in Anger* de escribir un libro "... en llamas de una milla de altura. [...] traído a la memoria en fuego, y sangre" (II.i: 54). Los dramaturgos del Siglo de Oro no mostraban reparo alguno a la hora de reconocer lo depravado del género humano. No sólo no se dejaban sorprender fácilmente, sino que eran ellos quienes trataban de asombrar a su público. El yugo que ataba sus plumas era el mismo que reprimía su pensamiento y sus vidas, un yugo que transcendía las buenas formas y el buen gusto: ese yugo era su fervor moral. Muy probablemente haya sido esta característica, precisamente, la que provocó que la España de la Contra-Reforma despertara el interés de John Osborne¹³. Él mismo revela qué fue lo que le interesó de *La fianza satisfecha*, en la Nota del Autor que incluyó al principio de su obra:

En 1963, Kenneth Tynan, director literario del Teatro nacional, me preguntó si adaptaría *La fianza satisfecha* de Lope de Vega. Era en tres actos, tenía un argumento absurdo, unos personajes ridículos, y un humor muy sarcástico. Lo que me interesó fue el marco cristiano de la obra y la dialéctica potencialmente fascinante con los personajes principales. Así me concentré en desarrollar a Leonido (...) y descarté la mayor parte del resto, reduciendo la obra a un extenso y único acto.

A Bond Honoured es el resultado. (Nota del autor: 9)

Rogers (1968) explica que, una vez leída la obra, resulta que esa nota no describe exactamente lo que ocurre en esta adaptación, ya que, dejando a un lado la cuestión de la autoría, *A Bond Honoured* no se publicó en un extenso y único acto, sino en dos actos breves, ambos incluyendo material de la obra original —aunque, cuantitativamente, puede ser cierto que Osborne haya descartado casi todo lo que no concierne directamente al protagonista—. De hecho, Leonido, como ya se ha mencionado, es, sin lugar a dudas, un héroe osborniano: un orador agresivo y antisocial, condenado a la frustración por exigir honestidad y lealtad al resto de personajes, que, por supuesto, lo detestan. Esa realidad provoca su furia, la cual libera en ataques indiscriminados contra todo aquello que le salga al paso. Más aún, a pesar de tratarse de una adaptación de la obra de Lope de Vega —en la que Leonido termina por abrazar la fe cristiana y acata humildemente su destino de ser inmolado para pagar por sus múltiples pecados—, *A Bond Honoured* nos presenta un personaje que, cuando parece rendirse ante la muerte, de repente, vuelve a rebelarse —lo que implica que, a menos que se ponga fin a su existencia, él jamás abandonará su lucha—.

¹³ Rogers (1968: 147) también apoya la idea de que "el fervor moral es lo que diferencia a Osborne de los románticos anteriores, tanto extranjeros como españoles, que careciendo de él sólo han sido capaces de sentir y reproducir las emociones más superficiales de la comedia." E insiste en que: "al igual que en el caso de los españoles, la apasionada preocupación de Osborne por la moralidad está conectada con su preocupación por la religión —algo que, viniendo de él, puede resultar sorprendente en principio, pero que resulta ser notoriamente persistente."

Con todo esto en mente, sería acertado indagar en el tipo de personaje que provocó tan controvertida acogida por parte de los críticos en 1966. En la adaptación de John Osborne Leonido reniega de la sangre de su propio padre, y de “su Dios, su ley, del bautismo y de los sacramentos, ay sí, y de la Pasión y de la muerte”¹⁴ (I.vi: 39), es decir, de los principios por los que se regía la existencia de la gente de buena fe de la España del Siglo de Oro. Rebelándose en su capacidad de infligir dolor —por medio de pasiones incestuosas, sádicas, y casi demoníacas— Leonido toca fondo en el abismo de la depravación: sus pecados traspasan los límites del arrepentimiento y de la salvación.

El aislamiento que experimenta el protagonista de *A Bond Honoured* es voluntario: “Un bastardo es también común, pero un bastardo que ves aislado [es como] una mala hierba, a menudo vigorosa y bastante poderosa”¹⁵ (I.ii: 24-25). Puesto que, al estar solo, se ha liberado completamente de las ataduras que conlleva una vida convencional, puede explorar, sin cortapisas, los límites del ser humano. Al rechazar las normas que impone una vida ‘honrada’, se libra del dolor y de la soledad que experimentan normalmente los héroes porque, a pesar del hecho de que él está solo, eso es consecuencia de una elección deliberada que le ha permitido controlar la situación —a diferencia de otros personajes, que permiten que sea la situación la que los controle a ellos—.

Sin embargo, en contra de lo que pueda parecer a primera vista, Leonido es, en realidad, un hombre en busca de Dios; y comete todas sus atrocidades para que baje Dios a este mundo y se le muestre físicamente. Por lo tanto, la aparición del Pastor (Cristo, en la obra de Lope) ante el protagonista debería ser interpretada como la culminación del objetivo de todas sus perversidades y, en consecuencia, también el final de ellas, puesto que ya es hora de que amortice la deuda moral contraída con el Pastor: “Hoy, Leonido, he de recaudar todo lo que has gastado. Pagué por todas ellas, pero esta es la hora de la verdad. Y estoy aquí para eso”¹⁶ (II.ii: 54). Leonido pronto comprende hasta qué punto ha tenido —o no— el destino en sus manos:

Habrás tenido acceso a mis cuentas, así que no hay nada que yo pueda hacer salvo asumir cada deuda, lo que posiblemente te satisfaga a modo de minuta de abogado divino, pero es tan pesada para mí como el infierno al que voy y aquel del que vengo. Tendrás mi vida, que es lo que viniste a buscar¹⁷ (II.ii: 55).

¹⁴ Ese “ay sí” que Osborne intercala, hace que las palabras de Leonido suenen en un tono ligeramente jocoso —matiz ausente en la versión de Lope de Vega: “que de su sangre reniego, / de su Dios y de su ley, / del Bautismo y Sacramentos, / de su Pasión y su muerte ...” (I: 120).

¹⁵ Estas palabras no aparecen en la obra de Lope.

