

“La historia en el teatro o del descrédito hispánico en la historia”

p. 123-136

Juan A. Ortega y Medina

Obras de Juan A. Ortega y Medina, 7. Temas y problemas de historia

María Cristina González Ortiz y Alicia Mayer (edición)

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

Facultad de Estudios Superiores Acatlán

2019

712 p.

ISBN 978-607-02-4263-2 (obra completa)

ISBN 978-607-30-1390-1 (volumen 7)

Formato: PDF

Publicado en línea: 1 de junio de 2020

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/704/temas_problemas.html

D. R. © 2020, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



La historia en el teatro o del descrédito hispánico en la historia

123

Al historiador inglés Joseph Toynbee se le debe la reiteración moderna sobre la influencia que, como modelo, ejercieron Italia y las cosas italianas renacentistas entre los escritores y dramaturgos ingleses de la era isabelina, especialmente Shakespeare.¹ Esta italomanía, de la que a la larga el propio autor del *Ricardo II* tanto tendría que mofarse, no es sin embargo el único influjo recibido, y por lo mismo al lado de él podríamos subrayar el que llevaron a cabo España y lo español por la misma época, si bien de signo contrario y resultados distintos. El *modelo* español se ejerce en casi todos los campos del pensamiento y de la actividad inglesa; mas nosotros nos limitaremos a indicar la repercusión que tuvo lo hispánico en el territorio de la literatura británica por aquel tiempo. La visión recreadora no es optimista, sino antes bien implica una actitud desdeñosa y combativa, hispanófoba, antihispánica. En el famoso libro de Julián Juderías, *La leyenda negra*, podría perfectamente incluirse un capítulo relativo al clisé mental que del hombre español del siglo XVI se halla ínsito en

¹ Arnold Joseph Toynbee, *A Study of History*, texto abreviado por D. C. Sommerwell, Nueva York/Londres, Oxford University Press, 1947, p. 239.

la dramaturgia del ciclo tudoriano. Lo que importa señalar es que la imagen forjada persistirá y será reforzada a través de los siglos, constituyendo una parte esencial en ese tremebundo diálogo hispano-inglés por la supremacía, o decisión victoriosa de la modernidad protestante anglosajona frente al derrotado misoneísmo hispánico de allende y aquende el océano. Lo sustancial de este tema consiste en que el coloquio cultural, religioso, político y económico iniciado en el siglo XVI se prolongó y proyectó a tierras americanas, informando y caracterizando respectivamente a los dos orbes culturales de nuestro continente: Angloamérica e Iberoamérica. En gran medida las relaciones de los grupos están condicionadas por aquellas actitudes primigenias, por la herencia histórica. Esta herencia constituye el subfondo de la vivencia secular, el recuerdo condicionante de las opiniones extranjeras y propias. Para mejor entendernos convendrá que ahondemos en el origen y las causas de nuestras mutuas incomprensiones, y para ello nada mejor se nos ocurre que levantar el telón de este drama que la historia vive y representa en el escenario: teatro de la Historia e Historia en el teatro. Por supuesto la idea no era nada original: antes de que a los dramaturgos ingleses del siglo XVI se les ocurriera transportar la historia al teatro, ya lo había hecho un tal Frínico, según nos cuenta Herodoto (libro VI, cap. XXI), quien había compuesto y hecho representar en Atenas un drama, *La toma*, de Mileto, que provocó las lágrimas de los espectadores. No cabe aquí seguir la pista al procedimiento para ver cómo de Grecia pasa a Roma, después a la cristiandad medioeval y se renueva en pleno Renacimiento en las primeras *naciones* que aparecen en el horizonte de la historia moderna. Por tanto, limitemos nuestro interés y pongamos los ojos en la Inglaterra del año del Señor de 1586.

