

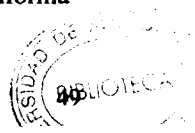
**HISPANOAMÉRICA EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO:
EL NUEVO REY GALLINATO Y VENTURA POR DESGRACIA
DE ANDRÉS DE CLARAMONTE**

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de La Coruña

La comedia heroica *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia*, de Andrés de Claramonte es una de las primeras obras (representada ya en abril de 1604) en las que se propone la figura del hombre del Nuevo Mundo. Como obra de una época en la que todavía no se había asentado el modelo lopeano clásico esquematizado en el *Arte nuevo*, aparecen elementos heterogéneos (como la personificación de figuras morales) y escenas y parlamentos resueltos tal vez de forma apresurada; junto a ello, el plan general de la obra y el tratamiento de la trama con un sólido sentido del espectáculo teatral ofrecen una serie de valores dramáticos y escénicos muy notables, que contrapesan los errores parciales que la crítica ha señalado. Una apreciación equilibrada de esta obra primeriza debe contemplar ambas cosas, tanto las luces como las sombras.

The heroic comedy *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia* is one of the first plays (it was represented in april 1604) to present the figure of the New World man. As a work from a time in which the classic lopean model, as set in the *Arte nuevo*, had not yet completely settled, it contains heterogeneous ingredients (i. e. the personification of moral figures), and some sketchy scenes and speeches; along with that, the general outline of the play and the firm sense of drama offer a number of notable dramatic and scenic values that counteract the partial flaws critics have pointed out in it. A balanced view of this early effort should pay attention to both virtues and flaws of this work.

Los fastos de 1992 con el nombre de "Encuentro de dos culturas" han llevado a revisar muy someramente algunos aspectos pendientes de la visión de lo americano en las Españas. Como sabemos, el vehículo básico de comunicación popular en el Siglo de Oro es el teatro, donde se transmiten informaciones, noticias, historias o mitos que el espectador, en su mayor parte analfabeto, puede oír y ver. El teatro es, en los Siglos de Oro, el medio de comunicación de masas por excelencia. Ahora bien, ¿quién facilita las informaciones a los dramaturgos que llevan a los corrales y tabladros todas estas leyendas, noticias o fantasías? En ocasiones los romances, otras veces, los autores clásicos, frecuentemente los cronicones, pero también los escritores modernos que dan noticia de los nuevos sucesos. Como sabemos, las empresas de Indias dieron lugar a una serie de crónicas de muy diferente valía informativa o estética. Coexisten Alvar Núñez, Bernal Díaz del Castillo, Agustín de Zárate o Gonzalo Fernández de Oviedo entre los prosistas de muy distintas orientaciones, valor y fiabilidad. Junto a ellos, los émulos de Tasso y de Ariosto: Fray Diego de Hojeda, Alonso de Ercilla, Juan de Castellanos o Pedro de Roa, que proporcionan a un tiempo placer estético, diversión, informa-



ciones curiosas y puntos de vista personales sobre lo que pasa en la América del siglo XVI. En el caso de las tierras de Chile, *El Arauco domado* de Pedro de Roa y la *Araucana* de Alonso de Ercilla han tenido una fortuna amplia y dispar. Lope de Vega, que cita ya a Pedro de Oña en el Canto III de *La Dragonteia* (1598), escribirá su *Arauco domado* con el mismo título que el cronista chileno.

Sin embargo, más que la obra de Lope me interesa otra de un autor coetáneo que a tenor de las investigaciones más recientes parece ser el autor del *Burlador de Sevilla*, es decir, el creador del mito universal de don Juan Tenorio¹. Hablo de Andrés de Claramonte y de la obra *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia*, obra que ha sido editada en 1983 con un criterio editorial algo desaliñado, y comentada más tarde por Ignacio Arellano con notoria falta de objetividad y sentido crítico². En esta obra, junto a los personajes que reconocemos como procedentes de *La Araucana*, hay otro, un tal capitán Oña, que en la escena final hace de traductor cómico de una lengua inventada por él. Cabe pensar que esta referencia a Oña apunta a Pedro de Oña, que puede ser una de las fuentes de la comedia. En cualquier caso, la comedia es muy interesante y llamativa por ser tal vez la primera en la que se propone como solución al conflicto dramático la boda interracial entre el protagonista Rodrigo Gallinato y la princesa india Tipolda. La boda interracial entre un hombre y una mujer de distinta raza la volverá a utilizar Claramonte en su comedia *El valiente negro en Flandes*, en donde Juan de Mérida, esclavo a comienzos de la obra, acaba desposando a su antigua ama blanca, doña Juana, y desenmascarando a un capitán de costumbres donjuanescas como es Agustín de Estrada, tal y como hace Gallinato con el capitán Oña, de quien dice el protagonista "pero el capitán amigo / (perdóneme si le agravio) / se me fue con la mujer / porque quedase llorando" (vv. 665-8)³. Al final, Oña reconoce su falta: "a un soldado de Zamora, / mi camarada y amigo / robé la esposa".

Como se ve, se nos mezcla una historia donjuanesca típica con un problema sociocultural, como es la convivencia entre razas y la base de las paces en las tierras de Indias. Esta obra, *El nuevo rey Gallinato*, la representó en Salamanca la compañía de Baltasar de Pinedo al menos en dos ocasiones en marzo y septiembre de 1604, según registra el *Diario* de Girolamo di Sommaia⁴, y además con gran

¹ Vid. *El burlador de Sevilla, atribuida a Tirso de Molina*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, ed., Madrid, Cátedra, 2000 (10a edición revisada y aumentada).

