MONTEAGUDO 3.ª Época – N.º 19. 2014 – Págs. 177-192

Rafael Alberti y Gerardo Diego, editores de un mismo volumen de dramaturgos áureos

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Rafael Alberti, editó, en 1949, en Argentina un volumen de dramaturgos áureos, pero fue sustituido por Gerardo Diego cuando la editorial responsable decidió publicar el mismo volumen en España en 1954. Se analiza en este trabajo la significación de la colección Clásicos Jackson y su versión española Clásicos Éxito, así como los estudios realizados por los dos poetas del 27 sobre Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara y Rojas Zorrilla.

PALABRAS CLAVES:
Alberti, Diego, Teatro Siglo de Oro, Guillén de Castro, Mira de Amescua. Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla.

ABSTRACT:

In 1949 Rafael Alberti published a volume of golden playwrights in Argentina, but was replaced by Gerardo Diego when the publisher in charge decided to release the same volume in Spain in 1954. The significance of the Jackson Classics Collection and its Spanish version Clásicos Éxito are analyzed in this paper, as well as studies conducted by both poets from '27 on Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara y Rojas Zorrilla.

KEYWORD:
Alberti, Diego, Golden Age Drama, Guillén de Castro, Mira de Amescua. Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla.

Rafael Alberti, editó, en 1949, en Argentina un volumen de obras de dramaturgos áureos, pero fue sustituido por Gerardo Diego cuando la editorial responsable de esa colección decidió editar el mismo volumen en España unos años después, en 1954. La colección Clásicos Jackson fue un proyecto original publicado en Buenos Aires por la editorial W. M. Jackson, en el que incluía, como hemos de ver, diferentes volúmenes de clásicos universales, entre ellos dos titulados *Poetas dramáticos españoles*. El primero con el subtítulo, que aludía a los cuatro autores recopilados, de *Guillén de Castro. Mira de Amescua. Vélez de Guevara. Rojas*; y el segundo con el alusivo, en esta ocasión, a los tres editados: *Tirso de Molina. Ruiz de Alarcón. Agustín Moreto*. En el primer volumen se indicaba: «Estudio preliminar y edición a cargo de Rafael Alberti» y en el segundo: «Estudio preliminar y edición a cargo de Jacinto Grau».

La española editorial Éxito llegó a un acuerdo con los editores argentinos para publicar la colección en España y se vio obligada por evidentes razones políticas a buscar un nuevo editor para ese volumen, el primero de *Poetas dramáticos españoles*, aunque mantuvo para el segundo como preparador a Jacinto Grau.

He aquí la relación completa de las ediciones que llegó a tener la publicación, y que he localizado en diferentes bibliotecas de Argentina, de México y de España:

Poetas dramáticos españoles. Buenos Aires, W. M. Jackson Inc. Editores, 1949 (Clásicos Jackson, 29 y 30). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas*. Estudio preliminar y edición a cargo de Rafael Alberti. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Estudio preliminar y edición a cargo de Jacinto Grau.

Poetas dramáticos españoles. Buenos Aires, W. M. Jackson Inc. Editores, 1952 (Clásicos Jackson, 29 y 30). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas*. Estudio preliminar y edición a cargo de Rafael Alberti. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Estudio preliminar y edición a cargo de Jacinto Grau.

Poetas dramáticos españoles. Buenos Aires, W. M. Jackson Inc. Editores, 1954 (Clásicos Jackson, 29 y 30). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas*. Estudio preliminar y edición a cargo de Rafael Alberti. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Estudio preliminar y edición a cargo de Jacinto Grau.

Poetas dramáticos españoles. Barcelona, Éxito, 1954 [imp. 1955] (Clásicos Jackson, 23 y 24). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas*. Estudio preliminar por Gerardo Diego. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Traducción [sic] y estudio preliminar por Jacinto Grau.

Poetas dramáticos españoles. Buenos Aires, W. M. Jackson Inc. Editores, 1956 (Clásicos Jackson, 29 y 30). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas*. Estudio preliminar y edición a cargo de Rafael Alberti. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Estudio preliminar y edición a cargo de Jacinto Grau.

Poetas dramáticos españoles. Barcelona, Éxito, 1957 (Clásicos Jackson, 23 y 24). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Ro-*

jas. Edición y estudio preliminar por Gerardo Diego. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Edición y estudio preliminar por Jacinto Grau.

Poetas dramáticos españoles. Buenos Aires, W. M. Jackson Inc. Editores, 1960 (Clásicos Jackson, 29 y 30). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas*. Estudio preliminar y edición a cargo de Rafael Alberti. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Estudio preliminar y edición a cargo de Jacinto Grau.

Poetas dramáticos españoles. Barcelona, Éxito, 1960 (Clásicos Éxito, 23 y 24). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas*. Estudio preliminar y edición a cargo de Gerardo Diego. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Estudio preliminar y edición a cargo de Jacinto Grau.

Poetas dramáticos españoles. Barcelona, Éxito, 1962 (Clásicos Éxito, 23 y 24). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas*. Estudio preliminar y edición a cargo de Gerardo Diego. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Estudio preliminar y edición a cargo de Jacinto Grau.

Poetas dramáticos españoles. México, W. M. Jackson, 1963 (Clásicos Jackson, 29 y 30). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas*. Estudio preliminar y edición a cargo de Rafael Alberti. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Estudio preliminar y edición a cargo de Jacinto Grau.

