

es de bellacos tanto pasatiempo», es lo que provoca la indignación de aquéllos y justifica el manteo.

Para este segundo monólogo, Rana arremete contra el sacristán usando términos eclesiásticos, a la manera de exorcismo, o de la tradicional admonición desde el púlpito: «Dime, desventurado: ¿Qué demonio / se revistió en tu lengua?» Usa vocablos y formas no rústicas, «has tú de gobernar», «reprehender a la justicia». Pero una más grave inadecuación lingüística aparece en uno de los versos: «Dejad a los que gobiernan, que ellos saben / lo que han de hacer mejor que no *nosotros*.» En el sentido específico de este comportamiento, debiera ser *vosotros* y no *nosotros*, lo que es otro indicio para descubrir que el personaje, a pesar de intentar adaptar su párrafo a la ocasión propicia, no ha conseguido ceñirse a ella por completo. La interpretación de «nosotros» referida a los personajes en escena es poco probable, ya que todos los presentes, excepto el sacristán, a quien va dirigida la arenga, representan allí el poder civil frente a la intrusión de la Iglesia (14).

El motivo que mueve al eclesiástico a inmiscuirse resulta ser, en definitiva, un llamado al «sentido común», por muy de sotasacristán que provenga, y no justificaría la desorbitada respuesta, a no ser que ésta viniera dada en un tono auténtico y natural. La reacción de Rana, si se tomara al pie de la letra, no dejaría de ser intempestiva, ni de crear serios problemas en cuanto a su verosimilitud. Pero la situación se justifica plenamente en su verdad artística, si se atiende a la condición de Rana, que ha vuelto a aplicar un texto aprendido de memoria, adaptándolo, con no demasiada fortuna, a las presentes circunstancias.

Si exceptuamos a Berrocal, que en su probable estado de embriaguez se descalifica como candidato por las amenazas a sus «jueces», los otros aspirantes, a pesar de que en lo fundamental comparten características comunes de rusticidad, muestran, sin embargo, algunas diferencias de grado y de matices: Humillos no sabe leer, Jarrete ya anda en el «be a, ba», Rana se distingue por saberse las cosas de memoria. De esta forma, la frase de Rana a Humillos: «¡Y con eso pensáis de ser alcalde!», sirve para la distinción de grados de los rústicos en la disputa por el puesto, y parece muy poco probable que, en sus palabras, ocultara el personaje una más profunda intención.

(14) Américo Castro observa la anomalía, pero la explica así: «Fue evitado un excesivo *vosotros*; Rana se considera aun sin autoridad judicial, y habla como si él también tocara las campanas y tuviera el mismo oficio del sacristán», en *Cervantes y los casticismos*, Madrid, 1966, página 120. Francisco Ynduráin, a cuyo cuidado está la edición que aquí hemos seguido, lo sustituye por *vosotros*, sin añadir comentario alguno, lo que parece indicar que lo consideró error tipográfico, en *Cervantes, Obras Dramáticas*, BAE, Madrid, 1962, p. 55.

Es cierto que Rana no se ha autodefinido como cristiano viejo, en una forma explícita. Pero es muy significativo que sea conocido por saberse de memoria «...del antiguo y famoso perro de Alba / todas las coplas, sin que letra falte». Que Rana se sepa de memoria las coplas y que se le conozca por ellos, permite deducir que las canta o las recita en público. Dichas coplas eran muy populares en la época de Cervantes, y los escritores del XVII aludían con frecuencia a ellas (15). Trataban de un perro famoso por morder y perseguir a los judíos de Alba de Tormes y del cómico pleito que los judíos entablaron al perro. Evidentemente, el hecho de que Rana propagara las coplas permite llegar a la conclusión de que estaba de acuerdo con ellas. Es decir, revela su antisemitismo.

El estudio de la caracterización de Rana permite, pues, hacer la distinción entre lo que el rústico es y lo que dice en sus arengas. Al fin del entremés Rana saldrá, junto con regidores, aspirantes y gitanos, a casa del Bachiller, para proseguir allí la fiesta, postergándose la elección «para mañana». Lo que, claramente, contradice la estricta reciedumbre moral de la que al principio ha hecho gala en su discurso.

