

JESÚS G. MAESTRO, *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2013, XV+316 págs.

A nadie que se acerque con una mirada crítica al teatro de Cervantes se le puede escapar a estas alturas que Jesús G. Maestro es uno de los mayores especialistas en la producción dramática del alcalaíno y, sin lugar a dudas, su defensor más acérrimo (a su aportación a la *Historia del teatro español* de Javier Huerta Calvo, habría que sumar los estudios sobre la secularización de la tragedia en la *Numancia* cervantina y el trascendental estudio sobre la *Poética del teatro de Cervantes*, como hitos más sobresalientes hasta la fecha).

Aparte de su faceta cervantista, el profesor de la Universidad de Vigo ha desarrollado una ingente labor en el campo de la investigación filológica, por una parte, con su magna obra sobre el Materialismo filosófico aplicado a la teoría de la literatura, completada recientemente con la publicación de su última aportación, *Contra las musas de la ira* (2014), y por otra, en el ámbito, siempre dificultoso y aún hoy poco desarrollado en nuestro país, de la literatura comparada, en el que, sin lugar a dudas, Maestro es uno de nuestros más ilustres representantes.

Sobre estos tres ejes fundamentales, la vindicación del teatro cervantino (cuya belleza y trascendencia ha permanecido oculta, según reza el título de la obra que comentaremos); el materialismo filosófico como teoría desde la que se analizan los textos literarios de forma racionalista, científica, crítica y dialéctica (objetivando los materiales literarios a partir del autor, de la obra, del lector y del transductor); y el comparatismo, a partir de la perspectiva que aplicara Edward E. Riley a la creación narrativa cervantina, se asienta el libro que vamos a reseñar a continuación, *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*.

La obra de Jesús G. Maestro se estructura en diez capítulos que tienen un desarrollo lineal de carácter diacrónico con una cierta idea de circularidad global, o si se prefiere de avance temático en espiral, en torno a los aspectos que se desean resaltar de la obra dramática cervantina.

En el primero de los capítulos, *Historia y presencia del teatro de Cervantes*, se fijan las líneas fundamentales sobre las que se moverá el estudio crítico, que parte de dos características básicas del teatro cervantino: la heterodoxia y la extemporaneidad. Por otro lado, Maestro se separa de la idea que popularizó Jean Canavaggio en su

excepcional tesis doctoral sobre la producción dramática de Cervantes como una obra en ciernes, al considerarla “una dramaturgia plenamente desarrollada en sus concepciones fundamentales de lo trágico (*Numancia*), de lo cómico (*entremeses*) y de lo paródico (algunas comedias respecto a la *comedia nueva*)”.

Asimismo, se menciona el punto de partida del análisis que, como ya señalamos, utiliza “la perspectiva comparatista y abierta de Edward C. Riley” aplicada a la creación narrativa y que Maestro extiende al estudio dramático de la obra cervantina con buen criterio.

A partir de la comparación con el teatro clásico grecolatino y la dramaturgia cervantina, Maestro incide en la diferencia entre ambos mundos, que se materializa en la comedia con la sustitución de la “realidad corpórea” de los textos de Aristófanes por una “realidad crítica” presente en los textos de Cervantes y que se asientan en una facultad crítica y lúdica propias de una mentalidad moderna. La distancia que separa la obra de Cervantes de la de Esquilo, y por extensión del mundo clásico, se le antoja a Maestro “inmensa e irrecuperable”.

A continuación se plantea la necesidad de leer el teatro de Cervantes con ojos que no sean “exclusivamente cervantistas”, y se incide en el peso que la tradición literaria tenía sobre los autores de los siglos XVI y XVII, lo que impide aun hoy en día ver la originalidad creativa como fruto de la heterodoxia cervantina y no como defecto formal.

Para Maestro esa heterodoxia se observa en los siguientes aspectos: en el deseo que se observa de buscar la verdad y la autenticidad, lo que hace que la obra cervantina no esté determinada por la norma sino por la fábula; en la presencia de un tema como el suicidio en su tragedia *La Numancia*, como reflejo de un criterio opuesto a las directrices marcadas en el concilio de Trento; en la definición de los personajes cervantinos, caracterizados por su estatus social y no por su función prototípica, que además viven situaciones autónomas, en buena medida, que se unen entre sí en el desarrollo de las fábulas como piezas de un mosaico; y en el uso del humor y la ironía, que adquieren una intencionalidad crítica inusitada hasta su utilización por parte de Cervantes.