Poetas dramáticos españoles. México, W. M. Jackson, 1966 (Clásicos Jackson, 29 y 30). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas*. Estudio preliminar y edición a cargo de Rafael Alberti. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Estudio preliminar y edición a cargo de Jacinto Grau.

Poetas dramáticos españoles. México, W. M. Jackson, 1968 (Clásicos Jackson, 29 y 30). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas*. Estudio preliminar y edición a cargo de Rafael Alberti. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Estudio preliminar y edición a cargo de Jacinto Grau.

Poetas dramáticos españoles. Barcelona, Océano, 2000 (Biblioteca Universal). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas*. Estudio preliminar de Gerardo Diego. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Estudio preliminar de Jacinto Grau.

Poetas dramáticos españoles. México, D. F., Océano México y CONACULTA [Consejo Nacional para la Cultura y las Artes], 2000 (Biblioteca Universal). 2 tomos. Tomo I: *Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas*. Estudio preliminar de Gerardo Diego. Tomo II: *Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*. Estudio preliminar de Jacinto Grau.

En la biblioteca de Gerardo Diego, que se custodia en su Fundación, en Santander, se conserva la edición argentina de Alberti de 1949 y la española de Gerardo Diego de 1954. La argentina tiene marcas y notas a lápiz, al parecer de Gerardo Diego, con cuentas para calcular la extensión que había de tener el nuevo preliminar, porque debería ocupar exactamente lo mismo que el de Alberti. Tiene también algunas indicaciones para la imprenta, para aprovechar la misma maqueta y solo sustituir el texto de la introducción, junto a otros datos como la editorial, etc. También hay algunos párrafos subrayados del texto de Alberti, realizados por el poeta de Santander lo que revela su forma y el habitual lápiz azul. Las indicaciones para la imprenta consisten en una equis a lápiz en las páginas que se quedan tal cual (casi todas) y una gran aspa tachando las páginas del texto de Alberti. Y en la portada, se indica sustituir «volumen XXIX» por «volumen XXIII» y «Rafael Alberti» por «Gerardo Diego». En el índice, sustituir otra vez «Rafael Alberti» por «Gerardo Diego». Hay correcciones de erratas en el texto de Mira de Amescua: págs. 113, 114, 116, 126 y 127. Finalmente solo se cambia en la versión española lo indicado en la página 127 que se refería al orden de tres versos. El resto queda exactamente igual.

La colección Clásicos Jackson, iniciada en 1948, alcanzó los cuarenta volúmenes en la edición de 1950, impresa en Argentina. Dirigida por un «comité selectivo» integrado por Alfonso Reyes, Francisco Romero, Federico de Onís, Ricardo Baeza y Germán Arciniegas, integraba los siguientes volúmenes cuyo preparador se indica:

1: *Poetas dramáticos griegos*: Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes (José de la Cruz Herrera). 2: Platón: *Diálogos socráticos* (Ángel Vasallo). 3: Aristóteles: *Obras filosóficas* (Francisco Romero). 4: *Obras poéticas* de Virgilio y Horacio (Agustín Millares Carlo), 5. Suetonio *Vidas de los doce Césares* (José Luis Romero). 6 y 7: Cervantes *Don Quijote* (Federico de Onís). 8: *Moralistas castellanos*: Antonio de Guevara, Alfonso de Valdés, Juan Luis Vives, Saavedra Fajardo y Baltasar

Gracián (Ángel del Río). 9: *Teatro* de Lope de Vega (Guillermo de Torre). 10: *Obras escogidas* de Quevedo (Germán Arciniegas). 11: *Teatro* de Calderón (José Bergamín). 12: Vasari, *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (Julio E. Payró). 13: *Ensayos* de Montaigne (Ezequiel Martínez Estrada). 14: *Las Confesiones* de Rousseau (Jorge Zalamea) 15: *Ensayistas ingleses* (Adolfo Bioy Casares) 16: *Comedias* de Shakespeare (Ezequiel Martínez Estrada). 17: *Fausto* de Goethe, (Francisco Ayala). 18: *Grandes escritores rusos* (Pablo Schostakovsky). 19: *Grandes discursos* (Mariano Gómez). 20: *Arte de la biografía* (Hernán Díaz Arrieta).

21: *La Ilíada* de Homero. (Juan David García Bacca). 22: Herodoto, *Los nueve libros de la historia* (María Rosa Lida de Malkiel). 23: Jenofonte, *Socráticas*. *Ciropedia*. *Economía* (Juan David García Bacca). 24: Cicerón y Séneca, *Tratados morales* (Francisco Novoa). 25. *Los anales* de Tácito (Arturo Marasso). 26: *Antología de poetas líricos castellanos* (Roberto F. Giusti). 27: *Historiadores de Indias* (Germán Arciniegas). 28: *Escritores místicos españoles* (José Gaos). 29: *Poetas dramáticos españoles*, volumen I, (Rafael Alberti). 30: *Poetas dramáticos españoles*, vol. II (Jacinto Grau). 31: *La Divina Comedia* (Jorge Luis Borges). 32: *Escritos escogidos* de Pascal y Bossuet. (Roger Caillois). 33: *Obras escogidas* de Voltaire y Diderot (José Bianco). 34: *Poetas líricos en lengua inglesa* (Silvina Ocampo). 35: *De los héroes*. *Hombres representativos* (Carlyle y Emerson) (Jorge Luis Borges). 36. *Tragedias* de Shakespeare (Antonio Pagés Larraya). 37: Eckermann, *Conversaciones con Goethe* (Francisco Ayala). 38: *Novelas y cuentos* de Dostoiwesky y Tolstoi (Ignacio Millán y José E. Iturriaga). 39: *Grandes cuentistas* (Julio Torri). 40. *Literatura epistolar* (Alfonso Reyes).