² En su *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 392-393 y 396.

³ Sigo la edición preparada por M^a del Carmen Hernández Valcárcel: Andrés de Claramonte, *Comedias*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1983. Contiene errores evidentes de transcripción, pero al menos es asequible. Existe también una tesis doctoral en Londres, con edición paleográfica de la comedia, a partir del manuscrito 15.319 de la B.N. de Madrid, obra de Bárbara Tadmán, University of London, 1957. El manuscrito, del que poseo fotocopia, es una copia no autógrafa de Claramonte. La edición en Londres de 1957 puede explicar la observación personal que me ha indicado el profesor Zdenek Urbanek, señalando la probable influencia de *El nuevo rey Gallinato* en la obra de Peter Shaffer.

⁴ *Diario de un estudiante de Salamanca*, George Haley, ed. e introd., Salamanca, Universidad, 1977. Las fechas de la representación de la obra son: 29 de abril y 2 de mayo de

éxito, puesto que fue una de las poquísimas obras de ese repertorio de Pinedo (que contaba con varias obras de Lope) que repitió en ambas ocasiones. El público no ve aquí sólo una historia, ve también una propuesta ideológica, estética y moral. Dado el éxito de la representación, podemos hacernos una idea del interés que para el imaginario colectivo del espectador del Siglo de Oro representaba esa historia de indios americanos.

El universo imaginario que crea el teatro termina siendo para el espectador un sistema anejo al universo real que se le ofrece a sus sentidos. Esto puede parecer, expuesto así, un planteamiento de corte filosófico o metafísico. En forma más asequible decimos que la experiencia vital del espectador de teatro lo lleva a completar su experiencia cotidiana por medio del sistema imaginario que el teatro le ofrece. Muy pocos españoles han visto la ciudad americana de Dallas; sin embargo, la experiencia de ser espectadores de televisión o cine les hace configurar su experiencia vital por medio de este subproducto teatral que es una serie de televisión. Es importante apuntar estas cosas para entender hasta qué punto la imaginación colectiva del espectador de teatro de comienzos del siglo XVII se configura por medio del hecho teatral, fuertemente visual y de alta capacidad de impregnación imaginaria, frente a los relatos o cronicones, basados en la palabra y en testimonios más o menos fidedignos.

Nuestro planteamiento crítico parte de una exploración de cuatro niveles conceptuales, diferenciables en dos planos de análisis. En el plano más próximo al texto concreto, vamos a tratar de exponer los *procedimientos* teatrales que un autor elige para exponer un *tema*, en este caso, un tema relacionado con un país o tierra diferente de la tierra o país del espectador. En el plano *conceptual*, trataremos de aproximarnos al sistema ideológico que ese primer acercamiento nos proponía. Sistema ideológico que en modo alguno es primario o mecánico, como han pretendido hacer ver algunos críticos reduccionistas, entre los que cabe apuntar el nombre de José Antonio Maravall. El sistema ideológico que sustenta una sociedad está formado por una serie de tensiones y tendencias, en ocasiones incompatibles, que coexisten en situaciones precarias y que a veces explotan. La finura en la elaboración del sistema de análisis y el cuidado en el rastreo y selección de documentos debe permitir hacer ver este hecho. El modo de aproximarse a una figura teatral (el indio americano) es distinto en el caso de Lope, de Tirso, de Claramonte y de Calderón. De la *Trilogía de los Pizarros* de Tirso a *La Aurora en Copacabana* de Calderón hay un largo trecho, tanto estético como ideológico. Sería harto difícil e ingenuo reducir ambas posturas, estética e ideológica, a un evanescente planteamiento crítico según el cual *todo* el teatro barroco estaría postulando el mismo sistema ideológico. No sólo no hay tal cosa, sino que una exploración detallada de las obras de diferentes autores de la misma generación, o de distinta, muestra la extraordinaria riqueza y la disparidad de los planteamientos de estos dramaturgos. El ejemplo que hemos escogido, la comedia heroica *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia*, de Andrés de Claramonte tiene un valor añadi-

1604 en el primer viaje de la compañía de Pinedo; 13 de septiembre en el segundo (ver pp. 160, 179 y 183).

do. Es de las primeras⁵ obras (representada ya en abril de 1604) en las que se propone la figura del hombre del Nuevo Mundo. Como obra de una época en la que todavía no se había asentado el modelo lopiano clásico esquematizado en el *Arte Nuevo*, aparecen elementos heterogéneos (personificación de figuras morales) y escenas o parlamentos resueltos tal vez de forma apresurada; junto a ello, el plan general de la obra y el tratamiento de la trama con un sólido sentido del espectáculo teatral permiten explorar y analizar una serie de valores dramáticos y escénicos muy notables, que contrapesan los errores parciales que ya se han encargado Arellano y Ruano de la Haza de hacer ver de modo entusiasta⁶. Una apreciación equilibrada de esta obra primeriza debe contemplar ambas cosas, tanto las luces como las sombras.