En el resto del capítulo se realiza un recorrido diacrónico por una serie de hitos fundamentales que le interesa resaltar al autor, desde la mención al discurso de Francesca da Rímmini de la *Divina*

Commedia de Dante, como paradigma de la conversión de una Teología en Poética, hasta los textos contemporáneos de escritores como Lorca o Torrente Ballester, pasando por un recorrido histórico en el que autores, personajes y textos se imbrican para ejemplificar las teorías comparatistas que sirven de estructura basilar a las tesis sostenidas por Maestro.

El segundo capítulo, *Cervantes frente a los tragediógrafos españoles del siglo XVI. La secularización cervantina de la tragedia ante la obsolescencia del clasicismo trágico*, se destina a marcar las diferencias entre la concepción de los dramaturgos de la década de 1580, preocupados por los preceptos clásicos e influidos por la dramática senequista, y la secularización de la tragedia por parte de Cervantes, que de alguna forma inaugura la modernidad literaria al sustituir en *La Numancia* la Metafísica por la Historia, argumento sobre el que incidirá Maestro en varias ocasiones como hecho fundamental que posibilita, entre otros aspectos fundamentales, el protagonismo de personajes humildes en las fábulas dramáticas, en lugar de los héroes y personajes nobles de las obras clásicas, y la sustitución de una realidad trascendente, numinosa, por un nihilismo que caracterizará la Poética teatral de la modernidad.

En el capítulo 3, *Atribuciones teatrales cervantinas: el caso de los entremeses*, se realiza una suerte de juego de perspectivas por el que los supuestos, y falsos prácticamente en su totalidad, documentos con forma de *Calipso eclipsada* no son los textos cervantinos sino los atribuidos a nuestro autor por la crítica de distintas épocas. Maestro analiza el espacio antropológico de cinco entremeses atribuidos a Cervantes como base formal del estudio comparatista, para terminar concluyendo que la razón no permite una atribución real de las obras analizadas, aunque se pueda conjeturar como hipótesis que el más cervantino es *El hospital de los podridos*.

En *Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral*, Maestro analiza el metateatro como recurso retórico utilizado en algunos fragmentos de obras de Cervantes (*La Numancia*, *Los baños de Argel*, *El retablo de las maravillas*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*) y de Shakespeare (*Sueño de una noche de verano*, *Trabajos de amor perdidos*, *Enrique IV* y *Hamlet*), entendiendo tal recurso desde una perspectiva comparatista, “expresión formal de una literatura de confrontación”, y a partir de postulados del Materialismo filosófico (“pensar e interpretar es pensar e interpretar contra alguien”, como sostiene Gustavo Bueno), aunque

en este caso no se confronta a los dos grandes autores universales entre sí, sino a ellos como estandartes de la modernidad frente a los preceptos y las Poéticas clasicistas, pues el metateatro, como señala Maestro, “cumple con una efectiva intención reveladora de desmitificación, de denuncia social y política en algunos casos, y de expresión, sencillamente, en otros casos, de determinadas concepciones dramáticas y poéticas”.

En el capítulo 5, *Cervantes y Milton: hacia una nueva expresión de la experiencia trágica*, se realiza un exhaustivo y muy interesante estudio comparado entre *La Numancia* cervantina y el *Samson Agonistes* de Milton, a partir de las concomitancias que ambas obras presentan y que se resumen en los siguientes aspectos: la contravención de la preceptiva del decoro; supremacía del sujeto sobre la fábula; presencia de un orden más humano y reflexivo que numinoso y divino; nuevo tratamiento del personaje teatral, y enriquecimiento psicológico del personaje trágico. Todos estos elementos se estructuran en torno a la acción del suicidio como eje que recorre el argumento de ambas obras. Es este, sin lugar a dudas, uno de los capítulos más completos y estructurados de la obra de Maestro, y mejor solucionados desde la perspectiva comparatista.

El capítulo titulado *Cervantes y Alfieri: la extinción de la tragedia clásica* se puede dividir en dos estudios independientes a partir de la obra de Vittorio Alfieri. El primero de ellos se correspondería con el análisis del autor italiano como punto de inflexión de los dos caminos que seguirá la tragedia clásica: el del melodrama y el de las tragedias contemporáneas. El segundo estudio que se realiza en el capítulo parte de las características de la obra de Alfieri, centradas de forma especial en tres de sus llamadas *tragedias de la libertad*, para buscar las similitudes con la *Numancia* cervantina, a partir fundamentalmente de los siguientes rasgos comunes a ambos autores: la poética de la libertad, la finalidad moral de su arte, la importancia que conceden al texto sobre la representación, la ausencia de una poética explícita del teatro, la desmitificación de los hechos heroicos y la negación de la presencia metafísica como factor fundamental de la concepción trágica del ser humano.