De la categoría de los preparadores, destacan grandes escritores argentinos, entre ellos Borges o Bioy Casares, junto a otros muchos ensayistas, críticos e historiadores de ese país, como Arturo Marasso, María Rosa Lida, Silvina Ocampo, Ángel Vasallo, Roberto F. Giusti, o colombianos como Germán Arciniegas o mexicanos como Alfonso Reyes… Pero un importante papel juega en estos estudios preliminares el exilio español con José Gaos, Juan David García Bacca, y sobre todo con los escritores Francisco Ayala, Jacinto Grau, José Bergamín o Rafael Alberti, a los que hay que añadir los españoles emigrados a EE. UU. Federico de Onís y Ángel del Río; a México, Agustín Millares Carlo, o a Argentina, Guillermo de Torre (aunque también exiliados). Es interesante tener en cuenta este último matiz, porque cuando en 1954 editorial Éxito decida publicar en España la colección de Clásicos Jackson, como la denomina en 1954, aunque a partir de 1960 la llamará Clásicos Éxito, reduce la colección a veinticinco números, para lo cual realiza las siguientes modificaciones:

Prescinden de quince libros, sin duda de algunos por estar proscritos por sus ideas en el régimen como Montaigne, Rousseau, Voltaire y Diderot, o por otras razones:

Grandes discursos, *Arte de la biografía*, *Ilíada*, Jenofonte, Cicerón y Séneca, Tácito, *Historiadores de Indias*, *Líricos en lengua inglesa*, Carlyle y Emerson, Eckerman, Dostoievsky y Tolstoi y *Grandes cuentistas*.

La *Antología de poetas líricos castellanos* es sustituida por un *Romancero español*, con estudio preliminar de Gonzalo Menéndez Pidal, que se incorpora al grupo de estudiosos editores.

Son sustituidos como autores del estudio preliminar los escritores exiliados siguientes: José Gaos por Miguel Herrero García (*Místicos*); José Bergamín por José María Pemán (Calderón); Francisco Ayala por Eugenio D'Ors (*Fausto*) y Rafael Alberti por Gerardo Diego (*Poetas dramáticos españoles*).

Se mantienen, sin embargo, los exiliados o emigrados Jacinto Grau, Guillermo de Torre, Agustín Millares Carlo, Ángel del Río y Federico de Onís, cuyos datos académicos se destacan en las primeras páginas junto a los recién incorporados y a los demás estudiosos hispanoamericanos mantenidos.

Y la sustitución más sorprendente completa esta relación. El intelectual francés, duro censor y detractor del nazismo, que vivió en Argentina durante la Segunda Guerra Mundial, Roger Caillois, es sustituido por Fray Justo Pérez de Urbel (Pascal y Bossuet), una de las figuras más importantes del régimen de Franco y que llegó a ser Abad del Valle de los Caídos, además de catedrático de Historia de la Universidad de Madrid.

El destino de la Colección Jackson no terminaría con las lujosas ediciones de los años cincuenta en España, ya que siguen en los sesenta otras impresas en México, y en 1999-2000 la editorial Océano reedita la colección completa de cuarenta volúmenes, en Barcelona y al mismo tiempo en México, para la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México) con el título de Biblioteca Universal.

Los editores dan a conocer sus propósitos al restablecer esa veterana biblioteca: «La colección Biblioteca Universal está dirigida a todos aquellos que aman la lectura y que se sienten atraídos por el espíritu de la cultura occidental. Es un acervo, lo más completo posible en nuestra lengua, de las literaturas tradicionales europeas, con gran amplitud de géneros: teatro, historia, ensayo, arte biográfico y epistolar, oratoria, ficción narrativa. Proyectada por Germán Arciniegas, Ricardo Baeza, Federico de Onís, Alfonso Reyes y Francisco Romero, ellos encargaron su realización, desde América, a prestigiosas figuras de las letras y el profesorado en el mundo de habla española.»

Pues bien, la Biblioteca Universal restablecerá el catálogo original argentino tanto en volúmenes como en preparadores, pero con una sola excepción. Rafael Alberti no será restablecido y permanecerá como prologuista del volumen que nos ocupa

Gerardo Diego sin que alcancemos en este momento a justificar las razones de esta excepción.

Es interesante detenerse en algunas reflexiones que Rafael Alberti hace en su «Estudio preliminar» antes de que el poeta y editor entre en materia y realice un análisis detallado de las cuatro obras escogidas, tras señalar que se trata de «cuatro grandes autores dramáticos, si no tan zarandeados en manuales y ediciones como Lope, Calderón y Tirso, si no de obra tan abundante, de personalidad tan acusada, al menos tan maestros, tan plenamente maestros de la comedia que de cada uno se ha elegido para este volumen. Las cuatro piezas las considera «piezas aún vivas para la vida de la escena, para figurar en las carteleras de los teatros, tirando todavía de la atención, no solo del entendido, sino del hombre de la calle.»

Las obras editadas son *Las mocedades del Cid, El esclavo del demonio, Reinar después de morir* y *Del rey abajo ninguno*, que Alberti considera que, sin tener la actualidad de *Fuenteovejuna* o la presencia constante de *La vida es sueño* o *El alcalde de Zalamea*, son piezas, sobre todo la de Guillén de Castro y la de Vélez de Guevara, que «volverán, por su palpitación poética y humana, la teatralidad apasionante de su temas, la llaneza, la plenitud y gracia de su lenguaje, a seguir dando muchos días de gloria al tablado español y a sorprender y sacudir hasta la médula a ese nuevo auditorio popular que no ha sido todavía llamado a gozar de la escena».

