

**En torno al Teatro del
Siglo de Oro.
Jornadas XXI-XXIII.
2004, 2005 y 2006 (Almería)**

**Coordinador de la edición
Antonio Serrano**

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| La moralidad en el análisis decimonónico de las <i>Comedias escogidas</i> de Tirso de Molina | 7 |
| Isabel Giménez Caro | |
| Una adaptación de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> , llamada <i>Celestina</i> | 17 |
| José María Ruano de la Haza | |
| La interpretación en verso..... | 27 |
| Carlos Ballesteros | |
| <i>Fuenteovejuna</i> . Escenografía para un clásico | 37 |
| Juan Ruesga Navarro | |
| Viudas, viragos y un poco asesinas: las autoras de comedias | 51 |
| Fernando Doménech | |
| “Escollo armado de hiedra”: ejemplo de poesía lírica en el teatro de Calderón..... | 73 |
| Julio Sánchez Velo | |
| Un aspecto de la técnica dramática de Calderón: la geografía y toponimia en <i>El Tuzaní de las Alpujarras</i> | 83 |
| Brent W. Devos | |
| Palabras para Ricard Salvat | 93 |
| César Oliva | |
| “Teatro, escena y dosel”. Notas sobre la estructura del auto sacramental <i>El diablo mudo</i> | 99 |
| Eva Reichenberger | |
| La Comitiva como espectáculo urbano: las procesiones de Semana Santa | 117 |
| Juan Ruesga | |

| | |
|--|-----|
| Licencias teatrales del Siglo de Oro | 137 |
| Marco Presotto | |
| Leales en escena..... | 149 |
| M ^a Concepción García Sánchez | |
| Cervantes y la vida teatral del Siglo de Oro..... | 163 |
| José María Díez Borque | |
| El actor frente al Teatro Clásico: (<i>Amar después de la muerte</i>)..... | 185 |
| Jordi Dauder | |
| “Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco..... | 199 |
| María Luisa Lobato | |
| La rebelión de las Alpujarras en tres comedias del Siglo de Oro (Calderón, Fajardo, Cunedo) | 221 |
| Diego Símini | |
| Del diálogo conversacional al diálogo dramático. Algunas reflexiones desde la teoría del análisis del discurso | 233 |
| José Jesús de Bustos Tovar | |
| Los tópicos petrarquistas más frecuentes en una comedia de Lope de Vega <i>La dama boba</i> . El amor como leit motiv del canzoniere de Petrarca, encarnado en los personajes lopescos | 249 |
| Mar Morata García de la Puerta | |
| El pastor: símbolo y ecología en el siglo de oro. Paisaje con el <i>Quijote</i> al fondo | 275 |
| Andrés Molinari | |
| El caballero de Olmedo: <i>la construcción de un personaje</i> | 293 |
| Felipe B. Pedraza Jiménez | |
| Crónica del coloquio sobre la representación de <i>La viuda valenciana</i> | 315 |
| Gemma Gómez Rubio | |
| Coloquio sobre las representaciones de <i>El príncipe constante</i> y <i>D'Amore rapito</i> | 321 |
| Gemma Gómez Rubio | |

LA MORALIDAD EN EL ANÁLISIS DECIMONÓNICO DE LAS COMEDIAS ESCOGIDAS DE TIRSO DE MOLINA

Isabel Giménez Caro
Universidad de Almería

I. Introducción

Hablar del teatro del Siglo de Oro en relación con el romanticismo es una cuestión frecuente para explicar el desarrollo de la historia de la literatura española del siglo XIX. Ya en 1814 se inicia, como es sabido, en Cádiz, la polémica en torno al teatro de Calderón entre el alemán Nicolás Böhl de Faber, de un lado, y José Joaquín de Mora y, más tarde, Antonio Alcalá Galiano, de otro. Polémica que perdurará hasta 1820 y que, como han señalado, entre otros, Vicente Lloréns, Guillermo Carnero o Romero Tobar, tenía más tintes ideológicos y políticos que estrictamente literarios.

Así, cuando Böhl de Faber defiende a ultranza el teatro de Calderón, a partir de la libre y parcial traducción de la obra de Augusto Schlegel en su artículo "Sobre el teatro español. Extractos traducidos del alemán de A. W. Schlegel por un apasionado de la nación española" que aparece en el *Mercurio Gaditano* lo hace desde presupuestos religiosos y políticos fundamentalmente. Así lo resume Vicente Lloréns en su libro *El Romanticismo español*:

"En aquel episodio entraron por mucho otros factores, en primer lugar el religioso. Böhl, con fervor de neófito, no se contentó con poner de relieve, como había hecho Schlegel, el valor espiritual del drama calderoniano, sino que identificando en absoluto la poesía de Calderón y el catolicismo español, los convirtió en términos inseparables que había que aceptar o rechazar íntegramente"¹.

Por su parte, Leonardo Romero Tobar en su artículo "Calderón y la literatura española del siglo XIX" nos dice que "...no pasó de ser un episodio más de las polémicas culturales a que tan aficionados fueron los ilustrados dieciochescos" y continúa:

¹ Vicente Lloréns, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1989, p.24.

“el enfrentamiento afectó a muy pocas personas (...) y tuvo escasa trascendencia en el ya de por sí languideciente clima cultural del primer absolutismo fernandino (1814-1820). La importancia concedida por la crítica a este episodio menor, le viene desde su posición emblemática en el desarrollo del Romanticismo español y de las connotaciones ideológico-políticas de que estuvo rodeado”².