Digamos, en primer lugar, que una obra de teatro no tiene como objetivo representar una realidad histórica de modo fidedigno, sino representar en el espectador un sistema de imágenes que le permita captar la relación entre unos personajes, unos conflictos y unas situaciones que se desarrollan en el espacio y en el tiempo de la representación teatral, aunque aludan o sustituyan a otros de tipo histórico. En este sentido los materiales estéticos usados por Claramonte son heterogéneos: mezcla la historia de Juan Juárez de Gallinato en el reino de Cambox o Camboxa (hoy Camboya) en las indias orientales, con los personajes de las indias occidentales transmitidos por Ercilla y Pedro de Oña. Está claro que el espacio en el que se sitúa la acción es la tierra de Chile, porque nos lo confirma una de las protagonistas, Tipolda, al comienzo de la obra: "¿No es mi padre quien en Chile / no quiere a su rey por yerno?" (vv. 78-9). Más adelante los músicos precisan

Tipolda te llama,
hija de Guacol,
señor de diez reinos
y rey de Cambox (vv. 116-119).

La historia de Tipolda y la de María, que aparece en escena inmediatamente, van a confluir a través de Gallinato. Lo interesante es que María aparece en escena exponiendo el temor del europeo al indio:

⁵ Hablo, naturalmente, de comedia según el patrón del Siglo de Oro. Muy anterior es, por ejemplo, el *Auto de las Cortes de la Muerte*, de Micael de Carvajal. En cuanto a la cronología de las comedias de Lope, entre las auténticas fechables *El Brasil restituído* es manuscrito del 23 de octubre de 1625. De *El Arauco domado*, auténtica de Lope, sin fechar, editada en la parte XX, de 1625, parece probable que fuera anterior a la de Claramonte, pero no es descartable que fuese escrita por las mismas fechas, hacia 1603-1604, ya que, según S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, "el porcentaje de pareados en sueltos es bastante grande para ser anterior a 1604" (*La cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 282).

⁶ Cf., para la labor crítica de estos autores, mi *Lope, Tirso, Claramonte*, Kassel, Reichenberger, 1999, y mi "La fecha de *La vida es sueño*", en *Calderón protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 1-19.

[...] que aquesta gente inhumana
que habita esta galva indiana
de sangre humana está hambrienta,
y pienso que se sustenta
contino de sangre humana (vv. 127-131).

María está representando lo que en psicoanálisis se llama el miedo al *Otro*, la mezcla de horror y fascinación ante lo desconocido. Estamos, pues, en el terreno del Mito.

En el plano de la exploración teórica, por lo tanto, de un necesario nivel de abstracción crítica, nuestro objetivo central es ahondar en el fondo mítico que subyace a la obra. Aquí hay dos líneas de análisis: la que parte de los personajes y atiende a la elaboración y tratamiento de arquetipos, y la que parte del mito organizado y atiende a la génesis y transformación de antiguos mitos, habitualmente reconocibles en su forma estética más acabada en alguna de las obras teatrales de la antigüedad clásica. En cualquier caso el camino requiere un principio y ese principio es una obra concreta, con una *inventio* y una *dispositio* concretas.

Este es el primer punto que vamos a abordar. ¿Cuál es el planteamiento teatral de *La ventura por desgracia*? Como se apunta ya en el título, la historia se sitúa dentro de la perspectiva de la Fortuna, o más concretamente, de los cambios de la rueda de la Fortuna. El título nos sitúa en la onda del refranero: no hay mal que por bien no venga, y en consecuencia ventura y desgracia pueden estar asociadas.

Vamos a situarnos en el punto de vista del espectador que en 1604 asiste a la primera representación en Salamanca de la compañía de Baltasar de Pinedo, donde, junto a obras de Lope, Mira de Amescua y otros, el día 29 de abril se pone en escena una obra escrita por un joven actor de 23 años, Andrés de Claramonte. El espectador se va a encontrar con una primera sorpresa al descorrerse la cortina. En escena no aparece la pareja habitual de galán y dama; tampoco estamos ante un aposento italiano en donde el rey discute con un embajador; no hay un padre anciano que reconviene o amonesta a una hija; tampoco vemos a un fraile encargado de amonestar a un pecador. El escenario nos muestra un abigarrado tropel de gentes de aspecto inusual:

Salen indios con guirnaldas, sonajas y panderetes. Detrás sacan a TIPOLDA en hombros con unas andas. Bailan y cantan delante.

Se trata de una procesión en honor del Sol, dios de los indios chilenos. Claramonte resuelve aquí una primera cuestión práctica: ¿en qué situación escénica se pone al individuo o grupo que va a ser protagonista o antagonista? Esta primera resolución escénica condiciona la percepción del público. Esta gente extraña que es el pueblo de Chile se nos presenta como gente devota y con un aspecto general atractivo. La obra se abre con una canción de tipo litúrgico: veintidós versos donde se nos

plantea un universo de especial brillantez, que a un tiempo actúa como acotación escénica indirecta:

Tipolda, hija del Sol, sale a la mar [...] cubierta de oro y de perlas [...] Sobre unas andas divinas de coral y calidonio (I, vv. 2-22)

Este universo léxico entreteje un entorno de riqueza sensorial. En los treinta y cinco versos con que Guacán saluda la llegada de Tipolda a la ribera, volvemos a encontrar un entorno pictórico muy llamativo:

[el mar] [...] entre el coral de escarlata
te ofrece espumas de plata
sobre las arenas de oro...
sus verdinegras ovas...
antes que al oriente salga
recamado de carbuncos
dando azucenas y rosas
para enriquecer mil mayos [...] etc. (I, vv. 35-53).