Y se suceden a continuación unas reflexiones personales de Alberti en relación con su propia experiencia ante el teatro áureo y la reciente Guerra de España: «Ya, cuando nuestra mal llamada guerra civil, pude ver en Madrid un anticipo de este futuro: el éxito, durante muchas tardes de incertidumbre y cañonazos, de *Reinar después de morir*. (Así como el de *Numancia*, la monumental obra esquiliana de Cervantes.) Y aquel público que asistía asombrado a la tragedia romántica de la pobre Doña Inés de Castro, no era precisamente un público letrado, ni siquiera ese otro, entre señorito y de barriada, que acudía al teatro Español, de la plaza de Santa Ana, a oír en boca de Borrás las célebres décimas de Segismundo. No. Estaba compuesto en su mayoría de defensores de Madrid, soldados de las trincheras de la Casa de Campo, de la Ciudad Universitaria, del barrio de Vallecas o de Usera; de evacuados de la provincia de Toledo y los alrededores de la capital; gente sin domicilio estable, o que a la salida de escuchar

> ¿Dónde vas el caballero,
> Dónde vas, triste de ti?

se encontraba el hogar convertido en escombros.

Pueblo verdad, masa sin nombre, unida más que nunca en un instante de heroísmo; hombres soldados, no más aptos para las cosas del espíritu que aquellos otros impertinentes espectadores, bravucones de Flandes, de Italia o de América, que llenaban, de pie, provistos de toda clase de «cosa arrojadiza» (Cervantes), el patio de los famosos corrales madrileños, pero capaces de vibrar, de demostrar estruendosamente su entusiasmo cuando las obras agradaban. Pueblo, pueblo, pueblo, que en España sigue siendo el mismo, exacto a aquel a quien Lope y la mayoría de nuestros grandes autores escribieron sus comedias. Y hundir nuestra cultura, si fusionados con él pretendemos salvarle y salvarnos. Porque llamando está nuevamente a las puertas (aquí, ahora, las del teatro), pidiendo a voces lo que es suyo, lo que por tradición, por derecho y sufrimiento de sangre le pertenece. Cuando Lope de Vega modeló definitivamente nuestro teatro nacional, con el genial acierto de recurrir, siguiendo el ejemplo del sevillano Juan de la Cueva, el empleo de los viejos romances y las bellas canciones populares, el pueblo español se sintió movido, reflejado profundamente en aquel nuevo espejo, reconociendo su propio lenguaje, su propia alma —con todos sus vicios y virtudes—, prorrumpiendo en un caliente aplauso aprobatorio, cuyo eco aún no se ha extinguido.

Cundió con rapidez el ejemplo del Fénix. Era el vértigo de un río desbordado, cuyas aguas van a tocar a todos; un árbol, tan ahogado de ramas y de frutos, que necesitará para su pleno desarrollo, la buena mano lícita de otros que lo descarguen y aprovechen aparte su cultivo. Así, a su vera y al par de su imponente crecimiento, se levantó para la escena uno de los más grandes siglos de que la humanidad puede hoy ufanarse. Altas manos se tropezaron y se reconocieron en la búsqueda y posesión de sus ramas. Allí, en aquella gigantesca copa, encontráronse las de Guillén de Castro con las de Mira de Amescua, Vélez, Tirso, Alracón… no estando ausentes las del joven Calderón de la Barca y los que le siguieron. Árbol de las mil maravillas.»

Siguen a continuación los cuatro estudios que dedica a los cuatro dramaturgos y a los dramas editados, lo que hace de una forma muy equilibrada: a Guillén de Castro dedica seis páginas (XI-XVII); a Mira de Amescua ocho (XVII-XXIV), a Vélez de Guevara seis (XXIV-XXXI) y a Rojas Zorrilla seis (XXXI-XXVI). Y en cada uno de los cuatro análisis sigue un orden parecido, como vamos a advertir.

Por supuesto, en el caso de Guillén de Guillén de Castro y, en concreto de *Las mocedades del Cid*, Alberti destaca la relación de la comedia con el romancero y no tarda en surgir el nombre de don Ramón Menéndez Pidal, que consideraba el drama una verdadera antología de romances, tal como recuerda Alberti. María Teresa León no debía estar muy lejos cuando Alberti redacta estas páginas… Y desde luego surge el nombre de Lope de Vega, muy admirado por Alberti desde sus primeros años: «Afianzado con fortuna el éxito de Lope de recurrir al romancero como fuente de

infinita substancia teatral era lógico que Guillén de Castro, al plantearse sus dos comedias sobre el Cid, volviese los ojos a la leyenda del héroe español que más romances haya producido alrededor de sus hazañas, logrando así uno de los más grandes triunfos de la poesía sobre la historia verdadera.» Y se interesa por el conflicto entre poesía y verdad, citando a Goethe en sus memorias y a los juglares como creadores de su propia verdad poética para dar corporeidad al héroe que campeaba en la fantasía del pueblo.

