

## Lectores, espectadores e o teatro da imaxinación\*

Anthony A. Heathcote

Examinemos primeiro ós lectores da comedia. Pois ben, foron eles, relativamente poucos, quen mercaron os tomos das *Comedias escogidas* e mailas *Partes* editados polos dramaturgos e os seus compañeiros nos primeiros anos do século dezasete. Presións comerciais e culturais deron lugar á publicación dos textos das comedias, e isto, na opinión dalgúns, provocou a “privatización” da experiencia teatral<sup>1</sup>. A comedia vén a ser o suxeito de lectura individual e íntima, e da “censura de los aposentos”, da década dos 1620 para adiante. A tensión resultante entre os intereses teatrais e público lector subsiste hoxe en día ó se converteren as comedias do Século de Ouro en libros prescritos en escolas e universidades: a pesar dos esforzos da Compañía Nacional de Teatro Clásico, do festival de Chamizal, e da representación anual en Almagro, non se fan os esforzos necesarios para resucitar o texto da páxina impresa. Refléxase esta tensión en declaracións como esta:

(...) por lo menos hasta 1630-40, la parte espectacular del teatro, todo lo que percibía la vista, casi no contaba: el público iba a los corrales para oír<sup>2</sup>.

ou mesmo esta:

La intelección de una obra como *Fuenteovejuna* o *Los embustes de Fabia* no pierde nada si se escucha a ojos cerrados. En la especie comedia de Lope de Vega la dimensión visual está ausente<sup>3</sup>.

Razóase que as condicións escénicas “primitivas” dos *corrales* non eran propicias ó atractivo visual e que polo tanto o público ben podía pechar os ollos. E non os

(\*) A traducción do orixinal inglés, inédito, é de David Mackenzie.

1. Thomas Austin O'Connor, *Myth and mythology in the theater of Pedro Calderón de la Barca*, Trinity University Press, Texas, pp. 3-20.

2. Margit Frenk, “Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el siglo de oro”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, 1982, I, p. 113.

3. Alicia Amadei-Pulice, “El stile rappresentativo en la comedia de teatro de Calderón”, en *Approaches to the Theater of Calderón*, ed. Michael D. McGaha, Washington, 1982, pp. 218-219.

tería que abrir ata a inauguración do teatro do Buen Retiro, cando se introduciron as sofisticadas máquinas escenográficas e mailas técnicas italianescas.

Nembargante, as opinións dos homes do teatro eran ben claras, como amosan os exemplos citados por Víctor Dixon e outros. Lope de Vega, na *Novena parte*, declara:

Es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos<sup>4</sup>.

Juan de Zabaleta emite un comentario semellante ó describir unha visita a un corral en *El día de fiesta por la tarde*, de 1660:

(...) porque las comedias ni se oyen sin ojos ni se ven sin oídos; las acciones hablan gran parte y si no se oyen las palabras, son las acciones mudas<sup>5</sup>.

Calderón tamén insiste en que, ó ler as comedias, pódese perder gran parte do impacto visual e auditivo da representación. No “Prólogo” ó lector dos *Autos sacramentales, alegóricos y historiales* (Madrid, 1677), di o seguinte:

Parecerán tibios algunos trozos, respeto de que el papel no puede dar de sí, ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas<sup>6</sup>.

É evidente, pois, que os mesmos homes do teatro consideraron a lectura das súas obras como alternativa pouco satisfactoria en comparación coa asistencia á representación, e non resulta doado ver a xustificación da opinión de Margit Frenk -“El público iba a los corrales para oír”- nin da de Alicia Amadei-Pulice -“La dimensión visual está ausente”.

Pasemos agora ós espectadores. Existen descrições gráficas do público heteroxéneo dos *corrales*: os mosqueteiros revoltosos, tan temidos dos dramaturgos; a *cazuela* animada, chea de mulleres; os *aposentos* alugados, moitas veces por tempadas, polos señores da localidade, os cregos e os *cognoscenti*. ¿Por que iría tanta xente a estes teatros nos *corrales*? Como se explica que o teatro do Século de Ouro fose un fenómeno tan fundamente popular? Contestarmos a estas preguntas non é nada doado.

A tradicional historiografía da literatura tiña a tendencia a cualificar o auxe da actividade teatral na España de derradeiros do XVI, principios do XVII como parte dunha continua evolución que empezou co drama sacro das carballeiras e da Igrexa

---

4. Citado por Victor Dixon, “The uses of polymetry: an approach to editing the comedia as verse drama”, en *Editing the Comedia*, ed. Frank P. Casa e Michael D. McGaha, Michigan Romance Studies, Michigan, 1985, p. 105.

5. Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde (1660)*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, 1977, p. 34

6. Citado por O'Connor, p. 6.

Cristiá, desprazouse logo á praza pública, para rematar finalmente nos teatros públicos seculares de finais do XVI, nos principais centros urbanos. Pero os tropos dramáticos da litúrxia das Pascoas de Nadal e de Resurrección, os misterios, os autos, os pasos, en fin, todo o corpus teatral dos albores da produción dramática en España non pode explicar a súpeta explosión da actividade teatral de finais do século XVI. Non cabe dúbida de que as contribucións do teatro italiano e maila de precursores como Juan del Encina, Torres Naharro, Juan de la Cueva e Lope de Rueda moito estimularon o desenvolvemento do teatro relixioso, a comedia das festas e o drama comercial; é tamén evidente o importante papel que xogaron no establecemento de auditorios permanentes para a representación de obras teatrais. Propuxéronse todos estes factores -ademais doutros elementos sociais- para “explicar” o fenómeno da comedia.

Nesta conxuntura, a historiografía literaria tradicional adoita botar man de Lope de Vega, o “monstro da natureza”, e atribuírle o auxe repentino da actividade teatral, como se non tivese abondo que facer nunha vida ocupadísima, da que a fecundidade xamais deixa de asombrar. Nembargantes, por grande que sexa a nosa admiración cara a Lope, e aínda ó recoñecermos que fose un mito xa no seu tempo, un xigante para quen vivir e crear formaban parte do mesmo proceso, quizabes deberíamos procurar a explicación da inesperada explosión da actividade teatral na España de finais do XVII nun instinto máis antigo e na forma de ser daqueles tempos.

Nicolas Evreinoff, no seu libro *The theatre in life*, sinala o instinto da teatralidade que informou a vida do home primitivo, convertendo o nacemento dun neno, a caza, o casamento, a guerra, a administración da xustiza, os ritos da morte, etc., nun pretexto para espectáculos teatrais. Declara que a arte do teatro é pre-estético e que o teatro como institución permanente debe a súa existencia ó instinto da teatralidade<sup>7</sup>.

É neste instinto da teatralidade, neste desexo da transformación e da ilusión, onde imos atopar un elemento importante na explicación do crecemento da actividade teatral nos últimos anos do XVI español. A época produciu ó home -Lope de Vega- pero tamén reavivou o instinto de teatralidade, a fascinación por interpretar papeis que, paradóxicamente, nutriron non soamente a esperanza de liberdade e cambio, senón tamén o sentimento da impotencia humana no transitorio da vida. A época que vivían o público, os actores e os dramaturgos, a gloria e maila miseria do Século de Ouro, alimentaron estes dous sentimentos opostos, e a comedia foi o vehículo da súa expresión.

Hai, dende logo, elementos de teatralidade nunha ampla gama de actividades humanas, dende se mirar no espello ata pronunciar o discurso presidencial no Congreso dos Hispanistas Británicos, pero cando alguén paga a entrada e toma o seu sitio no teatro para ser entretido e edificado, o que desexa é a ilusión -a ilusión teatral, o engado da transfiguración. Para gozala participa nunha conxura silenciosa, nun contrato co dramaturgo e mailos actores de aceptar as convencións da escena a troque de se deixar seducir polo poder da ilusión teatral. É este aspecto importante e distintivo de presenciar a representación dunha obra de teatro,

---

7. Nicholas Evreinoff, *The theatre in life*, p. 117.

comparado coa lectura de novelas ou de poesía, o que me imposibilita compartir as opinións de Margit Frenk ou Alicia Amadei-Pulice. Non podo crer que o público dos *corrales* fose alí xamais soamente para escoitar; nin que un membro daquel público non perdese nada escoitando *Fuenteovejuna* cos ollos pechados. Quen dá creto a calquera das dúas propostas non comprende a especial esencia do engado do teatro.