En seguida se nos desvela el fondo de la procesión. Se trata de una ceremonia epitalámica que plantea un problema interesante. Sabemos que estos chilenos adoran al Sol. Se trata, pues, de una procesión religiosa. El espectador del siglo XVII se pregunta lo siguiente: estos indios chilenos son paganos, idólatras. ¿Qué piensa un pagano? Digamos que el espectador medio de 1604 se está haciendo la pregunta clásica del francés de las *Lettres persanes*: *Comment peut-on être persan?* ¿Cómo es posible que uno sea persa, o pagano? La aproximación de Claramonte a este problema de fondo revela a un buen conocedor de la teatralidad de la situación, que implica de un lado los papeles representados en el escenario y del otro la recepción de la situación por parte de los espectadores. Claramonte nos avisa en un breve y rápido diálogo sobre un primer conflicto ideológico entre Guacán y Tipolda:

TIPOLDA:	¿Qué querrá en mi reino el sol?
GUACÁN:	Que tú te cases con él.
TIPOLDA:	Con tus <i>blasfemias</i> me espantas (jorn. I, vv. 66-68; cursiva nuestra).

El término *blasfemia* en el vocabulario de Tipolda sitúa al espectador ante un problema. Los chilenos son idólatras, paganos, según hemos advertido en la primera impresión visual y auditiva. Pero incluso algunos paganos entienden el concepto de lo blasfemo y curiosamente de una manera similar a como lo puede entender el espectador hispano de 1604. ¿Cómo se puede desposar una mortal con un dios? Tipolda avisa a Guacán de que el Sol "es bueno para adorado, pero no para marido" (jorn. I, vv. 86-87). Entendámonos: Tipolda está poniendo en duda el concepto mismo de la ceremonia epitalámica de que una virgen se ofrezca al Dios

Sol en matrimonio. El debate toma un cariz interesante. Tipolda admite que el Sol *pida ofrendas celestiales*, pero entiende que es aberrante la idea de las bodas con hombres mortales. Guacán pide entonces que se muestre el Sol, y los músicos cantan una canción pidiendo que el Sol salga. Estamos en el verso 120 y el problema se resuelve en el terreno escénico. A la llamada "Sal, divino Sol" responde la siguiente acotación escénica: *Sale DOÑA MARÍA vestida de pieles y el cabello suelto*. De momento doña María no se muestra a los indios. La acotación se refiere a los espectadores. Los versos 121 a 141, ya citados en parte, nos muestran al personaje español en tierra de paganos, y en cierto modo asumen el miedo de los espectadores acerca de lo que le puede pasar a esta mujer sola ante el peligro:

MARÍA:

Canciones bárbaras siento,
quiérome más acercar;
pero es dañoso mi intento
porque me podrán matar
en vez de darme sustento,
que aquesta gente inhumana
que habita esta galva indiana
de sangre humana está hambrienta,
y pienso que se sustenta
contino de sangre humana
(jorn. I, vv. 122-131).

Estas reflexiones de María han de verse desde la perspectiva de cómo las recibe el espectador. El preconcepto de María sobre los chilenos no concuerda con la imagen reciente del espectador; imagen reciente, inmediata y yuxtapuesta escénicamente. El espectador está viendo a los chilenos en un festival de color y de música, y ha visto ya razonar a Tipolda. María tiene una idea algo exagerada de la realidad, que el espectador conoce algo mejor que ella. En cualquier caso María ya no se puede ocultar por más tiempo y decide salir, confiando en que, "aunque gente sin razón, / el más bárbaro del mundo / suele tener compasión" (jorn. I, vv. 139-141)

En los versos 142 a 160 los indios ocupan de nuevo el texto de la escena y vuelven a pedirle al Sol que aparezca. Creo que muy bien podría hablarse de un montaje paralelo, a la manera de Griffith o Pudovkin, para aludir a cómo Claramonte resuelve el encuentro entre los indios y María. La segunda vez que los indios invocan al Sol, la acotación escénica precisa: *llega MARÍA a ellos*. Tenemos aquí un buen ejemplo de lo que Vern Williamsen apunta cuando habla del "humor visual de Claramonte"⁷. Los indios adoran al Sol, y piden que aparezca; María, desconociendo la situación previa (que el espectador sí conoce) se encuentra con una situación inesperada. Esperaba gente *inhumana y hambrienta de sangre humana*, y se topa con indios asombrados y medrosos. No sabemos cómo se resolvían escénicamente los seis versos inmediatos a la aparición de María, pero lo

⁷ *The Minor Dramatists in Seventeenth Century Spain*, Nueva York, Twayne, 1974.

sospechamos a partir de la reacción del gracioso Teucán, y del último verso dicho por Guacán:

TEUCÁN:	¡Ay de mí!
GUACÁN:	Teucán, detente.
MARÍA:	¿Tanto una mujer se teme? ¡Volved, escuadrón valiente!
TEUCÁN:	¡Ay, señor Sol, no me quemel Bastará que me caliente.
GUACÁN:	Volved, indios, ¿dónde vais? (jorn. I, vv. 161-166).