El capítulo 7, *Cervantes y Büchner: la tragedia existencial en la edad contemporánea*, incide en el tratamiento de lo trágico que se puede rastrear en la *Numancia* cervantina, analizado en este caso más allá de la literatura española y de los límites temporales, a partir del concepto de *Weltliteratur* acuñado por Goethe. Uno de los rasgos que

Maestro resalta como definidora de la tragedia contemporánea es la realización de acciones heroicas por parte de seres humildes, como ya sucede en la obra de Cervantes, y se percibe también en el *Woyzeck* de Büchner junto a dos de las características que definen la creación artística del autor alemán: el anti-idealismo y la verosimilitud. Asimismo, vuelven a aparecer dos de los grandes temas cervantinos, el de la libertad y el suicidio, fundamentales también en la obra de Georg Büchner.

El capítulo 8, *El cervantismo del Retablo jovial de Alejandro Casona*, es el primero de un total de tres en el que se compara la obra de Cervantes con los escritos de autores contemporáneos españoles. En él se resalta el papel de la imaginación como fuerza creadora, presente en ambos autores de un modo similar. Junto a esta característica se ponen de relieve otros aspectos importantes, como el tema de la teatralidad, que deviene en metateatralidad y que adquiere un tratamiento dispar en Casona del que tiene en Cervantes, pues si en el primero los hechos que tienen lugar cuando Sancho decide abandonar la ínsula son narrados, en el *Quijote* Sancho lleva a cabo las acciones en lugar de contarlas, es decir, se realiza un acto de teatralización y no de narración. Sí que aparece en Casona ese tratamiento de la libertad tan cervantino, y un elemento que se nos antoja trascendental en Cervantes y que se desarrolla en *El retablo jovial*: la conversión del personaje humilde de objeto de la risa en “sujeto creador o generador de ella”, con lo que se da pie a lo que Maestro califica como “una suerte de humor crítico”.

El segundo de los capítulos comparatistas sobre autores españoles, *Luces cervantinas en el teatro modernista de Federico García Lorca*, fija una serie de paralelismos entre la obra de Lorca y los tres grandes escritores del siglo XVII, Lope de Vega, Calderón de la Barca y Cervantes. Maestro incide más en las diferencias entre el teatro de Lorca y el de Cervantes que en los puntos comunes y resalta el hecho de que el escritor granadino carece de la profundidad crítica del alcalaíno, pues en su obra se “busca la expresión de la queja, no su solución”.

El décimo y último capítulo de la obra, *Hacia una poética del teatro de Gonzalo Torrente Ballester: de la experimentación a la desmitificación cervantinas*, relaciona el prólogo al lector de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* de Cervantes con algunas manifestaciones que Torrente Ballester hizo sobre su teatro para resaltar la ausencia de representación de ambas

obras dramáticas. Se retoma también el concepto de Canavaggio de “teatro en ciernes”, que Maestro no relacionaba con Cervantes por considerar sus textos completos, pero que sí aplica al teatro de Torrente Ballester, en el sentido de una poética experimental caracterizada en la forma por la presencia del narrador cercano a las formulaciones brechtianas del teatro épico y por una concepción nueva del personaje nihilista, y definida en el fondo por la desmitificación de algunos valores y prototipos humanos, “consciente de que la palabra es la sustancia del mito, así como de las posibilidades de su desmitificación en el discurso literario”.

En resumen, podemos señalar que *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro* se nos antoja un libro necesario en el estudio de la obra dramática cervantina y supone un claro ejemplo de la aplicación rigurosa y científica de la literatura comparada en el campo de la crítica filológica, que tendrá además una feliz continuidad con la aparición anunciada por el profesor Maestro de la publicación del volumen que completará la trilogía iniciada con *La escena imaginaria* y que llevará por título *El triunfo de la heterodoxia. El teatro de Cervantes en la literatura europea*, volumen que esperamos con gran curiosidad y hasta ansiedad, para seguir profundizando en los valores de una dramaturgia como la cervantina, cada vez más conocida, y valorada, gracias a las obras críticas aparecidas en los últimos veinte años y a las aportaciones de investigadores de gran talla filológica y cervantista como Jesús G. Maestro.

F. JAVIER BRAVO RAMÓN
UNED