Pero, como apuntei antes, non hai moitas oportunidades hoxe en día de asistir a unha representación en vivo da comedia. E aquí entra en xogo o terceiro elemento do título desta alocución. A frase “teatro da imaxinación” tomeina de John Varey, onde di, no tomo de estudos críticos que acompaña a edición facsímile das *Comedias* de Calderón:

Calderón é sobre todo un home do teatro e, a falta de representacións de carne e óso, hai que recrear as súas obras no teatro da imaxinación, en termos de espectáculo, cor, movemento e son se queremos apreciar ben a súa mensaxe e sopesar adecuadamente a súa técnica<sup>8</sup>.

O intentar recrear a emoción da experiencia teatral no “teatro da imaxinación” non é tan común como se poida supoñer entre profesores e críticos. Algúns destes, na súa procura das súlezas poéticas do texto, ou sub-texto, teñen tratado as comedias do Século de Ouro coma poemas dramáticos; outros interesáronse tanto nos aspectos socio-políticos ou relixiosos que as viron como tratados. Nestes e moitos casos máis, perdeuse de vista o feito de que as comedias se fan para representar no teatro. Sempre que teñamos ben presente este simple feito, cando “faltando representacións de carne e óso” nos vemos obrigados a intentar a recreación das circunstancias e o engado do teatro nos nosos maxíns, será posible apreciar o poder e maila gloria da comedia. Calderón, nunha carta a Francisco de Avellaneda de 1675, refírese a unha representación de *El templo de Palas* que perdera por unha doenza. Pide que se lle mande o texto:

que aunque es verdad que el papel no puede dar de sí lo vivo de la representación, lo adornado de los trajes, lo sonoro de la música ni lo aparatoso del teatro: con todo esto, a los que tenemos alguna experiencia (...) nos es más fácil que a otros suplir con la imaginación la falta de la vista y del oído<sup>9</sup>.

“A falta de representacións de carne e óso”, entón, é iso o que debemos intentar: “suplir con la imaginación la falta de la vista y del oído”. Declarando a miña postura, penso que a nosa tarefa máis importante é a de consolidar os traballos de John Varey, Dan Rogers, Victor Dixon e outros, reconstruíndo nese “teatro da imaxinación” o impacto dunha posible representación no teatro. Con este fin, gustárame compartir con vostedes algúns daqueles intres da comedia, cando o ver a acción e escoitar as verbas e maila música fan tomar corpo a experiencia da lectura do texto, levantando as palabras da páxina impresa.

8. *The comedias of Calderón. Critical studies*, XIX, ed. D. W. Cruickshank e J E Varey, Gregg-Tamesis, London, 1973, p. viii.

9. Citado por O'Connor, pp. 6-7.

O primeiro exemplo é a secuencia inicial de *Peribáñez*. A ledicia compartida polos aldeáns na voda de Peribáñez e Casilda mestúrase coas expresións de mutuo amor e admiración dos recién casados, expresadas, no caso de Peribáñez, en termos dos froitos da terra, no caso de Casilda dos praceres da música e do baile. Varios críticos teñen apuntado a discordante referencia ós ciumes:

Casilda:

No me deis vos ocasión  
que en mi vida tendré celos  
Por mí no sabreis qué son  
I, 21-3<sup>10</sup>)

e na referencia ós cornos cando Casilda desaconsella a Peribáñez correr o touro:

No conviene a tu decoro  
el día que te has casado  
ni que un recién casado  
se ponga en cuernos de un toro  
I, 214-7

Refórzanse estas premonicións polo accidente que sofre o comendador, que dá comezo á acción da obra e prefigura o seu fin.

Se aceptamos o consello de Calderón de “suplir con la imaginación la falta de la vista y del oído” no noso tratamento desta secuencia inicial, enriquecese a experiencia. A vestimenta vistosa da voda rústica, o balbordo dos aldeáns no fondo, a parolaren e daren voltas ó redor da alegre parella, os discursos formais, nos que os noivos expresan o seu mutuo amor como en arias da ópera: todos estes elementos son unha énfase coreográfica da ledicia comunal na voda, do harmonioso da vida aldeá, e da unidade da feliz parella a se amaren e respetaren mutuamente. O canto de “Dente parabienes” e o bailar da folía acompañado das castañolas realzan o ambiente de ledicia e harmonía. Rompen este ambiente os berros de alarma de entre bastidores: “Hagan gran ruido”, dise na acotación, e Bartolo refírese axiña a “la grita y el ruido”, describindo a corrida dos tres touros noveis e a intervención do Comendador. Pouco a pouco vai subindo o barullo de entre bastidores ata se impoñer: “La grita creciendo va” (I, 203), tinguíndose de alarma. Logo dun berro xeral, “¡Qué gran desdicha!”, Bartolo comunica o accidente do Comendador. As accións dos aldeáns vólvense cada vez máis axitadas, rómpese a atmósfera festiva, e a atención céntrase no Comendador.