El momento de previsible tensión, la resolución de la angustia del personaje de María, y en cierto modo del espectador, que tampoco las tenía todas consigo, pese a la escena festiva de la procesión, se resuelven a la manera en que Hitchcock administraba sus toques de humor para aliviar la tensión de la trama. El espectador empieza a ver que estos indios responden a conductas muy similares a las de algunos hispanos. Tipolda pasa por un momento muy complejo: "temblando el Sol me ha dejado" (jorn. I, v. 167). Y ahora, una vez que el espectador ha comprobado que los indios no eran feroces y sanguinarios, se encuentra con que los chilenos se asombran de que aquella aparición es, en el fondo, igual que ellos. Guacán y Tipolda examinan a María y comprueban que, como ellos, tiene boca, dientes, lengua, voz y barbilla. Ahora nos enteraremos de la historia de María por el relato que les hace a los indios, una vez confirmada su condición de mujer. El relato de María, ciento noventa y cuatro versos en romance, nos la presenta como una de las típicas heroínas que es víctima de una situación inmerecida e injusta. Omito esta parte, que no se refiere a lo que ahora nos ocupa, sino a la trama mítica, y paso a exponer la impresión que Tipolda tiene de María.

Aquí, el lector moderno tiene buen derecho a sorprenderse, ya que lo que el texto teatral le propone no encaja en modo alguno con el sistema de ideas establecido acerca de la comedia del XVII. Antes de abordar esta cuestión voy a citar a un buen especialista de Claramonte, el profesor Charles Ganelin, cuando apunta que Claramonte parte del esquema dramático de Lope, pero lo subvierte⁸. En esta obra que comento, esta subversión del modelo lopiano es transparente, y hay que hacerla ver como un proceso de construcción global, que afecta a cada unidad: la escena, la unidad dramática global y la obra en su conjunto. Veamos el primer nivel, el de la escena.

¿Cuál es la reacción de Tipolda ante María? O, dicho de otro modo, ¿cómo analizaríamos los síntomas de esa relación entre dos personas de acuerdo con el texto? Oigamos a Tipolda:

[...] que me llevas el alma con tus razones, y con tu rostro me elevas [...] deseo tocarte y verte más bien [...] no sé qué mis ojos ven, no sé en qué mi vista empleo

⁸ En su edición de *La infelice Dorotea* de Claramonte, Londres, Tamesis, 1986.

[...] pues que con ella me encantas [...] abrázame [...] y María me enamora (jorn. I, vv. 394ss.).

Al final se dice con claridad: "María me enamora". Escénicamente se está planteando un enamoramiento personal. No es la única obra en la que Claramonte trabaja sobre la atracción física entre personas del mismo sexo; es célebre el equívoco del final del primer acto de *El valiente negro en Flandes*. Más sorprendente es la continuación de este planteamiento. Dice Tipolda:

Ven María, porque quiero
que el Rey, mi padre, te vea;
dame la mano (jorn. I, vv. 447-449).

El signo escénico, para el espectador del XVII, es, cuando menos, ambiguo. Claramonte juega con la ambigüedad de que el espectador sabe que *dar la mano* es compromiso de matrimonio. Recuérdese *El burlador de Sevilla*, en donde don Juan se compromete dando la mano a cada una de sus seducidas. María también sabe que en su cultura dar la mano implica compromiso matrimonial y no sabe cómo salir del paso. La secuencia confirma que el dramaturgo está actualizando este código, por más que al lector del siglo XX le pueda parecer osado:

MARÍA:	Señora, no hagas tal.
TIPOLDA:	Dámela digo.
MARÍA:	Señora...
TIPOLDA:	Dámela ahora.
GUACÁN:	No replique (jorn. I, vv. 449-451).

Este "no replique" de Guacán establece la máxima ambigüedad. ¿Sabe Guacán, sí o no, que *dar la mano* en el código occidental es vínculo de matrimonio? De pronto el espectador del XVII se percata de que la situación en la que se encontraba Tipolda (y todo esto María no lo sabe) era la de una ceremonia epitalámica con el Sol. El espectador inserta aquí el reciente diálogo anterior entre Guacán y Tipolda sobre desposar al Sol y se percata de que Tipolda está *efectivamente* supliendo el papel inicialmente previsto de *esposo* de Tipolda. La ceremonia epitalámica se está cumpliendo con plena e inexorable ambigüedad en cuanto a los contrayentes. El espectador y el lector del siglo XX se restriegan los ojos al llegar a este punto, pero el texto es inequívoco. Una vez que María le ha concedido la mano a Tipolda, los últimos trámites de la ceremonia confirman la sospecha:

TIPOLDA:	Los pies todos le besad.
MARÍA:	Señora...
TIPOLDA:	Besadlos, y algo a María le cantad.
<i>Cantan:</i>	<i>Guapayán, que aqueste día buscando el Sol,</i>

*nuestra reina halló a María,
dios español.
Guapayán, haya alegría
(jorn. I, vv. 456-463).*

Ceremonialmente hemos asistido a un matrimonio. Escénicamente el espectador lo sabe, María lo sospecha sin poder estar segura de lo que ha pasado y Tipolda ha cumplido, de un modo sorprendente, su planteamiento inicial: sustituir al dios Sol por María. En realidad la clave de la comprensión de toda esta secuencia (464 versos) está en el fuerte simbolismo místico que hay en la obra.

