

La representación de la comedia española en Holanda

HARM DEN BOER
Universidad de Amsterdam

RESUMEN

El origen del teatro en los Países Bajos durante la Edad Moderna se localiza a fines del siglo XVI en academias, llamadas Cámaras de Retóricos, donde eruditos y artistas debatían sobre ciencia, poesía y teatro. Con el crecimiento de la República en el siglo XVII, en especial en Amsterdam, aumenta la demanda de entretenimiento social y se descubren también los beneficios de un teatro regular. En 1637 la profesionalización del teatro se consolida con la inauguración de un Teatro Municipal.

En los escenarios holandeses durante el siglo XVII se manifiesta una tensión constante entre las preferencias artísticas de los teóricos, ancladas en los valores clasicistas del Renacimiento, y la respuesta del público. Los primeros en reconocer el atractivo de la comedia española según el modelo propuesto por Lope de Vega fueron los actores y directores de teatro, ofreciendo con gran éxito adaptaciones y traducciones de «comedia española», a lo largo de todo el Siglo de Oro holandés.

Palabras clave: Teatro holandés, Comedia española, adaptaciones, Rodenburgh.

ABSTRACT

The origin of the theatre in the Low Countries is to be found at the end of the XVIth century in academies, called Chambers of Rhetoric, where scholars and artists debated on sciences, poetry and theatre. With the growth of the Republic in

the XVIIth century, especially in Amsterdam, there is a major demand for social entertainment, with the consequent discovery of the advantages of a fixed stage. In 1637, the inauguration of the Municipal Theatre consolidates the professionalisation of theatre.

During the XVIIth century, the Dutch stage reflects a constant tension between the artistic preferences of the theoreticians, anchored in the classicist values of the Renaissance, and the public's response. Actors and managers of the theatre were the first to recognise the attractiveness of the Spanish comedia according to the model proposed by Lope de Vega, offering translations and adaptations of the comedia española with great success throughout the Republics Golden Age.

Key words: Nederland Theatre, Comedia española, adaptations, Rodenburgh.

En 1998 se estrenó en el teatro español una de las comedias más populares del Siglo de Oro holandés: *Jerónimo o el Brabanzón español* (De Spaanschen Brabander, 1618), de Gerbrand Adriaenszoon Bredero (1585-1618). La traducción y representación de esta comedia, uno de los actos culturales celebrados con motivo de la conmemoración de la Paz de Westfalia, permite percibir la riqueza y la ambigüedad de las relaciones entre Holanda y España en una época de enfrentamiento. Las fortunas y adversidades de Jerónimo y su criado Robbeknol forman el delgado hilo dramático de la obra, en lo que es una adaptación feliz del tercer capítulo de *Lazarillo de Tormes*. Bredero se ha inspirado en la protonovela picaresca para introducir en Amsterdam un personaje del Flandes hispánico, Jerónimo, tan pobre y presumido como el escudero de su ilustre ejemplo. Lo acompaña su criado Robbeknol, que viene a representar el pícaro¹. Los dos repiten algunas de las situaciones y anécdotas más famosas de la novelita, cuyo efecto cómico es bien explotado por el dramaturgo holandés, aunque

¹ Como el autor mismo admite en el resumen de la comedia: "Entre los pocos excelentes o agudos españoles el autor de *Lazarillo de Tormes* no es el menor, antes en mi opinión uno de los que más elogios merecen, por señalar y castigar certeramente, aunque de modo encubierto, los defectos de sus compatriotas. A este autor seguimos pues en este librito, ya que retrata muy vivamente la altivez —que parece serles innato— de sus hidalgos pobres. No teniendo entre los nuestros a los españoles, y porque el hombre común no lo hubiera podido entender, hemos mudado estos nombres, lugares y tiempos, y cambiado el español en brabanzón; la razón es que este pueblo tiende a seguirles un tanto." G. A. Bredero, *Toneelspelen*, ed. A. Keersmaekers. Amsterdam/Bruselas: Elsevier, 1979, pp. 73-74.

en realidad la pareja sirve para introducirnos en el mundo marginal de la ciudad de Amsterdam. La comedia presenta un retablo de personajes comunes, prostitutas, ancianos sepultureros, chicos de la calle que comentan sobre la vida en la metrópoli de la República, tan cambiada por su enorme auge comercial y la afluencia de extranjeros. Uno de los temas persistentes de *El Brabanzón español* es precisamente la crítica a las costumbres venidas de fuera, ejemplificado con el altivo y presumido Jerólímo. Este flamenco *españolizado* no deja de quejarse de la llaneza y sobriedad de Amsterdam en comparación con las glorias de Amberes, pero oculta que la quiebra de su fortuna allí le obligó a establecerse en el Norte. En realidad es sólo gracias a la simpleza y rudeza de los amsterdameses, tan fáciles de engañar, que el empobrecido *señor* logra sobrevivir².