Realzase a secuencia inicial de *Peribáñez* cos elementos imaxinados da vista e do son. Os ruídos harmoniosos da escena das nupcias pérdense na crecente alarma arredor do accidente. A festa e a xoldra deixan paso ós sinais de dor, e o baile e a música paran coa noticia da caída inelegante do Comendador. A harmonía da paso

---

10. Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Charles V. Aubrun e José F. Montesinos, Hachette, París, 1960. Tódalas referencias son desta edición.

a un ambiente fatídico. Temos a evidencia das acotacións e das verbas que din os protagonistas de que Lope ten corografada a acción co fin de comunicar a mensaxe da peza: ó xustapor a escena da voda e a do accidente do Comendador pode indicar ó público, a través dos seus ollos e dos seus oídos, que o seu fin se atopa no seu comezo.

Agora, quixera estudar o principio doutra comedia na que os elementos visuais e espaciais -a evocación dun sentimento de lugar que, neste caso, é, á vez, Ferrara e un *corral* de comedias- dan un senso máis fondo e amplo ás verbas pronunciadas polos actores. Refírome, naturalmente, a *El castigo sin venganza*. Acompañan á primeira aparición do Duque referencias a xente que fala “cultidiablesco” (I,53)<sup>11</sup>, Cintia “en lo alto”, e rumores entre bastidores, coma se fosen “voces del cielo”, de Andrelina ensaiando unha obra que trata da memoria e de glorias pasadas. Por se o público non caeses na conta, engade Lope a definición da *comedia* como espello da natureza, que en boca do Duque leva á admisión de:

Que no quieren los señores  
oír tan claras verdades (I, 231-232)

O ler esta secuencia inicial, admira a economía da exposición lopesca da situación en Ferrara. Sen empregar unha relación estática, o dramaturgo salferiu a secuencia inicial da información que necesita o auditorio: a “viciosa libertad” (I, 100) do Duque; a presentación do seu fillo bastardo como “mozo de valor” (I, 105); o casamento concertado con Casandra. De aquí Lope solta a cadea de causa e efecto que culmina no desenlace sanguento. Vostedes decataríanse, sendo “discretos”, de que dixeran “ó ler a secuencia inicial”. Pero, por moi económica que sexa a presentación de información, o lector perde moitas cousas imprescindibles para unha máis completa comprensión da obra, se non se fai espectador no teatro do seu maxín. Vese ó Duque, ó principio, no seu hábitat acostumado: disfrazado, de noite, a vagar polas rúas de Ferrara na procura do pracer. Pódeo ver e oír o público, nembargante, cada vez máis descontento coa artificialidade da súa vida de libertino, e da artificialidade da moda poética da época. Tamén pode ver a súa sombra na luz da ventá de Cintia, escoitando a Angelina, que semella dicirlle “claras verdades” que non quere oír. É como se o Duque participase co público presenciando un drama inserto na comedia que lle fixese sentirse incómodo. Prodúcelle este malestar un desexo de se deitar -só- ás dez. Os libertinos non se deitan tan cedo: o autor está a sinalar, nada máis empezar a obra, o illamento do Duque, e a rogar implícitamente ó público o seu rexeitamento dos valores que representa. A visión do Duque destacado contra a ventá alumeada de Cintia, recuando ante a forte evocación por parte de Andrelina da tiranía da memoria, recórdanos a importancia da íntima relación entre actores e público no teatro de *corral*.

O lector pode intentar adiviñar a que poetas cultos se refería anacronicamente Lope, ou se “algunos emperadores” (I, 145) inclúen a Felipe IV, que tamén gozaba de fama de mullereiro e que posiblemente escoitaba agudas críticas da súa conducta, ó vagar polas rúas, de noite e disfrazado. Do mesmo xeito, o lector pode formular hipóteses para explicar a prohibición de *El castigo sin venganza* despois da primeira representación “por causas que a Vuestra Merced le importan poco”.

11. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. C. A. Jones, Pergamon, Oxford, 1966. Tódalas referencias son desta edición.

Pero o espectador -incluso no *teatro da imaxinación*- pode tamén disfrutar dunha perspectiva do Duque, nesta primeira escena, que o axuda a comprender -pero non compartir- o seu illamento ó final da obra, ó se vir para baixo o seu mundo privilexiado de Ferrara.