En dicho año, esto es en plena tensión y efervescencia provocadas por las noticias de los preparativos españoles para la invasión de Inglaterra (la Gran Armada o Armada Invencible) se representaba en Londres un drama del poeta Thomas Kid, *The Spanish Tragedy*. Según los editores y comentaristas de la pieza,² la fama y prestigio de Kid radicó fundamentalmente en esta famosa obra, una de las más populares entre todas las de su tiempo, ya por la

2 Brander Mathews y Paul Robert Liedert (eds.), *The Chief British Dramatists Excluding Shakespeare: Twenty-Five Plays from the Middle of the Fifteenth Century to the End of the Nineteenth*, Houghton/Cambridge (Massachusetts), Mifflin Company/The Riverside Press, 1924, p. 856-857.

abundancia de escenas *románticas* (valga el anacronismo) pasionales y de venganza, tan sanguinolentas y repulsivas como mandil de jifero, bien por la significación alusiva con que el público la contemplaba y comentaba, especialmente por la pantomima o farsa caballescra, que intercalada en el marco de la representación principal daba lugar al cultivo del sentimiento nacionalista entre los espectadores. Dicha farsa pudiera haberse intitulado perfectamente *El paso de los tres guerreros o de los tres reyes cautivos*. Era habitual entre los dramaturgos de aquel tiempo intercalar una representación secundaria en el desarrollo de la principal, y la inserción resultaba en la mayoría de los casos completamente ajena muy alejada del espíritu y desenvolvimiento argumentales; pero en la pieza que vamos a analizar la conexión no tiene nada de fortuita o forzada; por el contrario, el autor la encajó con intención clara y manifiesta. La época en la que *La tragedia española* fue escrita era crucial para Inglaterra, y no lo era menos para el resto de Europa.

La acción del drama se sitúa en España, y por la fecha de la invasión a Portugal (1580) por Felipe II es una alusión y una coincidencia altamente significativas. El argumento consiste en una madeja enmarañada de intrigas, celos y enredos perfectamente sazonada con abundantes asesinatos y venganzas horripilantes, amén de los plantos de Hierónimo, el héroe y el cortejo impresionante de espectros tan queridos al gusto nebuloso, nórdico e inglés de aquel tiempo. Todo tiende en el drama a presentar entre los espectadores un cuadro *romántico* del carácter español de aquel siglo: españoles orgullosos y altaneros, fatuos y charlatanes, intrigantes, carniceros y porfiadamente vengativos: retrato, aún hoy, populachosamente válido.

No nos interesa analizar la pieza principal, mas sí lo vamos a hacer con la representación interpolada por el propio autor. Kid, no teniendo antecedentes históricos contemporáneos a los cuales recurrir, echa mano a las crónicas medioevales y las pone al servicio del expresionismo nacionalista inglés del siglo XVI gracias a la inyección utilitaria, anacrónica y pragmática que les aplica. El dramaturgo intenta con éxito el drama histórico traspasando la historia escrita al teatro, reviviéndola, actualizándola, como se hacía con los viejos misterios medioevales; pero, a diferencia de éstos, con un tiempo y espacio históricos perfectamente delimitados, sin interpolaciones anacrónicas salvo en la tramoya.

La Historia –detengámonos un poco– merced al Renacimiento ha dejado de relatar el tema de Dios y recoge ahora el del hombre; ha descendido del

plano medioeval trascendental al de la realidad presente, poniéndose así al servicio de una causa, de un monarca o de un país. Pero lo original del caso es que se la ha hecho saltar al centro de la escena, poniendo toda su utilizable experiencia, todo su latente o evidente mensaje al servicio de la gente, y haciendo de los espectadores, como era la intención del teatro en aquel entonces, coactores apasionados. En una palabra, lo que se logra es popularizar los temas históricos, hacerlos parte del vivir cotidiano y rutinario del pueblo. La historia domesticada, es decir la escrita, la apresada en volúmenes y colecciones farragosas (historia para cancilleres y ministros, para deleite de eruditos y maquiavélico provecho de los consejeros de la “razón de Estado” o de la “razón de establo”, como irónicamente la denominará Baltasar Gracián en el siglo XVII) pero que con dificultad podía llegar a la masa, iletrada en su mayor parte, podía pasar perfectamente bajo el atuendo escénico para ser cálidamente revivida entre las capas populares más modestas e ignorantes. De esta forma las preocupaciones estatales y políticas del momento, los temas de moda pasaban a ser pasto de la masa. La historia se pone así al servicio de la idea y el orgullo nacionales; y no creemos que en ello hubiera habido una premeditada y bastarda intención, sino más bien que el tránsito desde la plataforma erudita a la farandulera hubo de realizarse de un modo natural nada sospechoso, teniendo simplemente en cuenta las exigencias del pueblo y las necesidades de la época. No se ha hecho, que sepamos, un estudio de lo que bien pudiera llamarse la *Historia del teatro*; pero creemos que, si alguna vez se intentase, los resultados serían sorprendentes y arrojarían bastante luz no sólo sobre los hechos históricos en sí mismos, sino –lo que es aún más interesante– sobre la manera como ellos penetraron y se acomodaron en la conciencia de los hombres que los convivieron. De este modo tendríamos un gálibo seguro para medir los sentimientos, las opiniones, las reacciones y pasiones del espectador –actor de la obra histórico teatral o teatral histórica, y en la mayoría de los casos para saber también la fuerza alcanzada y la penetración lograda por el mensaje histórico representado.