Así, tras la inicial ridiculización de la estereotípica altivez española, Bredero ataca la rudeza y estrechez del carácter holandés, al que responsabiliza plenamente de los daños que provocan las astucias de los foráneos. No por nada el autor alude en el prólogo de su obra al proverbio de “ver la paja en el ojo ajeno antes que la viga en el propio”³. La actitud de Bredero, su capacidad de relativizar los valores culturales dice bien del espíritu de apertura que reinaba por entonces en la República de Holanda. Este ambiente cosmopolita de Amsterdam a principios del siglo XVII permitió que el teatro viviera un intenso período lleno de experimentación de formas y tradiciones diferentes. Incluso cuando se fue formalizando a finales del siglo XVII con una preferencia expresa por la tragedia francesa, no desapareció la variedad en las representaciones, ni se acabó el debate sobre la fórmula más lograda. Fue la gran oportunidad para la comedia española, que llenaría los teatros durante mucho tiempo, un reconocimiento de su eficacia dramática, que obligaba a los teóricos a revisar su tratamiento de favor a los esquemas clasicistas.

La causa del contraste continuo entre teoría y práctica que puede observarse en esa búsqueda de la “fórmula ideal” en el siglo XVII radica en el origen del teatro en los Países Bajos. Este nació a finales del siglo XVI en academias, las llamadas Cámaras de Retóricos, donde eruditos y artistas debatían sobre ciencia, poesía y teatro. Los “retóricos” eran los

² M. Meijer Drees, pp 87-93.

³ “Dat wij eer de splinter in eens anders, als de balk in onze eigen ogen vermerken”, Bredero, p. 66. Un estudio de R van Stipriaan, “Hollandse botheid...”, analiza este tema, pp. 95-101.

encargados de ilustrar los eventos públicos con sus piezas dramáticas, generalmente alegóricas. Con el crecimiento de la República en el siglo XVII, en especial de Amsterdam, aumenta la demanda de entretenimiento social y se decubren también los beneficios de un teatro regular. En pocos años las funciones que se organizaban en almacenes alquilados tienen tanto éxito que autoridades municipales e iglesias —patrocinadores beneficiados por los ingresos—, se convencen de la rentabilidad de un teatro fijo. En 1637 la profesionalización del teatro se consolida con la inauguración del Teatro Municipal, un espacio capaz de acoger a unas mil personas. Reconocida su importancia económica y social, se entiende que en el teatro en Amsterdam pronto se mezclaran los intereses de los dramaturgos, las autoridades civiles (y en menor medida religiosas) y el público⁴.

El comienzo del siglo XVII es así testigo de una tensión constante entre las preferencias artísticas y la respuesta del público. Los principales dramaturgos seguían siendo los miembros de las academias literarias, guiados por los valores clasicistas del Renacimiento holandés y animados por una conciencia de patriotismo cívico. Pero sus teorías y sus opiniones se enfrentaban siempre con una reacción inmediata en el escenario, que les obligaba a tener en cuenta la eficacia dramática de sus aspiraciones. Y a lo largo del siglo tuvieron que competir con profesionales del teatro, como traductores, directores y actores que atendían de mucho más cerca las preferencias de los espectadores. El teatro holandés del Siglo de Oro ha sido comparado con un viaje de exploración, una búsqueda hacia el teatro mejor, más bello, atractivo o útil, según las preferencias individuales. Ese viaje lleva por las tragedias griegas y romanas, las alegorías holandesas, las tragedias de venganza inglesas, las comedias españolas y la pastoral italiana. Ofrece una mezcla colorida y móvil de estilos y formas, y de conceptos del arte dramático. La mera abundancia de denominaciones genéricas que se encuentra en las ediciones de las piezas no hacen más que confirmar esta alegre, enriquecedora confusión⁵.