¹⁶ Lope de Vega es algo más explícito: “Hoy, Leonido, he de cobrar / las honras, las bofetadas, / las afrentas, los insultos / que cargaste en mis espaldas. / Todas las pagué por ti; / mas hoy pretendo cobrarlas; / que es ya tiempo que se vea / satisfecha la fianza” (III: 140).

¹⁷ Osborne resume así dos intervenciones de Leonido —bastante más extensas— en la obra de Lope: “Confieso, divino Dios, / que son mis maldades tantas, / que será imposible cosa / que al justo las satisfaga. / [...] / La vida y sangre os daré / sin con vida y sangre pago: / yo ofrezco desde este día / verterla toda por vos; / pero la sangre de Dios / no se paga con la mía.” (III: 140-41). Ese énfasis en el libre albedrío y, por consiguiente, en la importancia de la elección moral y de la responsabilidad personal, es típica del teatro —y de la literatura, en general— de la España del siglo XVII.

Una vez arrepentido, Leonido acepta los presentes simbólicos del Pastor: una corona de espinas, una túnica que ha sido rasgada por un látigo, una soga y una cruz. Y tras suplicar perdón arrojándose a los pies de su padre, Leonido se pone la soga alrededor del cuello y se deja conducir dócilmente por sus enemigos —como si de un manso cordero se tratara— hasta el árbol donde va a ser ahorcado. Sin embargo, mientras se balancea colgando de la soga, bendice a su padre por medio de un insulto: “¡Que Dios te bendiga, viejo sapo!”¹⁸ (II.ii: 62), y a continuación, llama a su criado, quien va y le apuñala. Leonido expira pronunciando estas palabras: “Ay! Si existe el recuerdo - os recordaré!”¹⁹ (II.ii: 62), cuyo significado resulta ambiguo —¿amor o venganza?—; es obvio que la estructura cristiana (la aparición de Pastor, la contricción de Leonido, su reconciliación con su familia, su esperanza de salvación) se ha derrumbado. Lo cierto es que Leonido ya no es el mismo hombre, y sin embargo —a diferencia de lo que ocurre en *La fianza satisfecha*— aún no se ha arrepentido: su contricción se ha tornado en denuncia —un rasgo muy osborniano—.

Puesto que la Gracia es invisible —como parte de la fe— el público no necesita aguardar a que la redención de Leonido se muestre en escena. Osborne sugiere el principio de una lucha interior. El resultado final sólo puede dejarse en manos de la esperanza, “porque ¿quién espera lo que ya está viendo?” (Romanos 8: 24). El dramaturgo británico apunta a lo desconocido, alterando el final de la obra original —tal vez porque, al escribir sobre temas relacionados con la religión en el siglo XX, lanzar una pregunta al aire puede tener más sentido que tratar de ofrecer la respuesta.

Y sin embargo, algo falló —bien en el planteamiento de John Osborne, bien en las expectativas del público—, pues la obra recibió duras críticas. A continuación, se examinarán las recensiones negativas, y la correspondencia que varias personalidades de la época mantuvieron en *The Times* a ese respecto, para tratar de dilucidar si realmente la obra fue rechazada unánimemente, o si, por el contrario, su acogida no fue tan negativa como, en principio, la prensa dejaba traslucir.

Al día siguiente del estreno, Philip Hope-Wallace (1966: 25), crítico teatral de *The Guardian*, comunicaba a sus lectores: “Encontré que la obra dejaba muchas cosas sin explicar, dejaba mucho por sentir.” Es posible, pero se ha de tener en cuenta que ése ya era un ‘defecto’ de *La fianza satisfecha*, que Osborne, en cierta medida, ha tratado de subsanar, proporcionando las causas para el comportamiento de Leonido²⁰.

Por su parte, el crítico de *The Times* (1966: 14) achaca el fracaso de *A Bond Honoured* a que la versión escrita por Osborne de una obra que había estado esperando 350 años a que le dieran otra oportunidad de subir a un escenario, llega demasiado tarde, y seguidamente se ensaña, aludiendo primero a la crudeza del

¹⁸ Este insulto no aparece en *La fianza satisfecha*, pues allí Leonido se despide de su padre con respeto: “Adios, padre” (III: 150).

¹⁹ Estas palabras no aparecen en la obra de Lope.

²⁰ Para más información al respecto, véase Álvarez Faedo (1998).

espectáculo, al que califica de: “insulto gratuito, humillación sexual, y crueldades físicas”, y atacando después al propio autor, al que tacha de egocéntrico:

El Sr. Osborne parece haberse puesto a trabajar dejándose llevar más bien por un espíritu de autocomplacencia que de reinterpretación. Nos dicen que España es la cuna del ego masculino; y lo que se nos ofrece en esta ocasión no es una muestra de fertilización mutua entre la España de Lope [...] y la Gran Bretaña moderna, sino el ego de Osborne elevado a cimas de delirante omnipotencia.

Posiblemente lo de ‘egocéntrico’ se refiera a la reinterpretación que el dramaturgo hace del personaje de Leonido, en torno al cual, como él mismo había explicado, centra su adaptación. Lo cierto es que, si no se lee la obra original, uno podría llegar a pensar que Osborne ha moldeado el personaje para que parezca uno de sus ‘jóvenes airados’ —y tal vez sea, en parte, verdad—, pero lo cierto es que el Leonido de Lope, como ya se ha explicado, ya presentaba muchas de las características similares a las del héroe osborniano.

Ni siquiera la puesta en escena agrada a este crítico: “La producción de John Dexter es aparatosamente estilizada y traduce la violencia en cuatro convenciones nada realistas: las patadas frenan a escasa distancia del cuerpo, y se ponen trapos de seda que representan las heridas de la cabeza”²¹ (1966: 14). Al día siguiente, el 8 de junio, ese mismo crítico (1966: 13e) recopila diversas opiniones de otros autores que ridiculizan el argumento de la obra que, según W.A. Dallington —del *Daily Telegraph*— trata de un hombre que “seduce a su hermana (quien parece muy deseosa), ciega a su padre, mata a su madre, reniega del cristianismo, se convierte en musulmán, y se comporta tan mal en su nueva fe como lo había hecho en la otra”; Peter Lewis —del *Daily Mail*— ofrece más detalles, y explica que el protagonista: “causa cortes en el rostro de su hermana con una espada, rechaza a la joven mora que le ofrece amor y que resulta ser su hermana perdida. La hermana incestuosa, explica, era en realidad su hija”, mientras que B.A. Young —del *Financial Times*— se muestra escueto, pero contundente, a la hora de calificar a Leonido: “Ateo, incestuoso, matricida, violador”.