Los dramaturgos ingleses de la era isabelina o los de la Restauración, así como los españoles de la de los Austrias, recurrieron frecuentemente a la Historia en busca de inspiración dramática y política, presionados, aunque las más de las veces fueron inconscientes de la marejada que los llevaba y traía, por las necesidades religiosas y nacionalistas puestas en juego en cada país; así acontece, por ejemplo, con los ingleses John Oldham (1653-1683) y John

Dryden (1631-1700), el primero con su alegato histórico-escénico denominado *Cuatro sátiras contra los jesuitas*, y el segundo con su tragicomedia *El fraile español*, de la cual hablaremos más adelante. Shakespeare y Lope de Vega, entre otros, saquearon a placer las crónicas medioevales (para fortuna, sin duda, de éstas) y remozaron los acontecimientos pretéritos con gran entusiasmo y estudiado celo patriótico. Mas no siempre iban tan lejos los autores en busca de inspiración; a veces el acontecimiento contemporáneo exigía de ellos muchísima más dedicación y entusiasmo (Lope, verbigracia, expedicionario y cantor oficial de la *Armada Invencible* derrotada) que el que ponían en juego para desenterrar los sucesos del pasado: así Shakespeare al escribir el drama *Enrique VIII*, justificando con él la heterodoxia y presentándola en función del héroe máximo inglés de su tiempo, la reina Isabel; y lo mismo Calderón de la Barca, aunque más alejado cronológicamente que el anterior de los sucesos que relata, al condenar –inspirado en el texto histórico de Rivadeneira, de parecido título– el rompimiento religioso y al exaltar naturalmente la figura de la sufrida Catalina en la réplica dramática intitulada *La cisma de Inglaterra*.³ He aquí un mismo hecho histórico y dos interpretaciones dramáticas opuestas como correspondía a dos espíritus distintos en ingenio y credo religioso, en usos y costumbres, en saberes y decires. Y es que además el poeta, como lo escribiera en 1690 Dryden, se eleva siempre por encima de la acción histórica dudosa para hacerse dueño de ella a su antojo y convertirla en verdad poética.⁴ Vieja teoría aristotélica mediante la cual la historia sucumbe ante la poesía, y que no sólo fue empleada por Dryden sino también por Shakespeare, por Lope y por todos los demás poetas y dramaturgos menores de los dos reinos europeos.

Retornemos, empero, a Kid y a su drama, a los que hemos un tanto olvidado por fuerza para presentar las ideas previas que ya conoce el lector. En el palacio del rey de España, nos describe Kid, se festeja brillantemente la

3 *Apud Obras de Pedro Calderón de la Barca. Comedias*, Madrid, Atlas, 1945 (Biblioteca de Autores Españoles, v. IX). Calderón, como dijimos, se inspiró en la obra del padre Pedro de Rivadeneyra, *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*, en *Obras escogidas del padre Pedro de Rivadeneira, de la Compañía de Jesús: con una noticia de su vida y juicio crítico de sus escritos*, edición de Vicente de la Fuente, Madrid, Atlas, 1952 (Biblioteca de Autores Españoles, v. LX).

4 “Preface”, en *Don Sebastian*, en John Dryden, *Plays*, introducción y notas de George Saintsbury, Londres/Nueva York, Ernest Benn/The Mermaid Series Edition, 1950 (Charles Scribner’s Sons, v. II, p. 281).

victoria obtenida a costa de Portugal, y el propio monarca español, acompañado por Baltasar, príncipe heredero del país vecino, del embajador portugués y de los cortesanos se dispone a presenciar una pantomima simbólica que los palaciegos han preparado como festejo:

Entra Hierónimo, mariscal de España, con un tambor en las manos, viene acompañado por tres caballeros los cuales abrazan cada uno su escudo. Los caballeros observan a tres personajes, que vestidos de reyes se encuentran en la escena, lánzase sobre ellos, les arrebatan las coronas y simulan hacerlos cautivos. Hierónimo, sustituto del coro clásico, se acerca al primer caballero vencedor, le toma el escudo y se lo presenta al rey de España que se halla en el estrado sentado en su sillón.