Los grandes autores del teatro nacional enseñan las glorias y limitaciones de su condición académica. El teatro de Hooft, Coster y Vondel se inspira en la tragedia y comedia clásicas, en las ideas de Séneca, a la vez que se ocupa de ensalzar la historia nacional y de defender los valores que

⁴ Para la historia del teatro en Holanda durante el siglo XVII, véase M. B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse renaissancetoneel...*

⁵ A. S. de Haas, "De wetten van het treurspel", p. 1.

constituyen la grandeza de la República recién formada. A pesar de la originalidad de sus creaciones, de su importancia para la constitución de la lengua literaria holandesa, hoy día ya no se representan sus obras, con la excepción ocasional del *Gijsbrecht van Aemstel*, la “tragedia nacional” de Joost van den Vondel, que ha sabido mantenerse a través de los siglos; y de las comedias de Bredero, con su sensibilidad para representar la vida popular.

Entre tanta búsqueda, a falta de una tradición profesional más larga, en un clima tan cosmopolita como lo ofrecía Amsterdam a principios del siglo XVII, no es de extrañarse que se representase el teatro de otros países. Ya pasaban por Holanda compañías ambulantes de actores alemanes, franceses o ingleses, que representaban sus obras en las grandes verbenas de verano. Y en círculos intelectuales se estaba al tanto de lo que se leía y representaba en otras partes. El holandés Theodoor Rodenburgh (1574-1644), intelectual inquieto y viajero asiduo que se gloriaba de haber sido enviado diplomático de los Estados Generales de Holanda ante la Corte de Felipe III⁶ ocupó un lugar destacado en los medios literarios de Amsterdam. Presidió la academia *De Eglantier* (El Agavanzo) tras la salida de los “grandes” Bredero, Hooft y Coster, quienes fundaron en 1617 la Academia Holandesa (*Nederduitse Academie*). Autor de una de las primeras poéticas en lengua holandesa, se definía por un espíritu abierto, ecléctico, aunque también le caracterizaba un constante afán por exhibir su erudición, fruto de sus estancias en varios países extranjeros y de lecturas de escritores europeos contemporáneos.

Fue Rodenburgh el primer representante del teatro renacentista libre, no clásico. En su poética, inspirada su mayor parte en la *Defensa de la Poesía* de Sidney, asentaba su concepto del teatro, el de presentar de manera agradable un contraste ético entre la virtud y el vicio. Se distanciaba explícitamente de la opinión de Sidney sobre las unidades de lugar y tiempo; acudía al *Arte nuevo* de Lope para indicar su poco respeto por los preceptos clásicos, justificándose con el ejemplo de los poetas ingleses, o Guari-

⁶ Su misión principal era al servicio de la Compañía Mercantil de Guinea, encargado de conseguir ante la corona española la puesta en libertad de súbditos holandeses capturados por los portugueses. Estando en Madrid, Rodenburgh también quiso asumir una misión diplomática para los Estados Generales de Holanda. Les enviaba informes de cuanto se trataba en la Corte, y fue recibido por el rey Felipe III. Un esbozo biográfico de Rodenburgh se encuentra en W. Abrahamse, *Het toneel van Theodore Rodenburgh...*, pp. 167-179.

ni, Robert Garnier y Olenix du Mont-Sacré (ps. Nicholas de Montreux). Lo esencial del teatro era que entretuviera y edificara al público, reprochando los vicios y enseñando la virtud. No debían ser las reglas las que hicieran al poeta, sino el fin didáctico que se proponía. La defensa del teatro libre de Rodenburgh es pues una curiosa mezcla de opiniones tradicionales y nuevas, consecuencia directa de su manera ecléctica de trabajar⁷.

Autor de diez obras, que incluyen traducciones/refundiciones de una pastoral italiana, una tragedia de venganza inglesa, y cuatro comedias españolas (tres de Lope, una de Gaspar de Aguilar), tuvo muchos admiradores, aunque por su carácter exuberante también se granjeaba otros tantos enemigos. Tenía una fina intuición para adivinar donde iba el gusto del público, al que sabía entretener mediante la creación de virtuosas intrigas y una gran variedad en la acción. Pero pecaba casi siempre de exceso en sus digresiones didácticas y eruditas, que rompían la tensión, o en la poca mesura que guardaba con el uso de apariciones, disfraces, escenas en eco, etc.