* * *

Las palabras de exclamación de Panduro, «No hay quien cante cual nuestra Rana canta», vienen seguidas de la frase de Jarrete, que cierra la obra: «No solamente canta, sino encanta». En esta forma, con la paronomasia, se produce el rasgo humorístico. Pero hay más. Con ella, se perfecciona la caracterización del necio que la dice y, en la intención última del autor—distraer, engañar, obrar «maravillas»—, se esboza el múltiple juego de espejos que esconde el personaje.

* * *

La sátira del clérigo, presentado generalmente como persona de escasa dignidad y de desenfrenados apetitos sexuales, ya había sido tema frecuentado en el teatro primitivo español y continuó siéndolo hasta mediados del XVI. En el teatro de Gil Vicente aparece repetidamente en figuras de padres, abades, frailes o, simplemente, clérigos (16). Pero es Diego Sánchez de Badajoz quien satiriza al eclesiástico con más severidad, presentándolo como persona de carácter depravado, débil y disoluto (17). A partir de 1655, con la fuerte censura

(15) Cervantes, *Comedias y entremeses*, IV, edición de Schevill y Bonilla, Madrid, 1910, véase nota, p. 200.

(16) W. S. Hendrix, «Some native comic types in the early Spanish drama», en *University Studies*, I, 3, Columbus, Ohio, 1925, véase p. 11.

(17) Algunos ejemplos de esta severa sátira anticlerical en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz, pueden verse en su *Recopilación*, I, Madrid, 1892, pp. 135-136, 243-246 y 305.

inquisitorial en el reinado de Felipe II, la figura raramente aparece en las obras y la sátira anticlerical es eliminada, prácticamente, de la escena (18). En el teatro de Cervantes, el sacristán viene a reemplazarla en varios entremeses (*La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa*, *La cueva de Salamanca*), manteniéndose el tratamiento satírico, aunque en forma más solapada.

En *La elección de los alcaldes de Daganzo*, los personajes rústicos conservan la actitud anticlerical del teatro anterior, atreviéndose a exteriorizar este sentimiento colectivamente, tras el discurso de Rana, en la escena del manteo, entre la música de los gitanos y el alborozo de los presentes, en la que vienen a diluirse todas las tensiones internas de la pieza. Ello, quizás, explicaría la actitud socarrona y de sonrisa benévola del autor hacia sus ignorantes criaturas, que determina el tono festivo de la obra. En *El retablo de las maravillas*, por el contrario, los rústicos simulan hipócritamente sus sentimientos por el terror a la Inquisición y, como consecuencia, la caracterización presenta perfiles amargos y distorsionados (19).

Profundo conocedor de la realidad histórica de su país, Cervantes entendía muy bien el sentido de la intromisión eclesiástica en la vida española, como se manifiesta en formas claras y sutiles en toda su obra (20), y especialmente en esa fulminante acusación al sacristán en la arenga de Rana. Pero el análisis de la estructura dramática permite descubrir otras preocupaciones: los distintos aspectos humanos encontrados en la escena, la hipersensibilidad de unos y de otros, la fricción entre los distintos poderes, la dificultad de convivencia.

El humor se produce, como Marrast ya ha señalado (21), por la presencia contrastada y conflictiva de tipos diferentes, cada uno hablando «su propia lengua», tratando de convencer a los otros con argumentos y explicaciones que son rechazados porque no se «comprenden». Aunque la «contienda» parece realizarse a nivel estricto del uso del lenguaje, implica, a un nivel más profundo de análisis, formas de vida, actitudes y conceptos en conflicto.

Tras el desfile de candidatos, lo de menos es averiguar quién saldrá elegido, aunque Rana es, al final, el de más posibilidades. Lo realmente grave es la calidad de los candidatos y el hecho mismo de que hayan sido aceptados como tales, lo cual es sintomático de la

(18) W. S. Hendrix, *op. cit.*, véase p. 15.

(19) Respecto a la caracterización de los personajes de *El retablo de las maravillas*, pueden verse los penetrantes comentarios de Américo Castro en *Cervantes y los castiticismos*, páginas 123-129.

(20) Américo Castro se detiene también en este aspecto de la obra cervantina en *Hacia Cervantes*, Madrid, 1967, pp. 213-221.