Antes de deixar *El castigo sin venganza*, quixera sinalar outro momento na obra, ó final da segunda xornada, cando Federico e a súa madrastra deciden abrir relacións, cando non incestuosas, si adúlteras. As respostas terriblemente lacónicas de Casandra a dúas preguntas de Federico son o centro da secuencia. Casandra, ó provocar a Federico para que confese o motivo da súa tristura, cita a Antíoco como exemplo da melancolía que consume a aqueles que se namoran das súas madrastras, e engade:

No niegues, Conde, que yo  
he visto lo mismo en ti

É agora cando Federico fai a primeira das súas preguntas:

- ¿Pues enojaráste?

A que responde Casandra:

- No

Logo Federico aproveita ó máximo a súa vantaxe:

- ¿Y tendrás lástima?

E Casandra consinte:

- Sí

Claro que “enojar” e “tener lástima”, na xerga de amores, queren dicir, respectivamente, “rexeitamento” e “conformidade co requerimento amoroso”. A fatídica conversa provoca unha glosa a “Sin mí, sin vos y sin Dios”, por parte de Federico, cuia “complicación dialéctica”, segundo Cossío<sup>12</sup>, non perxudica o efecto por “tan evidente artificio”. Pero o espectador vería o “artificio” como un elemento accesorio e necesario ó achegamento e separación físicos dos amantes, a se atormentaren coa morte viva do seu amor. Federico recita o soneto “¿Qué buscas, imposible pensamiento?” (II, 1797) nun extremo da escena; Casandra sae do outro, veo (“Este es el Conde, ¡ay de mí!” (II, 1856)), e a súa conversa mantense con frases curtas ata se achegaren ó clímax “Sí”-“No”. Apártanse despois da glosa a “Sin mí, sin vos y sin Dios” e a resposta de Casandra, rematando ós extremos opostos da escena coas frases paralelas:

Casandra:

- Yo voy muriendo por ti

Federico

- Yo no, porque ya voy muerto  
(II, 2024-5)

---

12. José María Cossío, “El mote ‘Sin mí, sin vos y sin Dios’, glosado por Lope de Vega”, *Revista de Filología Española*, 20, 1933, pp. 397-400.

É un momento chave na obra, e é a unión da vista co oído o que dá fondura e significado ó que Cossío denominou “tan evidente artificio”, ó se illaren os amantes da simpatía do público, como fixo antes o Duque coa súa libertinaxe e tratamento de Casandra.

A terceira comedia que vou tratar para ilustrar a importancia dos ollos e oídos do espectador -aínda cando “a falta de representación de carne e óso” teñan que ser empregados no “teatro da imaxinación”- é *El burlador de Sevilla*. Un dubida de engadir máis ó que se ten xa escrito sobre desta obra; nembargantes hai dous aspectos da comedia que gustaría tratar dende a perspectiva de “suplir con la imaginación la falta de la vista y del oído”. O primeiro é a extraordinaria personalidade do mesmo Don Juan e, máis particularmente, a súa extraordinaria voz. Como indicou xa Dan Rogers na súa *Critical guide*, sabemos ben pouco dos seus atributos físicos nin do seu pasado. Podíamos supoñer nun “burlador” que o tono da voz fose preponderantemente moqueiro, pero que o seu abano de expresións radicase nunha actitude principal: menosprezo dos demais e autogabanza. Pero iso non explicaría o seu poder sobre as mulleres. Tisbea déixase levar pola promesa de paixón na súa voz: “¡Mucho fuego prometéis! (I, 619)<sup>13</sup>; Aminta, feita a promesa, é transportada pola descrición de Don Juan do que aportará a mañán:

¡Ay, Aminta de mis ojos!  
Mañana sobre virillas  
de tersa plata estrellada  
con clavos de oro de Tíbar  
pondrás los hermosos pies,  
y en prisión de gargantillas  
la alabastrina garganta,  
y los dedos en sortijas,  
en cuyo engaste parezcan  
transparentes perlas finas.