A Rodenburgh debemos la introducción de la comedia española en los Países Bajos. Con sus tempranas traducciones de comedias de Lope de Vega es un verdadero precursor, porque es sólo hacia la segunda mitad del siglo XVII cuando el teatro español gana popularidad en Holanda. Las traducciones de la comedia española no se apartan mucho de las originales, pero en todas pone un sello personal, mostrando una sensibilidad hacia las diferencias culturales.

La comedia *El Perseguido*, materia novelesca de Bandello, se transforma en *Casandra, Hertoginne van Borgonië en Karel Baldeus*, un éxito de la taquilla durante todo el siglo XVII, con más de 65 representaciones (y seis ediciones impresas). La versión de Rodenburgh sigue en grandes líneas la acción del original, aunque introduce algunos cambios significantes. Así, el holandés cambia la división en tres jornadas por una de cuatro; amplía los parlamentos con largas digresiones morales y elabora el contraste entre los personajes en un sentido ético, oponiendo el amor al deseo, haciendo de Casandra una mujer lasciva, pecaminosa. Además, quita los elementos cómicos, amplía la intriga paralela, y refuerza la visualidad de la obra con disfraces, y escenas-eco. La adición de figuras alegóricas al final refleja la herencia "retórica" de Rodenburgh.

⁷ W. Abrahamse, *Het toneel van Theodore Rodenburgh...*, p. 26.

Sus traducciones de comedias de capa y espada, *Jalourse Studentin* (*La escolástica celosa*) y *Hertoginne Celia* (*El molino*), también son paráfrasis bastante fieles de las intrigas complicadas de las originales, en las que no elimina o añade más que alguna escena. Aquí no hay tantas digresiones morales, ni tampoco una condena de la frivolidad de los personajes principales; lo único es que ha acentuado más el contraste moral entre ellos. Rodenburgh se muestra artista sensible, al asumir el reto de reflejar la polimetría de Lope con la inserción de canciones y quejas en diferentes metros. El artista ha entendido muy bien que divertir al público es el intento principal de las comedias de capa y espada, un género que gozaría de mucha popularidad en Holanda.

Con la comedia *'t Quaedt syn meester loondt* (Gaspar de Aguilar, *La venganza honrosa*) el dramaturgo introdujo el tema del honor y la venganza, que no tenía ninguna tradición en los Países Bajos. Ante esta diferencia cultural, y considerando la importancia que por entonces tuvieron el ideal estoico de la moderación de las pasiones y la moral cristiana, es curioso que en la traducción no encontremos ninguna condena de la venganza. Sí hay un cambio importante del acento. Rodenburgh defiende la libertad de elección de los novios, y condena así los casamientos impuestos. Pero ello no justifica la transgresión del adulterio, que el “explica” de nuevo por la oposición de amor y deseo. La concupiscencia de la protagonista Porcela lleva al deshonor, considerado aquí en su sentido de ética personal, y este deshonor justifica la venganza. Desde esta perspectiva moral, el dramaturgo pasa por alto la cuestión en qué consiste la venganza honrosa, esencial de la comedia de Aguilar⁸.

Cuál fue la recepción de las comedias españolas de Rodenburgh ante los académicos de Amsterdam y ante los espectadores, no lo sabemos. Aunque tres de las cuatro comedias tuvieron ediciones tempranas —seguidas por un buen número de reediciones—, no consta que fuesen representadas en la Academia. Atendiendo a las ediciones solas, baste la observación que no iniciaron todavía ninguna tradición. El auge de la comedia española en Holanda parece vinculado a la inauguración del Teatro Municipal en Amsterdam. Las posibilidades ofrecidas por un teatro fijo con su capacidad de acoger a un número respetable de espectadores contribuyó

⁸ W. Abrahamse, *Het toneel van Theodore Rodenburgh...* analiza las traducciones de Rodenburgh, pp. 83-107.