Lo que sí es innegable es la revalorización del teatro del Siglo de Oro a partir del movimiento romántico³; ahora bien, si Calderón merece los elogios de los primeros teóricos románticos españoles, no sucede en igual medida con Lope de Vega o con Tirso de Molina tal como apunta Juan Oleza en “Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega”⁴; ya que, “[d]entro de la literatura española fue el teatro el género más poético, más enteramente romántico, y dentro del teatro la gran figura romántica fue Calderón”⁵.

En fin, está claro que las alusiones a Calderón son muy frecuentes en las primeras décadas del siglo XIX: el barcelonés Ramón López Soler, otro de los promotores del primer romanticismo en España, el que sigue la línea iniciada por Nicolás Böhl de Faber, a través de *El Europeo*, revista que funda junto a Buenaventura Carlos Aribau, al italiano Luigi Monteggia y al inglés Coock y que tiene, como la mayoría de la prensa periódica tan en auge en este siglo, una breve duración (noviembre 1823, abril 1824), afirma en su artículo “Teatro” de 1823, comparando a Calderón con Lope y Moreto:

“Calderón se diferencia de entrambos por la brillantez de sus cuadros y por un lenguaje más culto, alambicado y cortesano. (...) Colocado como en medio de universo y en el centro de las relaciones pone en movimiento a toda la naturaleza, y cual si aquella alma fogosa no pudiese separar ni clasificar, no descubre en la armonía de los seres sino el secreto de enlazarlos entre sí por medio de las más atrevidas y maravillosas comparaciones (...)”⁶.

Como *El Europeo*, otro de los considerados por parte de la crítica hitos románticos respecto al teatro es el *Discurso (Sobre el influjo de la crítica en la decadencia del teatro español)* de Agustín Durán, publicado en 1828

² Romero Tobar, “Calderón y la literatura española del siglo XIX”, *Letras de Deusto*, 22, pp.101-124, 1981.

³ Montesinos nos señala que, mientras el teatro del siglo de Oro sí importó a los hombres de letras decimonónicos, Cervantes fue bastante desatendido, en *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1980, pp. 35-40.

⁴ Juan Oleza, “Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, Universidad Autónoma de Barcelona, I, 1996, pp.119-135.

⁵ *Ibíd.*, p.124.

⁶ López Soler, “Teatro”, *El Europeo*, 1823, Tomo III, núm. 13, pp.21-28. Recogido por M^a José Rodríguez Sánchez de León en *La crítica ante el teatro barroco español*, Ediciones Almar, Salamanca, 2000.

en la Imprenta de Ortega y Compañía⁷. Donald Shaw nos resume así las ideas de Durán:

“En esencia el Discurso contiene dos líneas de pensamiento paralelas. Una es básicamente histórica. Pretende describir esquemáticamente, y con cierta parcialidad, el ascenso y la caída de la fortuna del drama del Siglo de Oro en España y la responsabilidad de la crítica neoclásica en aquélla. La otra línea de pensamiento es más teórica. Intenta formular una concepción de la literatura romántica que ofrezca una base para la nueva valoración crítica del teatro del Siglo de Oro en términos favorables”⁸.

De lo que se trata, en último término y desde las nuevas concepciones románticas, es de buscar el carácter nacional de la literatura, es decir, y siguiendo a Shaw, Durán insiste “repetidas veces en un punto, tomado de Schlegel a través de Böhl: el teatro debe expresar el *modo de ser* de cada nación, reflejando su actitud y sus costumbres. De ahí que cada país deba tener su propio teatro nacional, con sus propios contenidos y formas, que el pueblo comprenda”⁹. Y en palabras del propio Agustín Durán vemos la defensa que hace del teatro del Siglo de Oro:

“Los nombres de Lope, Tirso, Calderón y Moreto, a pesar de la envidia que los persigue hasta en el centro de sus sepulcros, atraviesan majestuosamente la serie de los siglos, en tanto que los de sus injustos detractores yacen en el olvido (...). La mejor apología que pudiera hacerse de nuestros autores dramáticos del siglo XVII sería la de publicar, no sólo aquéllas de sus obras que por su asunto tienen alguna analogía con el drama clásico, sino las que por su esencia y objeto pertenecen exclusivamente al romántico nacional”¹⁰.

E insiste en una idea que recorrerá toda la literatura romántica española: la necesidad, por parte de los jóvenes, de estudiar los clásicos españoles: “Así pues –dice Durán– es de esperar que las obras dramáticas de Lope, Tirso, Calderón, Moreto, etc., puestas al alcance de todo el mundo, vuelvan a resucitar el ánimo de nuestra juventud, cuya fantasía se ha marchitado por las excesivas trabas que se le han impuesto durante un siglo, obligándola con ellas a abandonar y aún a despreciar la senda amena de creaciones y originalidad que abrieron y siguieron los sublimes ingenios de los tiempos de Carlos V y Felipe IV”¹¹.

⁷ Agustín Durán, *Discurso (Sobre el influjo de la crítica en la decadencia del teatro español)*, Edición de D. L. Shaw, Editorial librería Ágora, 1994.

⁸ *Ibíd.*, p.23

⁹ D. L. Shaw, “Introducción” a *Discurso*, op. cit. pág. 25.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 81.

¹¹ *Ibíd.*, p. 82.