Repasa Alberti detalladamente el argumento de la comedia y destaca los momentos de mayor tensión que el dramaturgo se empeña en revelar (otro los hubiera escamoteado) para mostrar la grandeza de una historia en la que el amor y el honor están enfrentados y crean la máxima tensión de la pieza. Y en un verso de la obra se detiene Alberti: «deseando no poder» puesto en boca de Jimena: «Así, entre el deseo de la luz y la tenaza de la sombra, entre un sollozo de muerte y un ahogado grito de vida se debate la fuerte y humana Doña Jimena Gómez —Díaz, en la historia—, abriéndose paso hacia la meta de su destino, que no será otro que asirse del brazos de su héroe…» Y destacará finalmente que la Doña Jimena de Guillén de Castro supone «el logro de una figura perdurable de mujer, quizá la más extraña e interesante del teatro español». María Teresa León tampoco en este caso debió de estar muy lejos.

Concluye el apartado dedicado al comediógrafo valenciano con una detallada reseña biográfica y bibliográfica, en la que destaca la relación con Lope de Vega y la mutua admiración que ambos se dispensaban. La dedicatoria de *Las almenas de Toro* (también de asunto cidiano) a Guillén de Castro por parte de Lope o su elogio en la justa de la beatificación de San Isidro se corresponderían con detalles similares de Guillén de Castro que dedicó a Marcela, la hija de Lope, una de las ediciones de sus comedias.

Con Lope igualmente comienza relacionando la comedia de Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, comedia «extraña y mágica», editada en el volumen. Con el Lope «precipitado», por «el rápido desfile de las escenas, el vértigo de su desarrollo, el cruce de su tema central con otros varios». Y destaca la fuerte impresión de claroscuro para introducir una reflexión personal a continuación: «Yo nunca la vi representada; pero pienso en el enorme interés de las nuevas posibilidades de interpretación que proporcionaría a un gran *metteur en scéne* de hoy». Y lo que más le llama la atención de la comedia es «su enredo laberíntico y siempre singular argumento» que le hace detenerse en dos personajes. El primero Lisarda: «En una bien estudiada galería de las mujeres creadas por nuestra escena clásica […] ocuparía un señaladísimo lugar». Y revela entonces Alberti (o María Teresa León) una decidida admiración por la mujer en las comedias que está estudiando y editando: «Ya hemos presentado, hace un instante, a Jimena, la fuerte varona del Cid; ahora llega el turno

de esta condenada y luego glorificada mujer de *El esclavo del demonio;* después vendrá la melancólica y romantiquísima Doña Inés de Castro, de Vélez, y, tras ella, la buena y tierna Blanca, esposa del honrado labrador García del Castañar.»

El otro personaje que le llama particularmente la atención es Angelio, el demonio, «diablo inteligente con ribetes de moralizador» que recurre a esa labia «característica de los andaluces», la misma que, según Alberti, debía de poseer su propio creador, granadino de Guadix. Pero en Angelio ve además signos de modernidad que no se le escapan al singular prologuista cuando señala que en su retahíla sobre los placeres y los lugares del mundo que conoce «se está ya presintiendo al diablo romántico de las óperas, adelantándose al proscenio para entonar una romanza. Y como gasta traje y trato elegantes de galán, aunque de pronto entre petardos y cohetes muestre para asustarnos los cuernos y la cola, nos sugiere también esa imagen amable y moderna el diablo de levita y habano que en más de una ocasión nos ha ofrecido hoy la cinematografía.»

No abandona su estudio Alberti sin detenerse en el grave problema que plantea la obra y que no es otro que el del libre albedrío y la predestinación, cuya trascendencia histórica la documenta con una nueva cita de Menéndez Pidal, para concluir, a continuación, que *El esclavo del demonio* es el primer drama teológico de nuestro teatro, cuya influencia alcanza a Tirso de Molina y a Calderón de la Barca, para de nuevo cerrar con una breve biobibliografía del comediógrafo estudiado.

«En el luminoso árbol de Lope y como una de las más hermosas ramas de su dramaturgia» sitúa el editor a Vélez de Guevara, y sería Lope quien lo denominaría «el nuevo Apolo ecijano». Y es la vida disoluta y compleja, plagado el dramaturgo de deudas y viudo varias veces las que abren la evocación que Alberti realiza del autor para dirigirse rápidamente, a vuelapluma, a la obra que está editando y en especial a su protagonista, la desdichada Inés de Castro.

Vélez con su historia «construye con el peregrino y extraño caso de amor el más bello drama histórico-amoroso de la lengua española», naturalmente vinculado a la escuela de Lope de Vega: «Todos los elementos folklóricos que Lope trae a la escena, todo el sentido dramático nacional y el aprovechamiento del pasado, Vélez de Guevara, cortesano y noble, los vierte a través de pequeñas escenas, algunas casi fugaces, en un sentimiento romántico que por primera vez alcanza tan alto vuelo en nuestro teatro.» Destaca en la historia su modernidad conseguida por «un suspenso de interés» que ha permitido que se siga representando, como lo ha hecho, según recuerda el editor, doña María Guerrero que «lo lanzó a la actualidad».

Lo que más llama la atención de Alberti, que recuerda el argumento del drama con todo detalle, es el manejo de los sentimientos y las emociones y sobre todo el ambiente que se consigue con la acción tan dramática, aunque «no hay en este drama

ninguna tramoya sensacionalista; todo es en él juego íntimo de los sentimientos. Está fiado a la destreza del verso y a la situación dramática de los personajes. La alta calidad emocional del autor produce constantemente la emoción que desea.» Y tales observaciones son las que conducen a Alberti a relacionarlo con el romanticismo y considera que, en efecto, esta obra es antecedente del teatro romántico, como se evidencia en la escena en la que el rey obliga a la corte a rendir vasallaje y besar la helada mano de la reina difunta: «¡Oh, qué escena para conmover a Víctor Hugo!», exclama exaltado el editor: «Los elementos del drama sentimental romántico ya están todos allí, frenados, dosificados por un exacto conocedor de los deseos del auditorio de su época».