(III, 2082-91)

Hai intres na obra, cando Don Juan manipula ós demais, sobre todo ás mulleres, coa sinceridade e o atractivo do seu ton de voz: convértese en falangueiro. Non sabemos se Don Juan é alto ou baixo, moreno ou loiro, pero si que o actor que fai o papel ten que ter unha voz capaz de comunicar a incansable enerxía dun home inqueda, a mofa de Catalinón, do Marqués da Mota e de don Gonzalo, a sedución das súas vítimas femininas, e capaz de asumir a maneira daqueles apartes que lle permiten manter unha relación cambiante co público. Exemplos como “gozoso me parto a España” (I, 120), ou exclamacións insistentes como “¡Qué largo me lo fiáis! (I, 944, etc.), e “¡Qué mal conoces / al burlador de Sevilla!” (III, 2094-5) demostran como conduce ó público ó engano, e isto só o rexeita o público cando Don Juan acepta o segundo convite a cear e recoñece que non é máis ca envalentonamento, vendo como o levan para as fogueiras do inferno.

13. Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Cátedra, Madrid, 1961. Tódalas referencias son desta edición.

Para o meu segundo exemplo, tirado de *El burlador de Sevilla*, quérome concentrar na representación dos acontecementos que conducen á baixada ó inferno. Cando o servente e logo Catalinón volven aterrados de acudir á chamada na porta que anuncia a chegada de don Gonzalo “en la forma que estaba en el sepulcro”, é importante imaxinar o impacto no público da estatua tornada á vida para tomar vinganza en don Juan: os “pasos menudos”, os movementos lentos da cabeza e dos brazos, a voz, “habla paso, cosa del otro mundo”. O convite recíproco a cear vai acompañado do apertón de mans nunha burla divina que ten o seu paralelo exacto na decepción das vítimas de don Juan; o seu éxito depende do envalentamento de don Juan en cumprir o seu xuramento. A culminación do dobre convite é o emprego do escotillón “con mucho ruído” para mostrar a don Juan, sen confesar, levado ó inferno pola estatua. Escena que Charles Aubrun considerou unha ocorrencia tardía e mal pensada, pero que os que ven e escoitan os paralelos con episodios anteriores, e que son capaces de imaxinar a estatua como axente de Deus, recoñecerán como derradeiro elemento nunha serie cumulativa que elaborou coidadosamente ó longo da comedia. A ameaza susurrante da estatua, a crecente alarma de don Juan, o medo abxecto de Catalinón, alixeirado polo humor, o apertón da man (“Dame esa mano; no temas”), o espectacular efecto teatral do final -noutras verbas, a totalidade dos efectos visuais e auditivos dos últimos momentos da comedia teñen que levantarse da páxina escrita e traducirse en acción no “teatro da imaxinación”.

Tomo o último exemplo de *El médico de su honra*. Trátase dunha das numerosas pasaxes de simbolismo que se sitúan en intres significantes da peza para dar a entender ó público o significado máis amplo do que sucede na escena. Penso, por exemplo, na caída do cabalo de don Enrique, que serve, non só de agoiro da súa desgracia, senón tamén como indicador da “fiera condición” (I, 27)<sup>14</sup> do rei, que o deixa no chan para atender ós asuntos do estado en Sevilla. Penso tamén na daga que esqueceu o infante despois da visita secreta a dona Mencía, testemuña da ameaza real ó honor de don Gutierre e agoiro da morte do rei, don Pedro en Montiel. Ou o manchar de sangue a porta de don Gutierre, que, segundo amosou Don Cruickshank, revela que a preocupación polo honor do protagonista se remonta ás prácticas xudeas ou conversas, máis ben ó *Levítico* que a cristiandade do *Novo Testamento*.

Pero quero tratar detalladamente un exemplo de simbolismo escénico: “matar la luz”, que ocorre en varias ocasións ó longo da comedia e que se relaciona no só co sxiilo e o engano, senón tamén coa morte. Atopámolo a miúdo no teatro do Século de Ouro. Na primeira escena de *El burlador de Sevilla*, por exemplo, cando Isabela acompaña ó seu seductor á porta, atentamente suxire: “Quiero sacar / una luz” (I, 9-10).

Temos que imaxinar un ton máis duro na voz de don Juan cando contesta: “Pues, ¿para qué?” (I, 10), e a voz “auténtica” do Burlador en: “Mataréte la luz yo” (I, 13), que provoca que Isabela dea a alarma contra este “hombre sin nombre”. A luz que teme don Juan é a luz do descubrimento, e é seguida da saída do rei de Nápoles “con una vela en un candelero”. Aquela luz, que un esperaríase ser a luz da verdade

---

14. Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. C. A. Jones, Oxford, 1961. Tódalas referencias son desta edición.