Por lo expuesto hasta ahora, parece que los críticos que asistieron al estreno de la obra, tuvieron que soportar un argumento retorcido, de temática enormemente desagradable, con un abominable protagonista de atroz conducta, y todo ello al amparo de una pésima puesta en escena. Esa opinión trascendió hasta el punto de que en *Teatro de Protesta y Paradoja*, George E. Wellwarth —evocando las palabras anteriormente citadas con las que Osborne se había referido a la comedia de Lope— afirma que: “*A Bond Honoured* es en dos actos, tiene un argumento absurdo, algunos personajes ridículos y algo de humor muy grave” y continúa en los siguientes términos:

²¹ Por supuesto, una obra no tiene por qué ser siempre del agrado del público, y uno es muy dueño de expresar sus opiniones, aunque resulta curioso comprobar cómo, en su acaloramiento por poner de manifiesto su disgusto ante la representación de acaba de presenciar, este crítico, que anuncia ‘cuatro convenciones nada realistas’ que el director utiliza para expresar la violencia en el escenario, acaba mencionando sólo dos.

Trata de un joven que abriga una pasión incestuosa (que consuma) por su hermana. En la versión de Osborne ella es su hermanastra e hija, ya que es fruto de la violación que el joven hace sufrir a la madre de ambos. Por desgracia, a medida que leemos los monólogos narcisistas de Leónido (sic), la atención se desvía de la extraña acción, con la sospecha de que Leónido (sic) no es otro que nuestro viejo amigo Jimmy Porter en atuendo renacentista. El personaje desafiante de Lope se ha convertido en un mocoso plañidero y suplicante cuya fuerza no es más que una tapadera de su incestuoso deseo infantil (Wellwarth, 1974: 286-87).

Como se puede comprobar en esta cita, Wellwarth es otro de los especialistas que insisten en la idea de que John Osborne ha moldeado este personaje para que parezca uno de sus jóvenes airados, concretamente Jimmy Porter —que como ya se señaló anteriormente, es el protagonista de *Look Back in Anger*—.

Después de tales críticas, John Osborne, profundamente ofendido, envió un telegrama solicitando una campaña de apoyo contra los críticos, por medio de una correspondencia pública en *The Times*. La respuesta no se hizo esperar, y uno de los primeros en unirse a la llamada de Osborne fue Arnold Wesker: “Estoy totalmente de parte del Sr. Osborne porque creo que la postura de los críticos es fatal para todas las ramas del arte —música, ballet, pintura, etc—. Parece que la función del crítico en la historia es equivocarse.” (1966: 12e); en la misma línea, Walter Hartley (1966: 13d) dice de los críticos: “Cuando leí sus reseñas sobre la obra del Sr. Osborne en el Teatro Nacional reservé entradas inmediatamente. Cuando les gusta una obra dudo muchísimo si ir a verla”. Si Lope de Vega hubiera obtenido un apoyo tan rotundo de sus seguidores del siglo XVIII, tal vez habría sido posible que la Inquisición hubiera levantado la prohibición que pesaba sobre su obra. Lo cierto es que la llamada de Osborne surtió efecto, y *The Times* recibió numerosas cartas de apoyo, del estilo de las ya citadas, como la de Joanna Macfadyen, que ensalza tanto la adaptación como su puesta en escena:

Fue una tarde de teatro memorable: literatura muscular, ideas tan frescas como la mañana, producidas y puestas en escena milagrosamente. ¿La obra? *A Bond Honoured* de John Osborne, adaptada de una obra de Lope de Vega.

El inmenso tema: hago lo que quiero, digo lo que estoy haciendo, y me importan un rábano la hipocresía y las convenciones sociales. [...] Tiene 400 años y aún está de actualidad.

No conozco a John Osborne, pero como aficionada al teatro debo gritar con voz bien fuerte contra la mala imagen de la obra que han presentado demasiados críticos teatrales en los diarios (Macfadyen, 1966: 13d).

El mismísimo John Arden también manifiesta su apoyo a John Osborne y a su adaptación: “Las reseñas de *A Bond Honoured* que he visto [...] han sido totalmente inadecuadas.” (Arden, 1966: 11c), resaltando un aspecto omitido hasta la fecha: la posibilidad de que la reacción de la crítica se hubiera debido a su desconocimiento, no sólo de la obra de Lope, sino del teatro español del Siglo de Oro en general:

... se les paga para que informen al público de lo que se está representando en los teatros y ... si no saben mucho del teatro renacentista español antes de entrar a ver uno de sus ejemplos, entonces deberían poner remedio a su ignorancia antes de tratar de remediar la tuya. Lleva alrededor de una hora aproximadamente leer una obra.... (Arden, 1966: 11c).

Lo cierto es que ni siquiera hubiera hecho falta que los críticos indagaran en el teatro renacentista español: bastaba con que echaran la vista atrás, al propio Renacimiento inglés, para hallar todo un elenco de personajes emparentados, en cierto modo, con Leonido:

Leonido es de la misma familia que los bárbaros héroes del *Tamberlain* y del *Judío de Malta*; es el hombre que se confunde casi con la animalidad y no obedece a otro impulso que el de sus apetitos ciegos y brutales. De él puede repetirse con entera exactitud lo que Taine dijo de algún personaje de Marlowe: "Las súbitas y extremas decisiones se confunden en él con el deseo: apenas imagina las cosas, las hace; el gran intervalo que para nosotros media entre la idea de una acción y la acción misma, no existe para él." Este personaje, enteramente fisiológico, ebrio de sangre y de lujuria, abunda en el primitivo teatro inglés, pero es figura solitaria en el nuestro. (Menéndez Pidal, 1949: 107-08).