sin duda al éxito de la fórmula española, que desde luego fue impresionante. A partir de 1638 se representaron “comedias españolas” todos los años: unas 40 en traducción directa, unas 30 que llegaban a través de una traducción francesa, y casi 40 obras sin fuente segura, pero de inspiración española...⁹ El vínculo con el teatro profesional, es decir con las leyes de oferta y demanda, se observa también en la identidad de los traductores, ya no académicos como Rodenburgh, sino sobre todo profesionales, es decir: actores o directores de compañías. Entre ellos hay unos que se especializan en la comedia española, como Leon de Fuyter¹⁰. Surgió una especie de “escuela de traductores de Amsterdam” cuando traductores holandeses fueron colaborando con judíos sefardíes residentes en la capital¹¹: éstos proporcionaban una primera versión de la traducción —en prosa—, a partir de la que aquellos hacían la versión final, versificada. Es casi una industria, muy justificada cuando se tiene en cuenta el número de representaciones. Con la ayuda de los datos procedentes de la administración del Teatro se puede reconstruir que la fórmula de la comedia española era una garantía de éxito. En el período entre 1638 y 1665 hubo sólo tres obras que pudieron competir con ella: la tragedia nacional *Gijsbrecht van Aemstel*, de Joost van den Vondel, con 110 representaciones; la traducción de *Le Cid* de Corneille, con 79; y una refundición holandesa de *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (62). En esos años, cinco comedias de Lope de Vega tuvieron cada una más de 40 representaciones: *El cuerdo loco*, *La fuerza lastimosa*, *El perseguido*, *Laura perseguida* y *El palacio confuso*... Y

⁹ J. A. van Praag elaboró una primera bibliografía de las traducciones, refundiciones, etc. de la comedia española en los Países Bajos.

¹⁰ P. J. Verkuijsse, in Abrahamse *et al.*

¹¹ No comento aquí sobre la intensa actividad literaria de los judíos sefardíes de Amsterdam, que escribieron y publicaron en español y portugués durante casi dos siglos; remito a mi estudio *La literatura sefardí de Amsterdam*. Alcalá de Henares: Instituto de Estudios Sefardíes y Andalusíes / U. de Alcalá, 1996. Los mismos sefardíes organizaron representaciones de comedias españolas en teatros improvisados, o en el caso de la elite comercial, en sus propias casas. Es sabido que contrataron a actores españoles que se encontraban en la corte española en Bruselas. El escritor Miguel (Daniel Leví) de Barrios (1635-1701) es autor de algunas obras teatrales, entre las que destaca su teatro religioso. Un grupo de aficionados sefardíes siguió representando la comedia española hasta finales del siglo XVIII. Cf. *La literatura sefardí de Amsterdam*, pp. 146-160, y “El teatro entre los sefardíes de Amsterdam a fines del siglo XVII”, *Diálogos Hispánicos*, 8/III (1989), pp. 679-690.

el promedio de representaciones de una comedia española en aquellos años alcanza el número impresionante de 15¹².

Del período posterior no se han publicado aún los datos, pero hay suficiente motivo para suponer que a partir de 1665 el éxito del teatro español fue aún mayor. Siguió habiendo un gran número de traducciones y refundiciones hasta bien entrado el siglo XVIII. La readaptación del Teatro Municipal para las obras de tramoya brindaba oportunidades adicionales: ahora fueron las comedias palaciegas de Calderón las que fueron atrayendo a un público ávido de los espectáculos *multimedia* de ese entonces. El entusiasmo mayor lo generó *De tovernares Circe* (1670), traducción de *El mayor encanto amor*, realizada por Adriaen Bastiaen de Leeuw, quien como actor estaba bien consciente de la acogida que podía tener esta obra de tramoya¹³. Tampoco ha de sorprender que la traducción de *La vida es sueño*, titulada *Sigismundus, Prince van Polen*, se hiciera la pieza más exitosa del teatro español en Holanda. Estrenada en 1654 y representada sin interrupción hasta 1658 seguiría presente en el Teatro Municipal hasta después de 1738.

Poco importa a este respecto de qué manera se tradujeron todas estas obras, cuáles fueron los cambios, las adaptaciones, las aportaciones de los que intervinieron en ellas¹⁴. Como demuestra el estudio pionero de Van Praag, había de todo, desde la mayor fidelidad a la fórmula original (tres actos, mezcla de personajes y de lo trágico y lo cómico) o a la “intención” o “ideología” (el honor hispánico, el libre albedrío...); hasta la mayor libertad, con una división en cinco actos, eliminación del gracioso, reubicación de conceptos y nociones ibéricos / católicos en el contexto burgués / protestante o la creación de nuevas obras de inspiración hispánica. No es que no tengan su relevancia todas estas matizaciones, es que no afectan la percepción de que se trataba de una forma de teatro particular, la española.

En realidad, a partir de la segunda mitad del siglo XVII hay entre los profesionales del teatro, los teóricos y el público una intuición clara de que existen dos formas de teatro opuestas: la “francesa” y la “española”¹⁵. Di-

¹² Todos los datos extraídos de Oey-de Vita y Geesink.