Claramonte está usando la ambigüedad al exponer los elementos dramáticos sobre los que va a construir su obra. Parece claro que esta ambigüedad tiene como función esencial la de hacer que el espectador quede prendido en la acción ante lo imprevisto de los planteamientos y los subsistemas ocultos que se entrevén. Parece claro también que el alejamiento espacial y cultural del escenario buscado contribuye a ampliar la curiosidad del público. Además de todo esto, un factor puramente teatral está sirviendo de aglutinante o articulador de la manera de integrar argumento, escenario y público: la *dispositio* de los elementos. El espectador sabe más que los personajes sobre el conflicto en el que los personajes se encuentran, y ese *saber más* introduce precisamente un elemento de tensión en el desarrollo de la representación.

Obviamente una cosa es subvertir el modelo lopiano y otra muy distinta subvertir el modelo teatral en sí, cosa que Claramonte no hace. Tipolda al final de la obra desposará al antiguo novio y enamorado de María, Rodrigo de Gallinato, para lo cual es previa su conversión al cristianismo. Conversión que estaba implícita en la construcción de la primera secuencia dramática, al sustituir al dios Sol por María (que no en vano lleva el nombre de la madre de Cristo), pero que escénicamente se aprovecha para proponer un sistema dramático *dual* en todos los niveles de la obra.

Este dualismo implica una visión ingenuista (en el mejor sentido del término) al ofrecerle al espectador el punto de vista del indio respecto al español, y al mismo tiempo, una visión cruel, ácida, sarcástica, corrosiva, al mostrarle al espectador del siglo XVII su propia realidad hispana. El cambio de escenario, de Chile a Sevilla, es un cambio de escenario que implica la sustitución del rito epitalámico, de los cánticos y del tono amoroso, a un ambiente sórdido. No puedo resistirme a transcribir la primera octava real con la que se produce este cambio de escenario. Una vez desaparecen de escena los indios, pasamos a Sevilla, y allí *Salé OLMEDO, sargento*. Estas son sus delicadas razones:

¡Oh puto el juego, oh puto el que lo juega,
oh putas manos. oh ventura puta!
¡Oh puto y bujarrón el que se llega
al gusto puto de tan puta fruta!
¡Puto el coimero, puto quien lo juega,
oh puto encuentro, oh suerte disoluta.
oh puto el que los dados ha inventado!
¡Y puto y bujarrón quien me ha ganado! (jorn. I, vv. 464-471).

A la ocupación altamente intelectual de este bravo sargento se van uniendo sus compañeros, el alférez Salcedo, un poquito dado a la blasfemia, y el soldado Velasco, más moderado y cuyo interlocutor privilegiado es Bercebú. En realidad Claramente se las arregla con un sólo verso, de estructura trimembre para dejar que estos tres alegres rufianes se autodefinan:

VELASCO: Soy puto.
SALCEDO: Soy ladrón.
OLMEDO: Soy malnacido
 (jorn. I, v. 493).

Gallinato, sin tener culpa alguna, se ve envuelto en una serie de querellas. Entre tanto, conocemos su historia, que completa la versión de María. María y Gallinato estaban enamorados, pero ante la oposición de los padres de ella, por la pobreza del joven, éste va a Flandes y Nápoles y allí llega al grado de alférez. A la vuelta va a buscar a María, acompañado de su amigo, el capitán Oña, "pero el capitán amigo (perdóneme si le agravio) se me fue con la mujer" (jorn. I, vv. 665-667). En un cúmulo de desgracias va a Madrid y allí le prenden; ya en Sevilla, en medio de todos sus problemas, termina socorriendo al almirante de la flota que parte al Perú. En ese momento parece que su suerte cambia, pero aún tiene que toparse con una última desgracia: un alguacil le prende por llevar el cuello más largo de lo legal y le deja sin espada. Llegan entonces tres soldados pendencieros y tratan de matarlo. Gallinato se defiende con la capa, le quita la espada a uno de ellos y lo mata. En ese momento llega el Almirante y ante los problemas crecientes de Gallinato acelera su marcha con él hacia el Perú. El primer acto se termina con el cambio de escenario: estamos de nuevo en Chile y vemos a Guacán y Tucapel. Guacán le cuenta a Tucapel lo que está pasando entre María y Tipolda. El relato incide en los terrenos del erotismo ambiguo:

GUACÁN: También les oí decir
 que habían de dormir juntos.

 y después los miré atentos
 pasándose los alientos
 de una boca en otra boca
 (jorn. I, vv. 874-880).

Las cosas no mejoran, porque en pleno acceso de ira de Tucapel, llega el rey Guacol, y ante la exigencia de explicaciones de Tucapel, pone peor las cosas:

REY: No te aflijas, Tucapel.
TUCAPEL: Y que duerma con tu hija,
 ¿aquesto no te atropella?
REY: Duerma con mi hija bella,
 y más, Tucapel, te digo:

que aun ha de dormir conmigo
cuando no duerma con ella.
¿Es poca ventura mía
tener un dios en la cama...?
(jorn. I, vv. 904-912).