Para concluir este artículo, tras lo expuesto se deduce que la controversia suscitada por la *La fianza satisfecha* en el momento de su estreno y en el siglo siguiente se debió a su temática irreverente: un ser depravado que cometía los actos más atroces, y que, al final, obtenía el perdón muriendo mártir (con signos que evocaban la muerte de Jesucristo), era una gran ofensa —rayando en lo blasfemo— contra la moral profundamente religiosa de la época; algo que, por otro lado, resulta incongruente, si se reflexiona por un instante, ya que el catolicismo predica el perdón de los pecados —por lo tanto, los espíritus cristianos auténticamente caritativos y misericordiosos (y, por lo visto, no lo eran los de los inquisidores), no deberían haber encontrado ofensiva la obra, sino que deberían haber detectado en ella la esperanza de un mensaje de redención para todos los pecadores.

En el caso de *A Bond Honoured*, los motivos para su controvertida acogida se multiplican: por una parte, el personaje parece a los ingleses desmesurado en sus atrocidades —cuando, como se ha expuesto, sólo han de volver la vista atrás para encontrar villanos similares en su propio teatro—, por otra, los temas de la religión y la honra, centrales en el teatro español del siglo de oro, resultan anacrónicos para gran parte del público de los años sesenta —época en la que se estaba produciendo una revolución cultural y sexual—. Además, en una época en la que ya empezaban a reinar los efectos especiales del cine, era muy difícil representar una obra con tanta violencia física en escena, de manera que resultara creíble. En definitiva, las causas de esa controvertida acogida de la obra en Inglaterra pueden resumirse en el error que cometieron algunos críticos de contemplar la obra desde la perspectiva del siglo XX, en lugar de trasladarse con su imaginación, por un instante, al contexto temporal y espacial en y para el que se había escrito la obra: después de todo, no deberían haber olvidado que la finalidad de *A Bond Honoured* no era otra que la de rendir tributo a Lope de Vega en el 400 aniversario de su nacimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ FAEDO, M. JOSÉ (1998): "Translation or adaptation? *The Outrageous Saint* and *A Bond Honoured*: Two English 'versions' of *La fianza satisfecha*", *Livius*, 12: 21-29.
- ARDEN, JOHN (1966): "A Bond Honoured", *The Times*, 11 de junio: 11c.
- AUSEJO, SERAFÍN DE (1975): *La Biblia*, Barcelona, Editorial Herder, S.A.
- BARNSTONE, WILLIS (1962): Lope's Leonido: An Existential Hero, *Tulane Drama Review*, 7, N.º 1, Fall: 56-57.
- (1966): "A Bond Honoured", *The Times*, 8 de junio: 13e.
- ENTRAMBASAGUAS, JOAQUÍN DE (1932): *Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos: una guerra literaria del Siglo de Oro*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- EXPOSICIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LOPE DE VEGA (1935): *Catálogo de la Exposición Bibliográfica de Lope de Vega organizado por la Biblioteca Nacional*, Madrid, Junta del Centenario de Lope de Vega.
- FICHTER, W.L. (1939): "Is *El mayor prodigio* by Lope de Vega?", *Romanic Review*, XXX: 343-358.
- HALTRESHT, M. (1985): "Guilt and Expiation in John Osborne's Plays", *Cithara*, 16, i: 33-39.
- HARTLEY, WALTER (1966): "Useful Criticism", *The Times*, 15 de junio: 13d.
- HOPE-WALLACE, PHILIP (1966): "A Bond Honoured", *The Guardian*, 7 de junio: 25.
- MACFADYEN, JOANNA (1966): "A Bond Honoured", *The Times*, 10 de junio: 13d.
- MACÍAS SÁNCHEZ, ROGELIO (1998): "El Mito de Don Juan", *En Contacto. Revista Electrónica del Centro de Cómputo Universitario de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*, diciembre, año 4, N.º 19: 1-3. En <http://www.ccu.umich.mx/univ/publica/contacto/nov98/cultura2.html>.
- MENÉNDEZ PELAYO, MANUEL (ed.) (1890-1913): *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española.

- MENÉNDEZ PELAYO, MANUEL (ed.) (1965-1972): *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días).
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1935): *Lope de Vega: Barlaán y Josafat. Teatro Antiguo Español. Textos y Estudios*, Vol. VIII, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos.
- MORLEY, S.G. & BRUERTON, C. (1940): *The Chronology of Lope de Vega's Comedias. With a Discussion of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of his Strophic Versification*, Nueva York, The Modern Language Association of America.
- (1966): "Mr. Osborne Claims for Support", *The Times*, 10 de junio: 12e.
- (1995 [1973]): *New Testament and Psalms, The New International Version*, Lutterworth, The Gideons International.
- OSBORNE, JOHN (1957): *Look Back in Anger*, London, Faber & Faber.
- (1966): *A Bond Honoured*, London, Faber & Faber.
- PRAAG-CHANTRAINE, JACQUELINE VAN 1966: "La Fianza Satisfecha: comedia famosa de Lope de Vega", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 44: 947-962.
- (1966): "Revival arrives too late after 350 years", *The Times*, 7 de junio: 14.
- ROGERS, DANIEL (1968): "Not for Insolence, but Seriously: John Osborne's Adaptation of *La fianza satisfecha*", *Durham University Journal*, IX: 146-70.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO (1988): *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A.
- VEGA Y CARPIO, LOPE FÉLIX DE (1895): *La Fianza Satisfecha*, en Menéndez Pelayo, M. (ed.) 1890-1913: *Obras de Lope de Vega*, V. Madrid, Real Academia Española: 363-94.
- (1895): *La Fianza Satisfecha*, en Menéndez Pelayo, M. (ed.) 1965-1972: *Obras de Lope de Vega*, XII, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, N.º 187): 109-51.
- WARDROPPER, BRUCE W. (1972): "*La fianza satisfecha*, a Crudely Mangled Rehash?", *Modern Language Notes*, 87, N.º 2, March: 200-213.
- WELLWARTH, GEORGE F. (Alemany, Sebastián tr.) (1974): *Teatro de Protesta y Paradoja*, Madrid, Alianza Editorial.
- WHITBY, WILLIAM M. & ANDERSON, ROBERT ROLAND (eds.) (1971): *La Fianza Satisfecha. Attributed to Lope de Vega*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WILSON, E.M. (1966): "A Bond Honoured", *The Times*, 14 de Junio: 13d.
- ZAMORA VICENTE, ALONSO (1969): *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.