(21) Robert Marrast, *Cervantes*, París, 1957, véanse pp. 114-115.

situación política y social del país en la sociedad de la época. Porque no existe criterio alguno en la elección. Primero se entrega la vara de alcalde a Humillos, al decirle el Bachiller: «Pues veis aquí la vara, y haced cuenta / que sois alcalde ya». Más tarde se la promete a Rana: «Y desde luego doy mi voto a Rana». Las bases para la selección dependen alternativamente de una «alcaldada» o de una «corazonada». Los rústicos acusan al sacristán por su intromisión en los asuntos civiles. Pero el eclesiástico ha entrado en escena para censurar a los funcionarios la falta de seriedad en los asuntos oficiales (suspender la elección para bailar con los gitanos) y después del manteo, todos los presentes aceptan la invitación del Bachiller para continuar la fiesta en su casa. La impresión, *artística*, es la de una experiencia caótica o la de un perfecto desconcierto.

En este sentido, el entremés podría verse como una parodia en su totalidad: La plaza de Daganzo, donde se puede suponer que sucede la acción, es presentada como «pequeña Corte» en la que observamos el tipo de justicia, la corrupción, el sistema de selección para los cargos públicos, la ignorancia y la petulancia de gobernantes y gobernados, parodia de la Corte verdadera y real, parodia de la vida española.

En los dos monólogos de Rana, la calidad de sus conceptos y de su estilo produce un desajuste, una desarmonía, entre el orador y sus oyentes (una vez más, en Cervantes, el recurso del teatro dentro del teatro), artísticamente justificados por la caracterización del personaje. El efecto de *distanciación estética* así conseguido (en el público o en el lector), permite la trasposición de «situación en Daganzo» a «situación nacional» (resultado paródico), y el «reconocimiento» del punto de vista del autor en los discursos del rústico. Los preceptos morales, por todos conocidos pero por nadie ejercitados, recobran su verdadera significación frente al caos que en la escena se está desarrollando.

En una época en que los teatros se cerraban por orden real y los ataques a la Iglesia habían sido suprimidos en cualquier tipo de representación, resulta inconcebible que Cervantes pudiera siquiera publicar su entremés (22). En este aspecto, *La elección de los alcaldes*

(22) Por un edicto real de 1598, los corrales fueron cerrados. En 1599, las comedias fueron de nuevo permitidas. Pero ese mismo año los corrales vuelven a ser cerrados, aunque por breve tiempo, pues un informe de Cabrera de Córdoba, del 4 de febrero de 1600, anuncia la reapertura de teatros con ciertas restricciones (la denominada *Consulta* de 1600 hecha ordenanzas en 1608 y 1615, año éste de la publicación de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*), la de exigir que el material teatral sea censurado «por algunas personas doctas y graves». En este sentido, «toda comedia, canción y entremés» tenía que ser sometido al Protector de los Hospitales dos días antes de la representación para su aprobación, y hasta que la autorización no fuera otorgada no sería la obra entregada a los actores para su ensayo. (Véase, N. D. Shergold, *A History of Spanish Stage*, Oxford, 1967, pp. 517-518).

de *Daganzo* es también ejemplo excepcional de elaboración de un «teatro en libertad», en tiempos difíciles para la creación artística. La inteligencia del autor, en estas circunstancias, radica en localizar la acción en una aldea cualquiera, pequeña, insignificante, tal vez despreciada o ignorada en la Corte (había dos *Daganzos*, uno ya desaparecido y otro con un censo de 677 vecinos en 1910 (23) y el genial hallazgo del personaje Rana, que todo lo dice de memoria. De esta forma, y desde la mentalidad del censor, ¿qué riesgo podría derivarse de un pleito entre necios, que ocurre en *Daganzo*, y de un rústico memorizador y coplero que poco o nada entiende de lo que está diciendo y que, además, ofrece la garantía de su antisemitismo? Es así como podemos explicarnos la presencia de los discursos de Rana o las referencias a la Inquisición, «que llevan a los hombres al brasero», y que Cervantes vaya más lejos de lo que la censura podía «normalmente» autorizar.