Y ocasión tiene Alberti de relacionar esa escena con otros ejemplos de amor más allá de la muerte: la infanta dando la mano al Conde Saldaña, muerto, para legitimar al héroe nacional Bernardo de Carpio (Lope de Vega) o el romance de la mano muerta, la de aquella mujer enamorada que queda a flor de tierra y que nada ni nadie podrá enterrar hasta que llegue el novio y cumpla su promesa de casamiento (Bécquer). Porque en la obra de Vélez, como concluye el poeta contemporáneo, «la retórica de la emoción alcanza el límite romántico.»

No le gusta nada, pero nada de nada, a Alberti la cuarta obra que le corresponde editar, *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla, «uno de los grandes dramaturgos del período de Calderón inundado, claro está, del potente río de Lope.» Y recuerda las representaciones recientes desde que la resucitara Julián Romea y que ha permanecido en escena hasta recientes fechas con Enrique Borrás como protagonista. Sin embargo considera que hoy no interesa tanto como antes, a pesar de que por encima del argumento central, la pugna entre el honor y el acatamiento de la monarquía, considera que posee valores humanos y poéticos y maestría técnica.

Aun así deja muy claro que no es como las otras obras editadas en el mismo volumen: «Pero no sé qué rigidez, qué engolamiento y enfáticos alardes la vuelven antipática, menos apta para este nuevo auditorio que reclamamos para las otras obras ya aquí reseñadas». Advertido lo cual, resuelve el prólogo basándose en las opiniones de su anterior editor Ruiz Morcuende y de Menéndez Pelayo, para insistir en su desdén: «Dejando a un lado nuestras pocas simpatías por su argumento y por su espíritu, que hoy consideramos bien muerto, tenemos que subrayar las palabras de nuestro gran polígrafo, reconociéndolas exactas». Pero advirtiendo que las partes consideradas de idílica dulzura tienen un acento poético «más bien duro, falto de frescura y de gracia», y los cuadros de apacible intimidad se complican porque en sus estrofas revolotean «plumas de Góngora y de Calderón». Y por último, la dilación en el desenlace (destaca un parlamento del protagonista de cerca de doscientos

versos) «restringe y enfría la honda emoción dramática que supo comunicar Rojas a lo largo de su comedia».

Interesa este tono personal que Alberti imprime a su prólogo advertido en diferentes momentos pero sobre todo en estas observaciones negativas en torno a la obra que edita de Rojas Zorrilla. No podía ser de otro modo en un gran intelectual y excelente poeta como fue Alberti siempre, que le permite, con autoridad, mostrar sus aprecios, valoraciones y también sus rechazos de aquel teatro que no le acaba de gustar. Y todo lo hace con argumentos que revelan sensatez y buena reflexión, aparte de su obligación, cumplida en todo momento, de facilitar los datos bioblibliográficos de cada comediógrafo, que no faltan y con todo detalle, en este último espacio dedicado a Rojas Zorrilla.

No falta, para cerrar, y tras un asterisco, la conclusión del prologuista que, al viejo estilo, se dirige a su hipotético lector entre metáforas y casi una alegoría: «Lector: si es la primera vez que te detienes al borde de este infinito río del teatro español, que su arrebato y rumor hondo abran en ti el deseo de hundirte en su corriente, de la que estas comedias son tan solo cuatro señales de su luz y eterna resonancia».

Hay que asegurar desde el principio que el prólogo o estudio preliminar de Gerardo Diego no se parece en nada al de Alberti, a pesar de que sabemos, o justamente por esta misma razón, que Gerardo conocía el prólogo de Rafael. Aunque la estructura es muy similar, ya que se abre con una introducción en la que Diego valora sobre todo, en las obras que le ha correspondido editar, su relación con la poesía, a pesar de no pertenecer a los grandes dramaturgos del momento, Lope, Calderón o Tirso de Molina. Y advierte que las obras escogidas, con ser tan diversas, se relacionan entre sí.

En todas hay «un contraste querido entre poesía de inspiración popular —épica o lírica— y la personal sensibilidad del poeta dramático que cita, interpola, adapta o refleja las palabras o las situaciones de la tradición y de la leyenda.» Lo que ocurre incluso en la obra de Rojas, menos popularista pero que no deja de acusar «la poesía fragante de sus romances». Son comunes también «los móviles ideales que conducen la acción y anudan los conflictos de los personajes»: el honor o la honra y la obediencia y lealtad al rey, reflejo de una realidad de la época que hoy nos puede parecer alejada, pero que responde a «la autenticidad de unas creencias y unas normas de vida absolutamente vigentes en la sociedad española del siglo XVII».

Y, por último es común a las cuatro obras «la misma energía y flexibilidad poética, rápida y sincera a pesar de los convencionalismos de retórica y métrica.» Incluso en Rojas, se advierte en todos su calidad de poetas: «de poetas líricos de palabra y ritmo, de poetas épicos de tradición y andadura colectivas, de poetas dramáticos que en una réplica, en una sentencia o en un epifonema encierran y potencias plástica-

mente todo un conflicto de pasiones». Y todo para un público candoroso e ingenuo al que se le hace llegar «el escalofrío de la más alta emoción desde el personaje al espectador»: «la hazaña más noble que puede ilustrar una vida de poeta y una gloria de teatro.»

Tal como hizo Alberti, incluye a continuación los cuatro estudios que dedica a los cuatro dramaturgos y a los dramas editados, lo que hace de una forma menos equilibrada y, a diferencia de Alberti, que separa los análisis de las obras con un asterisco, titula Diego cada una de las partes con el nombre de la comedia: a *Las mocedades del Cid* dedica ocho páginas (XI-XIX); a *El esclavo del demonio* siete (XIX-XXVI), a *Reinar después de morir* seis (XXVI-XXXII) y *A del rey abajo, ninguno* cuatro (XXXII-XXV). Y en cada uno de los cuatro análisis también sigue un orden parecido, como vamos a advertir.

Desde luego, ya en el estudio dedicado a *Las mocedades del Cid* se advierte que la forma de trabajar de Gerardo Diego es muy diferente: más profesoral, más académico, más ordenado y metódico, más didáctico, sin que estas observaciones supongan valoración negativa del trabajo de Alberti. Y, en efecto, en el estudio dedicado a Guillén de Castro comienza recordando los detalles biográficos más significativos para enseguida destacar la relación con Lope de Vega e informar del resto de su producción dramática, con la intención de entrar enseguida en el estudio de la obra editada, en la que enseguida destaca la presencia de canciones de tipo tradicional y de romances. «Esta afición a introducir versos populares en las comedias, y especialmente romances encarnados y justificados en la acción dramática es nota distintiva, más que de nadie en proporción, del dramaturgo valenciano». Y para demostrarlo recorre la historia de la utilización de versos populares en las comedias, desde Gil Vicente hasta Lope: «Pero va a ser Lope quien de modo sistemático se apropie más entrañablemente, con mayor sensibilidad poética, los tesoros del Romancero en su doble aspecto de asunto y acción y de texto recitado al pie de la letra por algún personaje. No solo recitado sino incorporado a la acción, verdaderamente teatralizado.» Lo que repercutía en los espectadores de forma contundente: «La emoción del público al ver así en vivo los romances que sabía de memoria, hechos carne y movimiento dramático, debió de ser intensísima.»

El estudio directo de la obra comienza señalando la importancia de este drama en la historia literaria, con referencia a la imitación de Corneille y lo que la comparación entre ambas obras ha supuesto en la crítica especializada, asunto que a Gerardo le interesa relativamente al ser dos obras tan distintas y con planteamientos ideológico literarios tan diferentes. Aun así, destaca la organización de la obra de Guillen de Castro, ya que revela un detenido estudio de las posibilidades teatrales de la historia cidiana al tiempo que gradúa sentimientos y efectos. Y citará también a Menéndez

Pidal para refrendar la unidad dramática de la obra señalada por el ilustre filólogo. Destaca en la obra, sobre todo «el vigor épico, profundamente asimilado de la tradición de gestas y romances», lo que consigue con «la plástica energía del estilo en el poeta y cierta rudeza que en otras obras suyas puede estorbar.»

Valora la importancia de lo religioso en la comedia, y advierte que la presencia del gafo en quien se disfraza San Lázaro, aunque sea episódico no estropea la unidad de la obra, dado el gusto de la comedia por la yuxtaposición de acciones «como retablo gótico o serie de secuencias cinematográficas», con lo que engrandece al héroe, «enriqueciéndole ante nuestros ojos, sirve al poeta para elevar a la categoría de mito religioso a su personaje.»

El capítulo dedicado a Mira de Amescua comienza con un detallado análisis biográfico y bibliográfico, en el que destaca la estimación, nada frecuente en los estudios literarios del Siglo de Oro, de la poesía del dramaturgo, que Gerardo valora como la de un exquisito poeta lírico, sin llegar a la complicación poética de otros poetas granadinos. Típicamente andaluz, con profunda formación humanística y arte expresivo, enriquecida por la influencia italiana característica del siglo XVI, pero matizándola «con toques unas veces realistas, descriptivos, otras ornamentales e inventivos dentro del nuevo gusto culto», que culminó en su *Fábula de Acteón y Diana, «*verdadero modelo de poema mitológico». También merece para Diego muy alta consideración el teatro de Mira de Amescua, rico y variado, en el que la obra fundamental es la que le corresponde editar, *El esclavo del demonio*, trascendente por muchas razones de carácter histórico, literario y aun teológico, que se detiene a explicar con todo detalle.

En el análisis que Gerardo Diego ofrece de *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua es donde más se advierte la diferencia entre los dos poetas comentaristas y editores. Para las sutilezas teológicas del drama de Mira de Amescua estaba, sin duda, más preparado Gerardo Diego por muchas razones, entre ellas porque conocía la cuestión que suscita la obra, la del enfrentamiento entre la predestinación y el libre albedrío mucho mejor que Alberti, tanto desde el punto de vista teológico como histórico e incluso literario. Por ello Diego se explaya en la cuestión y sitúa muy bien, como no podía ser de otro modo, el planteamiento de la cuestión teológica y la compara con las obras de Calderón y de Tirso de Molina, que trataron el mismo asunto.

Pero no solo se limita a tan peliaguda cuestión, sino que también aborda el análisis de la obra como productor literario en relación con los avances de la escuela de Lope de Vega para dejar sentado desde el principio que «es una obra sólidamente pensada, estudiada con hondura por lo que toca a las almas de los personajes y a sus posibilidades teatrales, y realizada con seguridad técnica dentro de las normas

de diversidad y modulación constante que el ejemplo de Lope imponía a todos sus discípulos.»

Y, por supuesto, destaca la trascendencia histórica del invento del dramaturgo, ya que asegura que «la obra de Mira de Amescua es el primer *Fausto* español, si bien se la desvirtúa al adscribirla a otro mito literario emparentado con nuestra leyenda portuguesa, pero de significación simbólica diferente». Le llama la atención, como a Alberti, la escena en la que el demonio Angelio ejerce sus labores de tentación: «Toda la belleza y riqueza del mundo aparece pintada con los más seductores colores».

Recupera también Gerardo Diego de la biografía de Vélez de Guevara aquellos episodios más llamativos y enumera sus aciertos en sus obras de teatro, en su poesía sin olvidar su novelita *El diablo cojuelo*. Y en la valoración de su teatro no falta la obligada alusión al magisterio de Lope de Vega, que Vélez desarrolla particularmente: « Ninguno de los autores españoles del Siglo de Oro se acerca tanto al estilo y maneras de Lope como Vélez de Guevara. Buena parte del brío, del movimiento escénico, de la fragancia de rasgos, de la sensibilidad para adueñarse de los secretos de la poesía tradicional, de la capacidad para transformar en fábula teatral la sustancia poética de un romance o de un cantarcillo, pasan del maestro al discípulo.»

Pero lo que más le interesa es entrar enseguida en el análisis de *Reinar después de morir*, la obra que está editando. Análisis que se inicia con la tradición literaria de la historia de Inés de Castro presente ya en *Os lusiadas* de Camoens y que llega, signo de modernidad para Gerardo Diego, a *La reine morte* de Henri de Montherland. La presencia de la canción «Dónde vas el caballero, dónde vas triste de ti», actualiza al rey viudo desde Pedro I de Portugal hasta Alfonso XII de España: «por eso para nosotros la tragedia de Vélez de Guevara presenta un interés, encierra una emoción hondísima que difícilmente puede alcanzar un drama no ibérico por mucho talento que atesore su autor», para asegurar a continuación que toda la tragedia de Vélez «es poesía, poesía intensa, cristalina, frágil».

Con todo detalle comenta Gerardo Diego los hallazgos de Vélez de Guevara y la coordinación absoluta de las emociones en las diferentes escenas del drama, enriquecidas precisamente por aquello que Diego más valora, la presencia de canciones de tipo tradicional, que inundan de poesía toda la comedia: poesía cortesana, poesía descriptiva, poesía dramática, poesía colectiva y popular: «*Reinar después de morir* es, por encima de todo, una tragedia de poeta». Y no ha de pasar inadvertido al lector conocedor de Gerardo Diego, en su propósito de valorar muy alto a Vélez de Guevara, la comparación que lleva a cabo de algunos de los más doloridos versos del drama con la elegía de Pedro Medina Medinilla cuando Belardo (Lope de Vega) llora la muerte de su Belisa. Porque poesía y emoción enriquecen el drama desde su comienzo hasta su fin.

Y con sucinta brevedad, como hiciera Alberti, despacha Gerardo Diego su explicación de la comedia de Rojas Zorrilla *Del rey abajo, ninguno*. Aunque valora mucho al autor, al que considera «uno de los talentos más vigorosos del teatro español», y detalla sus datos biográficos y biobibliográficos, como había hecho en los anteriores casos, no parece muy entusiasmado con el drama que edita, que resume la tradición teatral que unen los dos móviles del honor conyugal y del respeto al rey. Por supuesto que para entenderla hay que situarla en su época, ya que «hoy puede parecernos extraña la excepción en favor del monarca», «injusta prerrogativa» que viene de la Edad Media.

Aun así señala que *Del rey abajo, ninguno* es «un drama muy bien compuesto, gallardamente versificado y con esa ponderación en la distribución de la materia dramática que es logro de madurez, de época que cuenta ya con una rica experiencia teatral y con el ejemplo constante de los grandes maestros», aunque su dicción se matice peligrosamente con la hojarasca culterana.

Y, como es habitual en sus reflexiones, se refiere a la poesía presente en la comedia: «las mejores escenas quedan bañadas de un hálito de poesía campesina, de poesía, no ya floral como la de Lope sino más bien frutal, más fotográfica que pictórica, que rara vez logra un modo tan rotundo en nuestro teatro tan abundante en tiradas geórgicas.» Y señala un último y definitivo aprecio al destacar que el valor más acendrado de Rojas es «el de coronar una larga tradición dramática y servírnosla en una apretada síntesis, llevada a sus más radicales consecuencias».

No creo que haya muchos casos en la historia de la literatura y de la crítica literaria y de la edición de clásicos que nos permita sorprender a dos grandes poetas contemporáneos en su taller de editores y estudiosos realizando exactamente el mismo trabajo editorial: prologar con un detallado estudio preliminar, de la misma extensión además, y editar cuatro obras del teatro clásico español que no son las más conocidas ni las más celebradas de otros tantos autores ciertamente valiosos, pero que no han logrado en la historia literaria la categoría de un Lope, de un Tirso o de un Calderón de la Barca. Y al descubrirlos en esa tarea común podemos establecer coincidencias y también diferencias en su forma de tratar las comedias editadas y a sus autores, que ponen de relieve, en todo caso, la alta categoría intelectual y literaria de ambos poetas coetáneos.

(Agradezco a Irma Emiliozzi, a Andrea Puente y a Pureza Canelo su colaboración y sus sugerencias para que este trabajo llegase a su fin.)