APÉNDICE²²
“GUERRA CONTRA LOS CRÍTICOS”

1. SALVA INAUGURAL

El telegrama del Sr. Osborne que aparece a continuación fue recibido por *The Times* tras muchas duras críticas a la obra, *A Bond Honoured*, por parte de los críticos de varios periódicos que fueron recopiladas en ‘Tal y como sucede’ ayer:

El acuerdo entre caballeros de ignorar a los insignificantes críticos teatrales según las convenciones burguesas que os mantienen inmobilizados en vuestros mullidos asientos es algo que ya no estoy dispuesto a hacer. Después de diez años ahora es la guerra. No una campaña de consideradas quejas en cartas privadas, sino una guerra abierta y frontal que será tan pública como yo mismo y otros hombres de merecida reputación tengan todo el poder de hacerla.

A Bond Honoured, una adaptación de una obra de Lope de Vega que fue escrita hace 350 años, se estrenó en el Teatro Nacional esta semana.

The Times, 9 de Junio, 1966: 12

2. EL SR. OSBORNE SOLICITA APOYO

El Sr. John Osborne dijo la pasada noche que varios colegas del mundo del teatro le habían prometido apoyo en su disputa con los críticos, entre ellos el Sr. Lindsay Anderson, el Sr. John Dexter, y el Sr. William Gaskell.

El miércoles, el Sr. Osborne envió telegramas atacando a los críticos de la prensa que habían escrito recensiones adversas de su última obra, *A Bond Honoured*, en el Teatro

²² En este Apéndice se incluye —traducida al español por la autora de este artículo— la correspondencia que publicó *The Times* en respuesta a las recensiones desfavorables que *A Bond Honoured* recibió tras su estreno.

Nacional. Dijo que su lucha era contra los críticos que escribían recensiones irresponsables y frívolas sobre obras representadas con fines serios.

El Sr. Osborne dijo que no estaba en condiciones de tomar otras medidas por el momento, pero que si fuera empresario de un teatro, podría decidir perfectamente abolir la costumbre de que la crítica asista al estreno. Consideraba que los críticos ya no eran necesarios en lugares como el Teatro Nacional y el Aldwych, puesto que siempre se agotan las entradas digan lo que digan los periódicos.

El Sr. Arnold Wesker, el dramaturgo, dijo: "Estoy totalmente de parte del Sr. Osborne porque creo que la postura de los críticos es fatal para todas las ramas del arte —música, ballet, pintura, etc.—. Parece que la función del crítico en la historia es equivocarse."

The Times, 10 de Junio, 1966: 12e

3. 'A BOND HONOURED'

De la Sra. de Thorold Dickinson

Señor: —My esposo Thorold Dickinson y yo nos hicimos, por casualidad, con dos butacas para el Teatro Nacional, el martes 7 de junio, *porque la persona que había comprado las entradas había sido disuadida de utilizarlas por la reacción de los críticos contra la obra que iba a representarse esa noche*

Fue una tarde de teatro memorable: literatura muscular, ideas tan frescas como la mañana, producidas y puestas en escena milagrosamente. ¿La obra?: *A Bond Honoured* de John Osborne, adaptada de una obra de Lope de Vega.

El inmenso tema: hago lo que quiero, digo lo que estoy haciendo, y me importan un rábano la hipocresía y las convenciones sociales. El desarrollo de la megalomanía que alcanza proporciones que evitan que el resto de la sociedad, sea cual fuere el tipo de vida que lleve, pudiera querer experimentarlas: pero la sociedad es igualmente culpable porque se inclina ante todo tipo de fuerza, no importa lo maligna que sea. No utiliza el espejo del mal para revisar su propia imagen y luchar en contra; tiene 400 años y aún está de actualidad.

No conozco a John Osborne, pero como aficionada al teatro debo gritar con voz bien fuerte contra la mala imagen de la obra que han presentado demasiados críticos teatrales en los diarios.

Esta obra, junto a *La comedia negra* de Peter Shaffer —un divertidísimo deleite— proporciona una velada de escape y placer, y para verlas uno no necesita viajar a una capital extranjera; tome el metro hasta Waterloo Road.

Sinceramente suya:

JOANNA MACFADYEN

17 Queensborough Mews, W.2, June 9

Joanna Macfadyen

The Times, 10 de junio, 1966:13d

4. TELEGRAMAS Y ENOJO

Señor: —Si el arrogante telegrama del Sr. Osborne anima a los críticos a perseverar en la presentación de sus opiniones sin temor o favor, ignoraremos su presunción y su intimidación y nos regocijaremos de la libertad de prensa.

Sinceramente suyo:

WALTER BLUHM

Walter Bluhm

The Times, 11 de junio, 1966: 11c

5. "A BOND HONOURED"

Señor: —El Sr. John Osborne tiene mucha razón. Las recensiones de *A Bond Honoured* que he visto (no todas ellas, lo admito: ¿pero, en realidad, quién, excepto las personas realmente implicadas en la producción de la obra, las lee todas?) han sido totalmente inadecuadas.

Aún no he visto *A Bond Honoured* y, por lo tanto, no puedo decir si la última obra del Sr. Osborne es buena o no: pero uno tiene derecho a esperar que las críticas adversas estén basadas en una o más de las siguientes consideraciones:

- (1) ¿Hasta qué punto ha sido fiel el Sr. Osborne a la obra original de Lope de Vega y, si se ha apartado de ella, ha alterado radicalmente su significado? ¿si es así, cómo?
- (2) Lope de Vega es un escritor de fama internacional cuyas obras, en gran parte debido a la falta de buenas traducciones, son muy poco conocidas en Inglaterra. La escuela de dramaturgos del Renacimiento español tiene mucho en común, y también difiere en mucho, de nuestro propios escritores isabelinos. ¿Tiene alguna relación *A Bond Honoured* con las obras de Shakespeare, o Webster, o Marlowe?
- (3) La producción en el Teatro Nacional parecería ser, en cierto modo, "poco tradicional" (es decir, todos los personajes están sobre el escenario todo el tiempo, y eso). ¿Es invención del Sr. Osborne, del Sr. Dexter o de Lope de Vega? Si es invención de Lope de Vega, ¿en un rasgo común en su obra? Si es del Sr. Osborne, ¿qué efecto tiene sobre una obra que estaba destinada para un tipo de presentación diferente?
- (4) La mayoría de los escritores del Renacimiento, del cualquier país, escribían tragedias en verso: ¿Es la del Sr. Osborne en verso, o ha pasado el verso original a prosa, y —si es así— cómo?