Con estas escenas subidas de tono es comprensible que don Marcelino Menéndez y Pelayo se indignara contra el teatro de Claramonte. Digámoslo sin ambages. Cuando don Marcelino acusa a Claramonte de llenar su teatro de barbaridades, no está haciendo un juicio estético, sino más bien ideológico⁹. Este capitán Oña, que traiciona a su mejor amigo y seduce a su novia, incurre en la misma conducta que don Juan Tenorio respecto al Duque Octavio y al Marqués de la Mota. El tratamiento erótico de estas escenas y el asentimiento del padre de Tipolda para que ella sustituya a Tucapel por María reproducen la actitud de Gaseño, padre de la labradora Arminta, al llegar don Juan a ocupar la plaza de Batricio. Simplemente, *El nuevo rey Gallinato* es unos quince años anterior a *El burlador de Sevilla*. No son las únicas identidades de forma, función o estructura que hay entre el gran mito de don Juan y esta interesante obra. No es tarea nuestra detenernos ahora en este punto, pero sí apuntar que Claramonte tiene una especial intuición dramática para ahondar en el terreno del mito y que en este *Nuevo rey Gallinato* está articulando también un mito. Lo que sí es seguro es que esta obra tuvo un éxito notable en el año de su estreno. Del repertorio de la compañía de Baltasar de Pinedo, tan sólo hay dos obras que en 1604 en Salamanca se representen en dos meses distintos y repitan representación los dos meses: *La fuerza lastimosa*, una de las obras más célebres de Lope de Vega, y *El nuevo rey Gallinato*. ¿Qué tipo de mito está trazando Claramonte? Muy sencillo: en el plano sociológico general y en la esfera de la riqueza, existe ya el mito trazado: la tierra de Eldorado, localizada precisamente en Perú. Claramonte altera los datos y se traslada al hecho individual y a la esfera del Amor y del Poder. Gallinato, una vez en Perú y con buena posición, gracias al favor que tiene del Almirante, acepta volver al riesgo que representa internarse hasta el lejano reino de Chile para ayudar a Guacán y al reino de Cambox en su lucha contra Polipolo, rey de Chile. Si Claramonte no hubiera intuido el mito, su solución a esta historia habría consistido en aplicar la fórmula lopiana: reencuentro de los dos enamorados, María y Gallinato, y boda alternativa de Tucapel y Tipolda. Pero el mito americano se configura sobre otras bases. Es aquí donde manifiestamente Claramonte subvierte el modelo de Lope porque probablemente tanto su percepción ideológica del problema, como su intuición dramática del tema que trata, le dictan la solución mítica: Gallinato, nombrado nuevo rey de Cambox, tras su victoria en el campo de batalla, desposa a Tipolda, convertida al cristianismo gracias a su contacto previo con María. Oña, seductor o burlador de su amigo, recibe a María como compensación, sentencia dictada por el propio nuevo rey Gallinato. Curiosamente es la misma decisión que toma en *El burlador de Sevilla* el rey Alfonso, que en su dictamen decide nombrar a don Juan Tenorio conde de Lebrija y ordenar su boda con la duquesa Isabela.

⁹ En *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, ALDUS, 1949, vol. IV.

El mito de la Nueva Tierra aparece así como tres siglos después aparecerá América para los europeos: una tierra en la que el esfuerzo personal se va a ver recompensado tanto en el terreno del poder como en el del amor. Frente a la doble instancia familiar y política que impide tanto su boda con María como su progreso profesional en el ejército y su reconocimiento social, el Nuevo Mundo le va a recompensar con la ventura, a cambio de su anterior desgracia. Probablemente este es el mensaje que los espectadores necesitan creer, ya que los mismos que asisten a la función de teatro son los que quizá piensen en zarpar hacia las Indias, sin estar seguros de qué encontrarán. Frente a Tirso o a Calderón, que pondrán énfasis en los aspectos de conquista (la Trilogía de los Pizarros) o de evangelización (*La Aurora en Cobacabana*), Claramonte intuye que el verdadero mito americano es la nueva tierra de igualdad en la que el Estado y la Sociedad no van a ser una cortapisa que impida el progreso individual y el reconocimiento al mérito y al esfuerzo. El plan dramático de la obra ordena las secuencias de aventuras y el continuo cambio de escenario de manera que integra la visión clásica del *Fatum* o el Destino dentro de una concepción moderna optimista: la Tierra de Promisión se alcanza después de sufrir una serie de avatares y penalidades que incluyen la renuncia al antiguo amor (María) y la renuncia a la antigua tierra.

Tocamos aquí la construcción del personaje mítico, en este caso, el héroe (tipológicamente hablando, esta obra es *drama heroico*). Además del desarraigo de su tierra, de la afrenta amorosa sufrida ante el amigo traidor, Claramonte incorpora aquí un momento escénico crucial, probablemente heredado del teatro de Séneca, que Claramonte conoce en detalle. Enfrentado a la decisión de hacerse cargo de su destino, el personaje heroico se ve a solas con su propia historia. La escena corresponde al segundo acto en el que Gallinato ya ha tomado su decisión:

Todo me persigue y daña,
y pues remedio no espero
irme entre bárbaros quiero
y apartarme más de España (jorn. I, vv. 295-298).

En este momento tenemos la acotación siguiente:

Dice dentro la IMAGINACIÓN:

¡Espera! ¿Dónde vas de esa manera
desesperado a morir? (jorn. II, vv. 301-302).