¹³ J. A. van Praag, p. 105.

¹⁴ Un tema que, por otra parte, merecería ser abordado en un estudio de la cultura española en Holanda.

¹⁵ Interpreto y contextualizo aquí las conclusiones de una investigación hecha por Anna Sophia de Haas, a cuyos trabajos remito a continuación.

cho en otras palabras: cuando surge el debate en torno a la tragedia francesa se le opone, como única fórmula capaz de ofrecer resistencia, la comedia española. El éxito de ésta sirve como legitimación de una idea de teatro que se oponía a la clasicista defendida sin compromiso por los “franceses”. Aunque en la teoría la batalla sería ganada por los clasicistas, fue la respuesta del público la que obligaba a los teóricos a revisar su condena del teatro “libre”, y a razonar sobre los motivos de la atracción fatal que ejercía.

La gran admiración por la tragedia francesa quedó manifiesta en la fundación de una academia nueva, *Nil volentibus arduum* (1669), que se erigió en fervorosa defensora de su causa, es decir de un teatro elevado, serio que se atuviera rigurosamente a los preceptos entre los que primaban el decoro y la observancia de de las tres unidades, de lugar, tiempo y acción. Los académicos afrancesados declaraban ilegales otras formas de teatro; el teatro de tramoya iba contra las reglas de verosimilitud, los dramas de horror contra el decoro, el teatro español contra las exigencias de unidad de lugar, el tiempo y el decoro¹⁶. No se crea, sin embargo, que la adhesión a la tragedia francesa fuese incondicional. En verdad, los holandeses se sentían un poco incómodos bailando al son de los franceses, traduciéndoles todo y no creando obras propias, de preferencia “nacionales”, por lo que hubo algunos intentos de creación original. Además, tenían sus objeciones contra lo que consideraban el amor francés: las galanterías excesivas y las frivolidades que en opinión de los holandeses distraían de las pasiones elevadas como el patriotismo y el buen gobierno. En la tragedia el amor había de ser casto, leal y sincero.

Todo este concepto de la tragedia como forma más elevada del arte dramático, más noble para defender la virtud y reprobando los vicios, topaba con obstáculos serios para ser comprendida y aceptada por el público. Era el teatro francés un teatro de palabra, ya que la trama se centraba en el carácter de los personajes que de acorde al decoro tenían que expresarse en estilo sublime, por tanto retórico. Además, la palabra tenía que ser descriptiva, para compensar lo que por exigencia de las unidades no se podía representar. Los clasicistas rechazaban un teatro visual, que según ellos era para el vulgo simple y cómodo y no apelaba a la razón y la deliberación¹⁷. Sin embargo, algunos escritores ya reconocieron que teatro y na-

¹⁶ A. S. de Haas, “Spaans toneel...”, 251.

¹⁷ A. S. de Haas, “Spaans toneel...”, 254.

rración no se conciliaban nada bien, y que el público venía a *ver*, a divertirse con la acción y la confusión creada por personajes diferentes, y no para contemplar un teatro vacío y escuchar unas peroratas aburridas¹⁸.

Otro talón de Aquiles del teatro clasicista era su fuerte apoyo en la erudición clásica. Autores tenían que estar al tanto de la historia, clásica o bíblica, saber lenguas, al menos el francés, dominar las leyes del teatro, conocer y analizar los diferentes caracteres, temperamentos y pasiones. Orgullosos de su erudición, acusaban a los aficionados al teatro español y los del teatro senequista —de “horror”— del actor Jan Vos de ser faltos de razón y juicio. Pero mientras éstos cosechaban aplausos “fáciles” con “desordenadas obras” que atraían al “vulgo” con su teatro visual, los dedicados a la noble causa de la tragedia francesa luchaban tres o cuatro meses con sus libros para componer una obra según las normas que ellos mismos se imponían¹⁹.

Por muy reacio que estuviera el público, acostumbrado como estaba a su teatro español, los académicos de *Nil volentibus arduum* y sus simpatizantes acabaron por imponer la nueva norma teatral. Es significativo que a principio del siglo XVIII las obras españolas se introducían casi en silencio, pues cuando se publicaban no iban precedidas de los acostumbrados prólogos. Los editores ya no se atrevían a defenderlas, quizás ellos mismos ya no estaban convencidos de su valor y tan sólo las publicaban por darle gusto al lector. Hacia la segunda mitad del siglo XVIII el gusto por el teatro español había desaparecido, no hubo más traducciones ni más obras de inspiración española y las obras anteriores no tenían apenas representaciones²⁰. Hay que cuestionarse, sin embargo, si se trata aquí de la influencia de la tragedia francesa o del cansancio natural de un género.