Puede alegarse que éstos son puntos académicos, y que uno no debería esperar que los críticos de los diarios tengan el conocimiento especializado necesario para discutirlos. A lo que sólo puedo responder que se les paga para que informen al público de lo que se está representando en los teatros y que si no saben mucho del teatro renacentista español antes de entrar a ver uno de sus ejemplos, entonces deberían

poner remedio a su ignorancia antes de tratar de remediar la tuya. Leer una obra lleva alrededor de una hora aproximadamente.

Si el texto del Sr. Osborne no estaba disponible para su estudio antes de su producción (y leer una obra antes de verla no es necesariamente buena idea) entonces tal vez lo estuviera una traducción anterior y más literal, o quizás incluso se podría haber encontrado en alguna referencia un resumen del argumento y unas breves notas sobre Lope de Vega.

Entonces podríamos haber tenido la sensación de que los juicios lanzados sobre *A Bond Honoured* estaban fundados sobre algún tipo de prueba de que se era consciente del problema al que se había enfrentado el Sr. Osborne. Según están las cosas, no hemos llegado a ninguna parte, y a quienes estamos en el mismo negocio que el Sr. Osborne se nos ve confirmada nuestra perenne indignación.

Suyo:

JOHN ARDEN

26 Cranbourne Road, N.10, 9 de junio.

John Arden

The Times, 11 de junio, 1966:11c

6. EL SR. OSBORNE Y LOS CRÍTICOS

Del Sr. Keith Roberts.

Señor: —Tal vez me permita expresar, en su columna, mi gran decepción ante la postura que el Sr. Osborne ha adoptado con respecto a las recensiones de *A Bond Honoured*. El Sr. Osborne tiene suficiente talento, y su reputación está lo suficientemente afianzada, como para que su declaración de hostilidades resulte, no sólo innecesaria, sino también extremadamente inquietante.

A nadie le gustan las críticas, y un artista —en cualquier disciplina— puede, con frecuencia, sentir que ha sido incomprendido; pero seguramente es su deber, especialmente cuando su trabajo anterior ha sido tan alabado como el del Sr. Osborne, examinar la validez de la crítica levantada contra su última obra, especialmente cuando proviene de más de una fuente. El Sr. Osborne parecía ser incapaz de este ejercicio terapéutico.

Esto es una gran lástima, porque sugiere cierta tendencia a la grosería por respuesta que puede, al final, corroer su talento excepcional. Que al Sr. Osborne no le gusta que le interrumpan, durante la producción, es bien sabido; y si bien no me inclino ante nadie en lo que respecta a mi admiración por *Evidencia Inadmisible*, por su compasión y el poderoso estilo del texto, estoy igualmente seguro de que la obra habría mejorado en gran manera si el autor hubiera permitido que le cortaran unos 25 minutos. No se puede dar por hecho que los artistas sean los más indicados para juzgar sus propias obras.

La principal discusión del Sr. Osborne es con los críticos que, según él, escribieron recensiones irresponsables y frívolas sobre obras *representadas con fines serios* (mi

cursiva). Las implicaciones de esta discusión son absurdas. El hecho de que un escritor pueda tener *intenciones* serias tiene muy poco que ver con la calidad de la obra que pueda escribir. ¿Aprobaría el Sr. Osborne un reestreno de las obras de teatro en verso de Stephen Phillips o de *Otho el Grande* de Keats? La implicación: que deberíamos ver la obra del Sr. Osborne, sea buena, mala o indiferente, porque *él* siente que tiene algo importante que decirnos; bofetadas del tipo de intolerancia sobre la que, en otras circunstancias, él mismo sería el primero en verter su burla y desprecio.

Tal vez sea más perturbadora la declaración del Sr. Osborne de que los críticos ya no son necesarios en lugares como el Teatro Nacional y el Aldwych, puesto que estos teatros agotan sus entradas digan lo que digan los periódicos. Viniendo del Sr. Osborne esto es doblemente chocante, no sólo por su nueva asunción de arrogancia, sino también por su cinismo, que tiene todos los rasgos que uno asocia con el Malvado Teatro Comercial, cuyo poder —se nos dice siempre— él hizo tanto por minar.

Le saluda atentamente:

KEITH ROBERTS

16 John Adam Street, W.C.2, 10 de junio.

Keith Roberts

The Times, 13 de junio, 1966: 11c

7. "A BOND HONOURED"

Del Catedrático Dr. E.M. Wilson.

Señor: —He aquí unos pocos hechos sobre La fianza satisfecha, la fuente de *A Bond Honoured* del Sr. Osborne. Los especialistas no tienen conocimiento de la existencia de ninguna edición de la obra anterior a los primeros 20 años del siglo dieciocho; Lope de Vega murió en 1635. Hay numerosos textos impresos del siglo dieciocho y al menos una copia manuscrita de la misma época. Todos estos textos están muy viciados; la edición impresa por Menéndez y Pelayo en el volumen V de las *Obras de Lope de Vega* (1895) es también poco fiable. El Sr. William S. Whitby, de la Universidad de Arizona, está preparando una edición crítica.

Los impresores del siglo dieciocho de obras del Siglo de Oro español con frecuencia atribuían la obra de hombres escasamente conocidos a nombres más famosos. Los textos impresos dan a Lope como autor; un manuscrito (ciertamente de manera equivocada) atribuye la obra a Calderón. Los Sres. Morley y Bruerton, expertos en los usos métricos de Lope, clasifican *La fianza satisfecha* entre las "obras de dudosa autenticidad", pero añaden: "Un texto muy defectuoso, no hay nada en el verso que impida que la obra sea de Lope. ... el original de Lope pudo haber sido escrito [durante los años] 1612-1615."