En este sentido, el entremés confirma los conceptos de Brecht sobre la posibilidad del dramaturgo de encontrar las vías necesarias para decir lo que quiere decir (24). Y cuando no hay modelos o precedentes los inventa, produciéndose, irónicamente, la trasposición de autor desplazado (pues Cervantes lo era), a precursor de nuevas formas y estructuras dramáticas.—ALBERTO CASTILLA (*Dprt. of Spanish. Mount Holyoke College, South Hadley, Massa. 01075 USA*).

CRISIS Y PROFECIA

*And then their end should come, when France receiv'd the
Demon's light.*

William Blake

I

Desde los elevados áticos, un hombre contempla el futuro. Se muestra inquieto. Sobre un piano se inclina o sobre una página en blanco. No sabe si Grecia o Europa. Escribe locura. Cuando el siglo XIX iniciaba su marcha, este hombre pudo escribir *Empédocles*—un retorno presocrático, la permanencia mítica—. También pudo

El añadido «nunca representados», que figura en el título de las comedias y entremeses de Cervantes publicados en 1615, aplicado a entremeses tales como *El viejo celoso*, *El retablo de las maravillas* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*, podría entenderse, por consiguiente, en las dificultades del autor para superar semejante control censorial que, posiblemente, se ejercía menos severamente cuando se trataba de la publicación de la obra.

(23) Schevill y Bonilla, *op. cit.*, véase nota, p. 193.

(24) Bertolt Brecht, «Cinq difficultés pour écrire la vérité» (traducción del alemán de Armand Jacob), *Europe*, 133-134, 1957, véanse pp. 240-252.

convertir a la lánguida esposa de un banquero en Diotima: el ritmo del amor junto al ritmo de la muerte. Suzette Gontard es un impulso, más allá, Hölderlin transforma la locura. A la manera de un filósofo cosmogónico nos lega de su obra el fragmento. *Opera vel fragmenta* (sería un título querido). La voluntad de la gran obra tropieza con un fluido contrario. Sublime, el inmenso Etna será dictado de imposibilidad. Desde las terrazas me atrevo a seguir una visión que se bifurca.

Podría rastrear un camino a través del Este americano, a través de los muelles, de los almacenes y de las factorías. Alcanzar en Baltimore —curiosa rima: ore, *Never more*— el espectro de un hombre. El miedo a la muerte es siempre menor que su encanto: *The Raven* del siglo XIX cierne sus negras alas. La conciencia se amplía. Recuerdo un prólogo. Quien lo escribe conoce el *spleen*. ¿Melancolía por la expulsión del paraíso o melancolía por el futuro paraíso que nunca se alcanza? Baudelaire rescata una imagen. El amante estará siempre contemplando el infierno, pocas veces le distrae su trabajo (Shelley ya había rescatado de la muerte sólo la efigie de la juventud para que, en un apartado romano, sirviese de permanente aurora. Von Kleist se hizo imagen misma de la muerte —para Pavese *I suicidi sono omicidi timidi* —, pero sólo llega a ser en nuestros sentimientos un poema de tradición oral o una descuidada copia de la que se pierden signos e incluso vocablos enteros).

Vico no había llegado a advertir que en el amanecer de los pueblos y en su crepúsculo la poesía no ha sido hecha. Y si, unilateralmente, Hegel puede cerrar el periplo de la filosofía, la poesía se empeña en el vidrio del *plus ultra*, vaticinando: la cultura no está hecha, la poesía no está hecha. La muerte acaece pero no la totalidad de la muerte.

(Puedo ver cómo Nietzsche ha ignorado en Wagner la voluntad del arte. Uno de los topos no ha sabido contemplar el esfuerzo de un hombre que une el tiempo, que, lejos de lo disperso, nos entrega un mundo acabado, algo que Michelangelo nos hubiese querido entregar. Un mundo que, definitivamente, es umbral para el mundo.)

II

En París, a noviembre de 1908, Rilke escribe el *Réquiem* por el conde Wolf de Kalckreuth. Los versos rozan el reproche, la extrañeza y el secreto. Wolf, poeta de diecinueve años escasos, deserta de la existencia a través del pistoletazo de pólvora antigua. Rilke comienza a exigirle una transformación implacable. Lejos del lamento, invita al poeta a una creación que asuma la existencia: sólo a partir de ahí,