HIERÓNIMO: El primer caballero armado que
os rinde su escudo
representa a Roberto el Inglés, conde de Gloucester,
el cual, cuando aún reinaba el rey Esteban
en Albión,
arribó a Portugal con veinticinco mil hombres,
y en una campaña afortunada
obligó al rey, que entonces era un sarraceno,
a sufrir el yugo de la monarquía inglesa.

REY: Monseñor de Portugal, vea vuestra alteza
en esto
un consuelo para sí y para
su Rey.
Y alivie, pues, la reciente
pena sufrida.
Pero decidme, Hierónimo, ¿quién es el siguiente?

HIERÓNIMO: El segundo caballero que os presenta
asimismo su escudo
es Edmundo, conde de Kent, en Albión
cuando reinaba el rey inglés Ricardo.
Vino también el conde a Portugal y destruyó las murallas
de Lisboa,
e hizo durante la lucha prisionero
al rey;

y por éste así como por otros servicios prestados
fue más tarde duque de York nombrado.

REY: Esto constituye otro argumento especial
para que Portugal se digne a soportar
nuestro yugo,
supuesto que por la pequeña Inglaterra ha sido ya antes
esclavizado.

Empero ahora, Hierónimo,
¿a quién representa el último caballero?

HIERÓNIMO: Este tercero y último, que cuenta tanto o más
que los otros en este relato,
es, como los dos anteriores, un valiente inglés,
el bravo Juan de Gante, duque de Lancáster,
como claramente puede verse por su escudo.
Él vino a España con un potente ejército
e hizo prisionero a nuestro rey de Castilla.

EMBAJADOR: Esto debe ser un buen argumento para nuestro virrey
para que España no se vanaglorie de su fortuna,
puesto que también ella ha sido conquistada
por guerreros ingleses,
los cuales hicieron doblar las rodillas de los españoles ante
Inglaterra.

REY: Hierónimo, tanto nos ha agradado a mí y al embajador tu
representación, que brindo por ella y por ti.

(The Spanish Tragedy, acto I, escena V.)

Así termina la muy intencionada farsa, como mensaje a un público que veía realizar en ella sus más caras ambiciones. Removiendo entre las polvorientas crónicas y los antiguos cronicones había dado Kid con algo estupendo, nada menos que con la demostración palmaria de que en tiempos ya idos, pero que podían repetirse, Inglaterra había podido con el que ahora resultaba ser un temible gigante. Sin duda ignoraba Kid que estaba modernizando y dando carácter nacional a una España que en la época en que se sitúa la pantomima no existía; mas este conocimiento no le hubiera impedido, con todo, de presentar los favorables acontecimientos medioevales exhumados como experiencia

histórica utilizable, que éste era el norte recién descubierto para orientar la carabela historiográfica y pragmática. Los caballeros, los comerciantes y armadores, los aventureros de toda laya, los soldados y marinos, los ganapanes, e inclusive las damas y mozas de partido o de cántaro gozaron sin excepción con tan insinuante pieza dramática. Para todos, en verdad, la obrilla intercalada fue una agradabilísima sorpresa; entre mordizco y mordizco a los gajos de sus sabrosas naranjas, traídas precisamente de España, los espectadores del teatro, los de *El Globo*, sin ir más lejos, recibían una encantadora revelación colmadora de las más locas esperanzas. La farsa de Kid tendía a levantar el ánimo un tanto abatido de Inglaterra, usando, como decimos hoy, de una excelente propaganda; la Historia escenificada. Y no creemos que por parte nuestra haya exageración en lo dicho, ya que coincide la fecha del estreno (1586) con las correrías y bojeos amenazadores que sobre las costas españolas y americanas (“Spanish Main”) realizara Drake (1586-1587). *La tragedia española* venía a reforzar una tarea que los perros del mar habían ya comenzado a poner en práctica, y con gran éxito. Además, hay que considerar la popularidad misma del drama, probada por la serie de ediciones, que entre la primera (1592, perdida) y la última (1633) –con exclusión naturalmente de las ediciones contemporáneas– suman aproximadamente nueve,⁵ y el gran número de representaciones que alcanzó (todavía en 1592 con gran éxito de público), y que el genio de Shakespeare no logró disminuir ni opacar; lo que sólo es comprensible si se considera el valor patriótico y nacional que poseía para entonces la obra de Kid.