Obras mejores acerca de bandidos conversos fueron escritas por otros dramaturgos (Mira de Amescua, Tirso de Molina, Calderón). Dudo que Lope haya escrito esta obra de teatro, que parece obra de un dramaturgo menor.

Un decreto de la Inquisición española, con fecha de 18 de marzo de 1801, incluía *La fianza satisfecha* en el índice de libros prohibidos.

Quedo a su disposición:

EDWARD M. WILSON

Emmanuel College, Cambridge, 11 de junio.

Edward M. Wilson

The Times, 14 de junio, 1966: 13d

8. "A BOND HONOURED"

Del Sr. N.C. Hunter

Señor: —En la base de esta discusión existe una confusión entre la crítica teatral y la redacción instantánea de recensiones. El Sr. John Arden (11 de junio) formula una elocuente petición del enfoque histórico-literario que la crítica teatral sería sin duda requiere, pero esto es algo que los "críticos teatrales" de la prensa diaria seguramente no pretenden.

Están ahí, sobre todo, como periodistas, y su modesto propósito es escribir, bajo una enorme presión de horario, un informe brillante y legible de su velada en el teatro. Expresiones como "Es un triunfo para nuestra Dora, rebosante de vitalidad", o "Es condenadamente maravilloso" son citadas como "crítica", algo que, por supuesto, no son, pero cumplen el propósito para el que fueron escritas.

Aquellos críticos que tenían algún conocimiento de la obra de Lope de Vega probablemente hayan sospechado que el 90 por ciento de sus lectores no estarían seguros de si Lope de Vega era un dramaturgo, un baile, o un modo de cocinar langosta. Ellos, y sus editores, contemplarían —por lo tanto— el relacionar su trabajo con el de Marlowe como un despliegue de erudición innecesario, que no merece su espacio en la columna.

La redacción de crítica teatral sería, del tipo de la producida en el pasado por Walkley o Montague o Desmond MacCarthy, es un logro difícil y poco frecuente, que tiene poco que ver con el periodismo popular. Pero el teatro, arte vulgar en sí mismo, depende, en cierto modo, del periodismo, con su poder especial de canalizar la atención popular.

Este dilema no es nuevo, y es más fácil plantearlo que evitarlo. La política de "mantener a los críticos fuera" ha atraído con frecuencia a los empresarios teatrales; ¿ha sido siempre ejecutada con éxito?

Suyo:

N.C. HUNTER

Pantilludw, Machynlleth, Montgomeryshire

N.C. Hunter

The Times, 15 de junio, 1966: 13d

9. CRÍTICA ÚTIL

Del Sr. Walter Hartley

Señor: —Tengo gran admiración por el Sr. Osborne y por sus obras. Creo que no está del todo en lo cierto con lo que dice sobre los críticos. Para mí ellos juegan un papel no poco importante a la hora de decidir si deseo ver una obra o no. Cuando leí sus reseñas sobre la obra del Sr. Osborne en el Teatro Nacional reservé entradas inmediatamente.

Cuando les gusta una obra dudo muchísimo si ir a verla. Un caso a este respecto es la valoración de su Crítico Teatral de *Días en los Árboles* en el Teatro Aldwych. Fui a verla inmediatamente, porque a su crítico no le gustó. Me pareció brillante y no puedo imaginar que actuación alguna en Londres en este momento iguale la de Peggy Ashcroft. Muchísima gente siente lo que yo y utilizan a los críticos de este modo tal vez perverso.

Le saluda atentamente:

WALTER HARTLEY

221 Sussex gardens, Hyde Park, W. 2

Walter Hartley

The Times, 15 de junio, 1966: 13d

10. "A BOND HONOURED"

Del Sr. Laurence Kitchin

Señor: —Si la reseña teatral de la mañana siguiente rara vez alcanza el rango de crítica, la culpa no es sólo de la escasez de tiempo, sino de su consecuencia, la escasez de espacio. Como tal vez el único crítico que ha publicado informes firmados de un estreno y de un partido de fútbol en la misma edición del periódico dominical, he observado que el teatro puede obtener menos espacio que el deporte, aunque es discutible que Lope de Vega o Shakespeare necesiten más preparación que un partido de copa por parte de los intérpretes implicados.

Después de cinco años de cobertura teatral del día después, resolví que guardaba poca relación con el arte de la crítica que practicaban Shaw, MacCarthy y sus semejantes. Tampoco podría guardarla, en tan exiguo espacio. Por otro lado, recuerdo con admiración la dedicación de mis colegas y su ansiedad por ser justos, a toda costa, en el apurado ejercicio de su poder. Sin ellos no habría nada entre el público y las presiones de la publicidad teatral.

Y las reseñas preparadas en un ensayo general que han de ser publicadas tras el estreno, considerándolo más detenidamente, es la solución obvia. Ni la prensa ni los empresarios teatrales la permiten, cada parte alegando que la otra se niega a tolerarlo.

Le saluda atentamente:

LAURENCE KITCHIN

23 Palace Mansions, W. 14.

Laurence Kitchin

The Times, 17 de junio, 1966: 13d

11. "A BOND HONOURED"

Del Sr. John Betjeman

Señor: —Vi *A Bond Honoured* en su noche de estreno y pensé que el texto, la interpretación, la producción y el decorado se combinaban para hacerla tremenda, usando esa palabra no sólo como alabanza sino también en el sentido de que dejaba a uno temblando.

Recuerdo haber pensado que no me habría gustado tener que escribir una reseña de una obra tan profunda en el breve espacio de tiempo que se les otorga a los críticos en nuestros diarios nacionales entre la caída del telón y la hora en que sus periódicos se imprimen esa misma noche.

Los críticos teatrales del *Evening Standard*, *Observer*, *Sunday Telegraph* y *Sunday Times* todos escribieron extensas reseñas consideradas y elogiosas. No creo que estos distinguidos hombres hayan hecho eso para aplacar el comprensible enojo de John Osborne, sino porque ellos habían tenido tiempo de digerir la obra. Como dijo uno de ellos: "Debería verse dos veces".