(o rei representando o papel de árbitro da xustiza, desfacendo os agravios dos seus súbditos), resulta ser o comezo dun branqueo (“Esto en prudencia consiste” I, 14), poñendo de relevo o nepotismo e corrupción que protexen a don Juan do desenvolvemento normal da xustiza, pero que non o protexen ó final das chamadas do inferno, gracias á intervención divina: “Toda la capilla se arde” (III, 2770).

En *El médico de su honra*, o uso de “matar la luz” está tamén vencellado ó engano, ó descubrimento, e á morte de dona María. Cando dona María logra sacar ó Infante do seu dormitorio ó chegaren don Gutierre e Coquín, mata a luz que este deixa caer. Como indica a acotación: “Al tomar la luz, la mata disimuladamente”, e trae Jacinta outra luz despois de se escapar don Enrique. Máis adiante, na segunda xornada, volve Gutierre. Vense confirmadas as súas sospeitas cando, ó espertala, dona María a trata de “Tu Alteza” e, nun diálogo esticomítico, refírese ó episodio anterior, cando o axudou a escapar. Aquí tamén, despois desta conversa fatídica, a escuras, entre don Mencía e o home que ela coidou ser don Enrique, é a traizoeira de Jacinta quen alumea a escena (“Sale Jacinta con luz”, “Ya la luz está aquí”, III, 963) e amosa a don Gutierre ó saír do seu agocho. Así que don Gutierre, xa resolto a dar macabra realidade á vella chanza sobor dos médicos que tapan os seus erros con terra:

Pues médico me llamo de mi honra  
Yo cubriré con tierra mi deshonra (II, 1027-8)

fala con ela de “matar la luz”:

No me espanto, bien mío;  
que el aire que mató la luz, tan frío  
corre, que es un aliento  
respirado del céfiro violento  
y que no sólo advierte  
muerte a las luces, a las vidas muerte,  
y pudieras dormida  
a sus soplos también perder la vida (II, 973-80)

Dona Mencía non comprende enteiramente o significado das súas palabras: “no te entiendo”. Prosegue don Gutierre:

¿No has visto ardiente llama  
perder la luz al aire que la hiera,  
y que a este tiempo de otra luz inflama  
la pavesa? Una vive, y otra muere  
a sólo un soplo. Así desta manera  
la lengua de los vientos lisonjera  
matarte la luz pudo,  
y darme luz a mí. (II, 983-90)

e engano propios de escenas nocturnas. En *El médico de su honra*, nembargante, o simbolismo escénico de “matar la luz” esta relacionado coa creciente tensión que desemboca na morte de dona Mencía: os rumores sobor da suposta aventura amorosa co Infante e o dilema dun marido obsesionado pola honra. A imaxe volve a aparecer na terceira xornada, ó relatar Ludovico as circunstancias da morte de dona María, cando don Gutierre “mató la luz” (III, 644) e o levou outra vez á rúa onde marcou a casa co sinal das súas mans tinguidas de sangue. E así pasamos a última escena de descubrimento, o cadro arrepiante de dona Mencía, “en una cama, desangrada”, que serve de telón de fondo á conversa entre don Gutierre e o rei, ó interrogar o rei o viuvo, antes de aceptar a Leonor de nova muller, sobre que facer no caso de se repetir a historia. O uso da imaxe de “matar la luz” serve para amosar ó público, do mesmo xeito que a escena de descubrimento, os procesos tortos, que permiten a un home como don Gutierre, nunha sociedade como aquela, presidida polo rei don Pedro, poder matar a luz da verdade e a luz da súa vida e sobrevivir para tornar a matar outro día en nome da verdade. É importante, ó ler a comedia, situármonos no lugar do público e “suplir con la imaginación la falta de la vista y del oído” tal e como nos exhorta Calderón.

Así, “ilustre senado”, chegamos ó fin desta exploración das vistas e dos sons da comedia, este intento de recrear no “teatro da imaxinación”, aínda que só en parte, a experiencia dalgúns intres de uns cantos dramas predilectos. Así remata “Lectores, espectadores e o teatro da imaxinación”. Perdoade a súas moitas faltas<sup>15</sup>.

Anthony A. Heathcote  
Universidade de Sheffield

---

15. Unha versión deste traballo foi lida nunha sesión plenaria no Congreso Anual da Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda celebrado na Universidade de Sheffield, no mes de marzo de 1990.