Esto inaugura una escena de treinta y cuatro versos en que Gallinato dialoga con una voz que representa a su propia imaginación. La voz le propone que se embarque a España y le plantea el mismo riesgo que creía María: ¿Son bárbaros y han de darme muerte? Gallinato cede a su miedo y resuelve aceptar la sugerencia de la imaginación y embarcar de nuevo a España, para allí presentar memoriales al Duque de Lerma y solicitar el mando de una compañía en Flandes. Ya lo ha decidido, pero entonces aparece el almirante y avisa de que la flota ya partió. El Destino es superior al deseo de Gallinato. Más adelante, a la vista de las costas de

Cambox, Velasco y Salcedo pretender volver al Perú, pero Gallinato, que se hace cargo de su propio destino, decide entrar en Cambox, donde en efecto, hallará la gloria. Tenemos aquí la exposición dramática del doble momento decisivo: hubiera sido un error volverse a España, y el plan del dramaturgo corrige este error del personaje; en el segundo momento el personaje, pudiendo regresar a Perú, asume su destino. Una vez decidido esto, se le aparecerán la Idolatría y la Fe proponiéndole la una volver y la otra quedarse y alcanzar gloria. El fondo mítico es claro, y Gallinato así lo entiende, tomando como guía a Ulises:

Recostarme quiero, en tanto
que vuelvan mis camaradas;
no es mucho que duerma Ulises
a las voces regaladas
de las sirenas marinas (jorn. II, vv. 758-762).

Así pues, se duerme, y en sueños (escena que tiene otras parejas en el teatro de Calderón) se aparece la Fortuna, y a sus pies Alejandro el Magno. Gallinato despierta y decide seguir a la Fortuna. En total, desde la escena de la imaginación hasta su parlamento de aceptación definitiva, han pasado algo más de quinientos versos, es decir, media jornada. La exposición dramática de las dudas del héroe ha sido tratada escénicamente como una unidad especialmente relevante, lo que confirma la construcción de un drama heroico por parte de Claramonte. Parece claro que en un proceso en el que el héroe se enfrenta primero a sus dudas, y más tarde al ámbito de lo ideológico-sacramental (la Fe y la Idolatría), el conflicto se resuelve atendiendo al concepto de Fortuna o Hado, lo que confirma que Claramonte opta por situar el mito como un mito individual y civil.

Este tratamiento exige una propuesta ideológica y estética muy concreta, resuelta además de manera muy audaz. Habíamos visto como entre Tipolda y María surgía una especie de enamoramiento, que implica, en la resolución de la obra, la transferencia de cualidades de una persona a otra, lo que llena de sentido la sustitución de María por Tipolda como esposa de Gallinato. Obviamente esto implica la igualación humana de la mujer chilena y la hispana. Pero es que este mismo fenómeno aparece al comienzo del segundo acto cuando Guacán encuentra a Gallinato:

GUACÁN: No sé, invencible español,
qué virtud tienes secreta
que desde que te miré
te quedó el alma sujeta.

GALLINATO: La mía, amigo, te ofrezco,
y en una amistad estrecha
la pienso atar a la tuya (jorn. II, vv. 248-254).

Gallinato sustituye la amistad personal de Oña, el amigo traidor, por esta nueva amistad que nace de manera intensa a primera vista. Parece claro que la valoración de la Tierra Prometida se hace por medio de una valoración óptima del

hombre y la mujer de esta tierra. El análisis del itinerario final de Gallinato, que va de Zamora a Flandes y Nápoles, luego a Madrid y Sevilla, al Perú y finalmente a Chile, le hace sustituir un amor y una amistad (María y Oña) por un nuevo amor y una nueva amistad, Tipolda y Guacán, valorados positivamente en tanto que personas, y valorados aún más, en la estructura mítica de la obra, por comparación.

Hay una observación final que debo hacer para concluir mi exposición: entiendo que el teatro es el territorio estético en donde el mito se nos manifiesta. El hecho de que el espectador sea pieza esencial en la producción de la obra y que esté en el espacio físico de la representación implica sin duda un fuerte contenido catártico, como había sugerido Freud en su día. Del éxito de esta obra en el año de su estreno no tenemos la menor duda: está demostrado por su doble repetición en Salamanca en esas fechas. Que la historia de la literatura se haya olvidado de esta comedia no se debe a su calidad intrínseca, que es muy elevada, especialmente considerada en el ámbito del mito; se debe tan sólo a avatares comerciales relacionados con la edición. La verdadera historia de las formas estéticas no es una cuestión de repetición de conceptos heredados tradicionalmente, mal fundamentados la mayor parte de las veces, y transmisores de prejuicios ideológicos. La historia de las formas estéticas, y la de las mentalidades, se construye haciendo entrar en la documentación que analizamos estas obras escondidas o mal estudiadas y abandonando los prejuicios que todavía hoy se levantan en el mundo académico cuando se plantean revisiones de los juicios estéticos e ideológicos que han adquirido carta de naturaleza por razones ajenas a la libertad crítica y al espíritu creador de la investigación. *El nuevo rey Gallinato* es, además de una obra teatral de ritmo muy vivo, y con aciertos parciales que, creo, compensan los errores también parciales, un jalón importante en el punto de vista de una cultura ante otra diferente. O, lo que es lo mismo, en la vía que lleva al ser humano a plantearse cómo es el Otro.