Dos son los personajes representativos que con ahínco particular persigue, dentro de esta tendencia teatral, la literatura inglesa de los siglos XVI y XVII: el soldado fanfarrón y el fraile mesturero. El militar y el eclesiástico españoles personificaban todo lo que de risible y odioso se pudiera hallar en el mundo. A veces el personaje retratado no es el soldado sino el cortesano; a veces tampoco es el fraile sino el cura, pero da lo mismo. En la obra de Shakespeare *Love’s Labour’s Lost*,⁶ pieza de juventud y de las más endeables, se ensalza el amor platónico y la amistad, y como contraste se presentan *estas penas de amor perdidas* a través del diálogo festivo de un personaje llamado don

5 Véase nota adicional de *The Chief British Dramatists...*, p. 256.

6 *Apud The Complete Works of Shakespeare*, edición de G. Lyman Kittredge, Ginn and Company, 1936.

Adriano de Armado, un español al que se califica de “braggart”, el jactancioso, el escarramán. Hasta hay más de un crítico que ha querido ver en él la caricatura de Felipe II (el Armado parece indicarlo), otros la de Walter Raleigh e inclusive unos pocos la de Antonio Pérez, famoso secretario del primero. Se haya o no se haya querido representar a tal o cual personaje, lo cierto es que el don Armado es una figura bufonesca que queda retratada como sigue:

Ese que tiene una mina de frases en su cerebro,
uno de esos a los que la música de su propia lengua vana
encanta como deleitosa armonía;
un hombre de cumplidos, al que lo justo y lo injusto
han escogido por árbitro de sus turbulencias.
Este hijo de la fantasía, esa Armada grandeza
nos referirá mientras tanto, para provecho nuestro,
con palabras de elevado origen el mérito de muchos caballeros
de la morena España, que se han perdido en las querellas del mundo.

(Acto 1o., esc. I)⁷

Y en la misma escena otro personaje califica a Armado como “la criatura racional más esclarecida, un hombre de palabras ardientes, auténtico caballero a la moda”. El propio don Adriano nos habla por supuesto de su amor y caracteriza –y se caracteriza a su vez– al travieso Cupido de esta suerte: “Su desgracia consiste en ser llamado niño; pero su gloria, en subyugar a los hombres ¡Adiós, valor! ¡Enmohece en tu vaina estoque! ¡Calla atambor! Vuestro dueño está enamorado; sí, en verdad lo está. Ayudadme con algún caudal de rimas, porque estoy seguro que las transformaré en soneto ¡A pensar, ingenio! ¡Pluma a escribir! Porque estoy en trance de parir todo un completo volumen en folio” (acto I, esc. II, p. 186).

Ya faltan pocas pinceladas para que tengamos el cuadro completo del español, según lo veía el gran observador –interesado en este caso– que fue Shakespeare. El español es, por tanto, hablador, imaginativo, enamorado y poeta voluminoso y ramplón. Sólo faltaba hacer de él un payaso: mas no tardará en hacerlo el poeta y dramaturgo inglés: “Éste es Armado, un español que reside en la corte. Un fantasioso, un bufón que divierte al príncipe y a sus

⁷ Apud “Preface”, en *Don Sebastian*, v. II, p. 145-146.

condiscípulos” (acto IV, esc. 1). Ya está completa la visión foránea y maligna del español; el siglo XVII solamente recargará la tinta del bosquejo trazado por Shakespeare.

El otro personaje de este histórico teatro es, según adelantamos, el eclesiástico, y en ninguna obra mejor que en el *The Spanish Friar* de John Dryden se puede apreciar el afilado y contumelioso bisel que lo enmarca o define. Para esta obra Dryden tenía el antecedente de Falstaff y sobre todo el *Spanish Curate* de Fletcher. Hay que considerar también que, para cuando Dryden publica su obra, ya ha aparecido toda la producción picaresca española, salvo la Vida de Torres de Villarroel (1742-1758). *El fraile español*, aparte del interés propio de la tragicomedia, es todo él una continua crítica contra los dogmas católicos y contra las autoridades eclesiásticas ligadas a Roma. El clima de la pieza responde perfectamente a la tendencia protestante (anglicana) y pues era favorable a la realidad política de Inglaterra. En todo momento se aprovechan los personajes chocarreros para lanzar puyas y chufletas contra este o aquel aspecto dogmático católico. Pero donde la crítica alcanza su clímax es en las escenas en que aparece el fraile dominico que da nombre a la obra. Veamos, pues, la descripción que se nos da del monje:

Lorenzo, galán, está prendado de Elvira, la joven y linda esposa del viejo usurero Gómez. Lorenzo entra en tratos con el dominico, y éste, haciendo de Celestina, le facilita la entrada en casa de Elvira y, naturalmente, el éxito de sus torpes amores.

LORENZO: Éste puede acertar, incluso con mayor perfección, porque los frailes tienen libre acceso en todas las casas. Este dominico, al que he enviado a llamar, es su confesor ¿Y quién podrá sospechar en un hombre de tanto respeto a un alcahuete? Lo sobornaré con largueza, porque por lo general nadie ama más el dinero que los que han hecho voto de pobreza.

(Entra el criado)

CRIADO: Señor, un voluminoso y gordo caballero religioso está aquí. Dice que sólo es fraile, pero por su gran tamaño podría ser muy bien papa; su papada es tan roja como la de un pavo; su gran barriga va con gran

pompa por delante de él, como un presagio; y sus rollizas piernas síguenla cojeando. Nunca se vio un tonel de devoción como éste.⁸

Por esta presentación puede imaginarse el lector lo que seguirá. Desde luego la figura del dominico puede entrar por la puerta grande de la picardía hispánica, y acompañar, por ejemplo, al buldero del *Lazarillo*, al dómine Cebra de la *Vida del buscón* y al falso ermitaño (Crispín) de *La Garduña de Sevilla*. De hecho la figura del dominico dibujada por Dryden se inspiró en la picaresca española, que fue la que le proporcionó al autor inglés los rasgos dominantes sin desdeñar por supuesto, como en el caso de Shakespeare con su don Adriano de Armado, la indudable influencia prepicaresca de “la literatura lupanaria antigua” (Marcial, Apuleyo, Luciano y Ovidio), como gustaba decir a B. Jarnés, el recuerdo de los goliardos o clérigos vagabundos del siglo XII, y las hazañas propiamente picarescas del *Panurgo* rabeleisiano o del Gianni Schicchi de la *Divina comedia*. También de Dryden y asimismo referente a un tema romántico de sabor hispánico, es el *Almanzor and Almahide or the Conquest of Granada*. Este drama constituye el antecedente de los famosos *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving, y sobre todo, por su mensaje veladamente antihispánico, de su *Conquest of Granada*. Dryden,⁹ lo mismo que siglos más tarde Irving, mostrará su preferencia y simpatía por la raza y la cultura musulmanas; coincidencia –no casual– de gustos que expresa claramente las implicaciones culturales e históricas entre los dos grandes pueblos de habla inglesa. Por supuesto esta cadena de descrédito se continúa también con Prescott, que si en su *Historia de la conquista de México* no carga mucho la mano contra lo español, en su siguiente obra, *La conquista del Perú*, su punto de vista es ya totalmente negativo; es decir de manifiesta repugnancia por la ruda acción conquistadora frente a la idealizada cultura inca del Perú.

En la dramaturgia española del Siglo de Oro, por el contrario, no existen personajes oscuros o negativos simbólicamente representados por ingleses.

⁸ *Ibidem*, v. II.

⁹ John Dryden, *Almanzor and Almahide or the Conquest of Granada*, París, Chez Jean Proine, 1625 (?). Cit. Ludwig Pfandl, *Introducción al estudio del Siglo de Oro*, prólogo de Félix García, Barcelona, Araluce, 1929 (apéndice 4). Nosotros creemos que la aparición de este libro es posterior al *Estebanillo González* (1646), y pues cuando en Rocroi (1643) se ha ya decidido la supremacía francesa.

Ello obedece, según creemos, a que en la conciencia española de entonces no se había delineado aún –salvo en el caso en Calderón– lo inglés como antagonista histórico, a pesar de los temibles piratas y a pesar de la derrota de 1588. Pese al saqueo de Cádiz (1587), Cervantes en su novelita *La española inglesa* no se hace eco de ninguna animadversión, a pesar de que su protagonista había sido raptada durante el saqueo de la ciudad y conducida a Inglaterra, de donde regresa toda pura, sin mancha y feísima. Los dos soldados ingleses que aparecen respectivamente en *Los mártires de Madrid* y en *La imperial de Otón* de Lope son efectivamente bravucones, pero no risibles. Y por lo que toca a la *Canción a la Armada [Invencible]*, si resulta antibritánica es por el punto de vista católico de Góngora.