Por lo tanto quiero presentarle una protesta, señor, por imprimir, en las columnas que usted ha iniciado en la esquina derecha de esta página, una colección de críticas adversas la semana pasada (8 de junio) de críticos cuyo enfoque, a causa de la prisa, fue el descrito en la carta del Sr. N.C. Hunter en el periódico de hoy.

Suyo:

J. BETJEMAN

43 Cloth Fair, E.C.1, 15 de junio.

John Betjeman

The Times, 18 de junio, 1966: 11d

12. "A BOND HONOURED"

Del Sr. Ossia Trilling

Señor: —Lo que el Sr. John Arden recomendaba en su carta (11 de junio) se practica regularmente en varios países europeos. Es raro que aparezca una reseña en un periódico escandinavo o alemán sin que el crítico haya leído primero el texto de la nueva obra que le ha sido proporcionado bien por el director literario del teatro o por el agente o editor del autor, con frecuencia, en el último caso, la misma persona o compañía.

En Gran Bretaña, donde los secretos teatrales son escondidos habitualmente con la misma diligencia que los secretos del comercio publicitario, presumiblemente por razones idénticas, la necesidad de revelarlos antes de tiempo por las razones expuestas por el Sr. Arden aún no parece haberseles ocurrido, en el Teatro Nacional, a los responsables de mantener al público informado a través de los críticos.

Bien podrían haber seguido el ejemplo de sus homólogos en el Continente para beneficio de todos, incluyendo el del autor. Si los críticos que escribieron sobre *A Bond Honoured* con seriedad no estaban informados adecuadamente sobre la obra del Sr. Osborne en la noche del estreno, él debería haber elevado también su protesta a la dirección del teatro que la presentaba.

Le saluda atentamente:

OSSIA TRILLING

92 New Cavendish Street, W. 1, 16 de junio.

Ossia Trilling

The Times, 20 de junio, 1966: 11d

13. "A BOND HONOURED"

Del Sr. Milton Shulman

Señor: —Según el Sr. John Betjeman (10 de junio) los críticos teatrales del *Evening Standard*, *Observer*, *Sunday Telegraph* y *Sunday Times* todos escribieron "extensas reseñas consideradas y elogiosas" sobre *A Bond Honoured* de John Osborne porque habían tenido tiempo de "digerir la obra".

Lo que implica es que la validez de la opinión de un crítico teatral aumenta en proporción directa a la cantidad de tiempo de que dispone para escribir su reseña. Una deducción muy dudosa.

Mi crítica de *A Bond Honoured* para el *Evening Standard* fue escrita y completada exactamente hora y media después de que cayera el telón. Aproximadamente el mismo tiempo que tiene el crítico de un diario para escribir una reseña.

No digo que fuera mejor que las reseñas escritas por aquellos de mis colegas a quienes no les gustó la obra. Sólo era diferente. ¿Qué prueba objetiva tiene el Sr. Betjeman de que ellos estuvieran equivocados y yo en lo cierto?

Le saluda atentamente:

MILTON SHULMAN

51G Eaton Square, S.W.1

Milton Shulman

The Times, 22 de junio, 1966: 13d

14. "A BOND HONOURED"

Del Sr. Lindsay Anderson

Señor: —Antes de que esta correspondencia desaparezca entre las arenas de la aceptación, ¿puedo señalar unas observaciones en representación de la acusación?

1. Esto no es simplemente la queja de ciertos artistas que demuestran poca deportividad y cuyo trabajo ha sido tachado de deficiente por árbitros justos, si bien severos. Es una declaración de que los méritos y la actuación de estos árbitros son inaceptables; y una petición de que los puestos de reponsabilidad deberían ser ocupados responsablemente.
2. El problema es en gran parte económico. En los últimos 10 ó 15 años el teatro serio se ha vuelto prácticamente imposible fuera del marco de la subvención. Esto ha hecho el papel de los críticos más crucial que nunca. ¿Queremos que el teatro de Londres siga los mismos pasos que el de Broadway?
3. La crítica (por supuesto, con algunas excepciones) refleja los valores de nuestra sociedad actual, materialista y preocupada por la moda. De ahí el énfasis excesivo en el éxito comercial (“¡Un éxito!!! Un éxito!!!”). De ahí la charla de cóctel innato de los semanarios. Y de ahí el conformismo y ese sabor provinciano de los diarios, tan espantosos hoy como siempre lo fueron allá por los terribles años treinta. (“¿Por qué tan Enojado, Sr. Osborne?”, “¿De qué va todo Slawomir?”, “Brecht - la inteligencia de un niño de cinco años”, etc.).
4. Demasiados “críticos” no son en absoluto lo que pretenden, sino periodistas del mundo del espectáculo. Personalidades del mundo de la TV y cosas por el estilo. Así pues, su primera preocupación se convierte en la creación de una “imagen” profesional distintiva e inteligente —generalmente por medio de la formulación de frases ingeniosas y destructivas—.
5. Es el teatro de clase media, de nivel intelectual medio, el que apoyan estos críticos, puesto que todas sus reivindicaciones están al servicio de un público lector popular. De hecho, generalmente desprecian los espectáculos populares (*Sonrisas y Lágrimas*) tanto como detestan la innovación o el reto (*Saved, Tango, A Bond Honoured*).
6. Cualquiera que sienta que este retrato es exagerado debería remitirse a la orgullosa apología del *Daily Express* del 10 de junio, a cargo del Sr. Herbert Kretzmer. “Yo ... tomo un taxi a Fleet Street, escribo mis respuestas en unas 400 palabras y 45 minutos. No necesito más tiempo ... Si no te gusta, Johnny, chico, bien, así es el mundo del espectáculo”. Con su despreocupada ignorancia, su complacencia, su implícito desdén hacia el artista, este fragmento lo dice todo.

Le saluda atentamente,

LINDSAY ANDERSON

57 Greencroft Gardens, N.W.6, 21 de junio.

Lindsay Anderson

The Times, 24 de junio, 1966: 13d