Lo que interesa de todo el debate acerca de las dos formas de concebir el teatro es cómo obliga a los dramaturgos y teóricos a reflexionar sobre su arte; el éxito probado de la comedia española hizo que los legisladores

¹⁸ A. S. de Haas, “Spaans toneel...”, 252; cita la crítica de un *Philomusus* de 1726.

¹⁹ A. S. de Haas, “Spaans toneel...”, 253, la broma de los estudios se encuentra en una farsa hecha por el actor Jacob Sammers, en la que discuten un defensor de la comedia española y uno del teatro francés. Está claro que el actor prefiere al “español”, ya que daba “mucho dinero”, pero hace lamentar a su personaje que la comedia española “se encuentra hoy con tanta oposición” (*ibidem*).

²⁰ A. S. de Haas, “Het Spaans toneel...”, p. 255.

clasicistas fuesen reconociendo la praxis de la representación. Y si ellos no querían enfrentarse con la realidad, allí estaban los dirigentes del Teatro Municipal para recordarles que las obras tan menospreciadas atraían a mucha gente, generaban muchos ingresos y por lo tanto no podían borrarse de los repertorios con un simple plumazo. Así, cuando un François de Kaarsgieter comentó de una comedia española que le parecía obra hermosa, pero con falta de Naturaleza y menos lección moral, los dueños del Teatro le replicaron que esto no era defecto en todas las obras, que lo único que necesitaban era coherencia interna y una buena historia. Insistieron en su consejo a Kaarsgieter y compañía de traducir cuantas obras españolas pudiesen, sobre todo las de tramoya²¹.

A veces convenía adaptar un poco los nombres para acomodar a los disidentes dentro del sistema. A finales del siglo XVII, cuando en el teatro se consideraba “español” la mezcla de lo serio y lo cómico, las obras consideradas como “tragicomedia” se venían a llamar “tragedia de final feliz”. En el XVIII se dio un paso más, llamándolas simplemente “tragedia”. Así se publicaba entonces *Sigismundus (La vida es sueño)*, con lo que se trataba de legitimar esta pieza tan popular.

No ha de sorprender que los primeros en reconocer el atractivo de la comedia española fueron los actores que al igual que los directores y patrocinadores del Teatro dependían de la respuesta del público. Ya se ha dicho que hubo actores y familias especializadas en este género. Pero también deben de haber preferido la fórmula española por razones artísticas. El actor Jan Baptista Wellekens expresó su admiración por Lope de Vega afirmando que ninguna nación tenía poeta que compusiera tantas obras tan abundantes, ricas y llenas de variedad²². Su actitud fue compartida por uno de los defensores más destacados de la tragedia francesa, el autor Andries Pels, que no podía ocultar su admiración por la “multitud de casos y la plenitud de invención” del teatro español²³. Clasicistas de primera hora como Pels o Lodewijk Meijer no pudieron o no quisieron erradicar el teatro español. Con unas adaptaciones podía reservársele todavía un lugar en el Parnaso. Pels pensaba que con una división en cinco actos les faltaba ya muy poco a las comedias, permitiendo lo que tenían de bueno como la oposición entre amor leal e interés de estado, o los elogios que tenían del

²¹ A. S. de Haas, “Het Spaans toneel...”, p. 251.

²² A. S. de Haas, “Het Spaans toneel...”, p. 252.

²³ A. S. de Haas, “De wetten van het treurspel...”, p. 24-25.

deber y del honor, junto con los ataques contra los vicios²⁴. La misma academia *Nil volentibus arduum* da un buen ejemplo de como primaba el sentido pragmático sobre el teórico. En 1677 decide pedir al doctor Vallán en Madrid que compre las mejores comedias publicadas allí y que se las envíe.

La misma práctica de los partidarios de la tragedia francesa desdice su radicalismo teórico. El autor Asselyn adopta de la comedia española la división en tres actos.

El mencionado Andries Pels parece que se rindió ante la realidad con la introducción de un loco en su tragedia *De dood van Dido* (La muerte de Dido). A los clasicistas les repugnaba la figura del *gracioso* en las obras serias, pero Pels sabía que había gente que vendría a ver su obra sólo por ver a ese loco... Otro caso muy semejante es el del actor y dramaturgo Adriaan Bastiaansz de Leeuw, gran conocedor del teatro, un hombre con mucha experiencia, un erudito que conocía bien la lengua francesa, que tenía una gran estimación por los dramas franceses. Este escritor, que afirmaba su reverencia para esas “calladas y apropiadas tragedias y comedias llenas de pasiones y casos, hechas según las reglas del artes”, frente a las obras españolas tan “salvajes” y “desordenadas, que no obstante atraen más al vulgo”... hizo la traducción y adaptación de *Circe* de Calderón (*El mayor encanto, amor*), del género despreciado pero enormemente popular de la comedia de tramoya.

No ha de ser difícil encontrar más ejemplos de ese sentido de realidad que se filtra entre los artistas académicos. Y quizás no se trata más que de concesiones hechas al gusto del vulgo que no afectan todavía la manera de concebir su arte. Pero me parece que hubo algo más, y pienso en una afirmación extraordinaria hecha por un actor, Wellekens, que admiraba “lo moral y el fuego” en la obra de Lope de Vega²⁵. ¡El fuego! He aquí que ya a principios del siglo XVIII la comedia española despertó una sensibilidad que anticipaba el gran entusiasmo europeo por la literatura española, impulsado por los hermanos Schlegel.

²⁴ A. S. de Haas, “Het Spaans toneel...”, p. 252.

²⁵ A. S. de Haas, “De wetten van het treurspel...”, p. 26.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrahamse, Wouter. *Het toneel van Theodore Rodenburgh (1574-1644)*. Amsterdam: A D & L, 1997 (tesis doctoral).
- Abrahamse, Wouter, et al. ed., *Kort tijtverdrijf. Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca. 1550) aangeboden aan Mieke B. Smits-Veldt*. Amsterdam: A D & L, 1996.
- Boer, Harm den. *La literatura sefardí de Amsterdam*. Alcalá de Henares: Instituto de Estudios Sefardíes y Andalusíes, 1996.
- “El teatro entre los sefardíes de Amsterdam a fines del siglo XVII”, *Diálogos Hispánicos*, 8/III (1989), pp. 679-690.
- Bredero, G. A. *Toneelspelen*, ed. A. Keersmaekers. Amsterdam/Bruselas: Elsevier, 1979.
- Erenstein, Rob L., ed. *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam 1996.
- Grabowsky, E. M. y P. J. Verkruijsse, “Gadeloos, en onuytsprekelik van waerden”. *Netwerken rondom de Amsterdamse schouwburg*”, in Abrahamse et al., *Kort tijtverdrijf...*, pp. 227-225.
- Grootes, E. K., “Zeventiende-eeuws drama: Bredero’s Spaanschen Brabander”. *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*. Red. M. Spies. Groningen: 1984, 59-74.
- *Het literaire leven in de zeventiende eeuw*. Leiden: 1988².
- Haas, Anna Sophia de. “De wetten van het treurspel. Over ernstig toneel in Nederland, 1700-1772”. Tesis leída en la Universidad de Amsterdam, 19 de noviembre de 1997, inédita, 371 pp.
- “Spaans toneel in Franse tijden (c. 1690-c. 1730), en Abrahamse et al., *Kort tijtverdrijf...*, pp. 251-257.
- Konst, J. *Woedende wraakghierigheidt en vruchteloze weklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*. Assen/Maastricht: 1993.
- Meijer Drees, Marijke. “Beeldvorming en lering in de Spaanschen Brabander”, en Abrahamse, et al., *Kort tijtverdrijf...*, pp. 87-93.
- Oey-de Vita., E. y M. Geesink. *Academie en Schouwburg Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665*. Amsterdam: 1983.
- Praag, Jonas Andries van. *La comedia espagnole aux Pays-Bas au XVII^e et au XVIII^e siècle*. París/Amsterdam: s.a. [1922].

Schenkeveld, M. A. *Dutch literature in the age of Rembrandt. Themes and ideas*. Amsterdam: 1991.

Smits-Veldt, Mieke B. *Het Nederlandse renaissanceetoneel*. Utrecht: Hes, 1991.

Stipriaan, R. van. "Hollandse botheid in de Spaanschen Brabander", en W. Abrahamse, *et.al. Kort tijtverdrif...*, pp. 95-101.

Worp, J. A. *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*. Amsterdam: 1920.