Por último no queremos terminar este somero estudio exploratorio sin decir algo acerca del concepto forjado en Francia sobre el sujeto español. No nos vamos a referir a las conocidas influencias literarias de España sobre el gran siglo literario francés (Racine, Corneille, Lasage, etcétera), sino a una literatura política, combativa y crítica, cuyo empeño denigratorio va dirigido principalmente contra los soldados españoles de los viejos tercios de Flandes e Italia, que durante siglo y medio aseguraron la supremacía española en Europa (1493-1643). Para nuestro objeto emplearemos como botón de muestra las graciosas *Rodomontades espagnoles*¹⁰ o relaciones cómicas de los hechos y hazañas hiperbólicos llevadas a cabo por los españoles cuando todavía sus armas se batían victoriosas en costosas e inútiles guerras por detener desesperadamente la modernidad y el éxito heterodoxo o galicano que la sustentaba e impelía. He aquí las graciosas y mordaces caricaturas de tres de aquellos “espantosos, terribles e invencibles” capitanes españoles que respondían a los nombres de Matamoros, Rajabroqueles y Cocodrilo, proyección en escala megatérica ridícula del don Adriano de Armado shakesperiano:

Cuando vine al mundo, Marte se aposentó en mis espaldas, Hércules en el brazo derecho, Sansón en el izquierdo, Atlas en las piernas, Mercurio en la cabeza, Venus en los ojos, Cupido en mi rostro, Nerón en mi corazón y Júpiter por todo el cuerpo. De manera que con la abundancia de mi fuerza, cuando camino hago temblar la tierra, el cielo se espanta, el viento

¹⁰ *Ibidem*, p. 323 del texto francés.

cesa y la mar queda en calma, las mujeres cargadas abortan, los hombres huyen por aquí y por allí, y los más valientes y audaces viendo mi presencia dicen en voz baja: *Libera me Domine*.

Cuando marchó por las calles de la ciudad, mil damas vienen a mi encuentro, la una me tira de la capa, la otra me guiña el ojo, otra me ruega que vaya a cenar con ella, una otra me hace un regalo, otra me besa la mano y bendice a la madre que me parió, y se tiene por muy dichosa de que le haga el honor de acostarme con ella una noche, a fin de poder así tener un hijo de la raza de un tan gran personaje como soy yo.

Encontrándome una vez fuera de una trinchera de Ostende, una bala de artillería se me entró en la boca, y me quebró dos dientes sin hacerme otro daño. Al instante, lleno de cólera, tomé la bala en mis manos y la arrojé contra el enemigo, ella dio por casualidad contra una torre de la muralla, la que quedó al momento hecha polvo matando a mil quinientos y cincuenta y cinco soldados que la guarnecían.¹¹

Sin duda algo había de desmesurado y estrafalario en los auténticos capitanes, supuesto que el autor o autores franceses no se contentan ya con la simple caricatura, sino que la asoman a los espejos cómicos literarios para obtener deformaciones sumamente hilarantes. Con todo, la realidad siempre es más rica y desconcertante que la ficción, y al lector que lo pusiere en duda lo remitimos a las auténticas aventuras del capitán don Alonso de Contreras, de cuya vida, como dice el prologuista (Ortega y Gasset) del biográfico memorial, hay material cuando menos para media docena de películas de largo metraje a todo color. Por último, este verdadero personaje histórico –y no fue el único de su clase en su tiempo– es la figura con la que podemos cómodamente enlazar la invención literaria del don Juan español con nuestra ficción cinematográfica del charro cantor, mujeriego, parrandero, jugador y matón. Y por supuesto nuestros vecinos y también los que no lo son no están tan ciegos como para no percibir las semejanzas entrabas criaturas, y en consecuencia para no dejar de establecer los nexos o eslabones de la larga cadena española y mexicana: hispánica en suma.

11 Véase *Aventuras del capitán Alonso de Contreras*, Madrid, Revista de Occidente, 1943 (Colección Aventureros y Tranquilos).



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS