

ARATA, Stefano, *Miguel Sánchez, il Divino, e la nascita della Comedia Nuova*, Salamanca, Universidad, 1989, 97 páginas.

Por varios motivos merece ser reseñado (y elogiado) este libro del prof. Arata: ofrece una revisión sumamente ponderada, correcta y eficaz de la figura dramática de Miguel Sánchez, que no se puede calificar ciertamente de dramaturgo conocido; lo hace sin digresiones ni hermetismos, con una acumulación de datos, comentarios, no por sucintos menos profundos, y una bien hilada argumentación de gran eficacia pedagógica; y todo ello, en fin, en una obra de menos de cien páginas, en donde nada sobra y nada se aparece al lector como material de relleno. Es, pues, un libro que se lee con utilidad y sin esfuerzo, y que constituye sin duda la aproximación más completa a Miguel Sánchez que se encuentra hasta hoy a disposición del estudioso.

Miguel Sánchez, dramaturgo vallisoletano, a caballo entre el XVI y el XVII, que no se suele mencionar en las historias de la literatura, fue elogiado por Lope, Cervantes, Agustín de Rojas y otros ingenios que ponderaron sus trazas y su habilidad en el mecanismo del «engañar con la verdad». Caído en olvido por la pérdida de casi toda su obra (solo tres comedias subsisten); por la vida retirada que lo llevó a Extremadura en seguimiento de un obispo al que servía; por su ligazón, en fin, a los modelos dramáticos del XVI, no llegó a encajar en la moda nueva que Lope y seguidores convirtieron en el canon dramático dominante. Sobre la base de algunas aportaciones de estudiosos precedentes, Arata esboza en las primeras páginas de su estudio (17-30) una trayectoria biográfica capaz de servir de marco a nuestra visión de la obra de Sánchez, en cuyas comedias se puede abordar «il problema della gestazione della comedia nuova, cioè, dell'attività del teatro spagnolo nelle ultime tre decadi del sec. XVI» (13). Importa retener el dato, subrayado oportunamente por S. A. del encuadramiento en que se producen las primeras comedias de Sánchez: la Valladolid dominada por la Chancillería y la Universidad, una ciudad de letrados y profesores, en cuyo ambiente

cultural se integra naturalmente el dramaturgo, que puede recibir también algunas influencias, como las de Juan de la Cueva, más estrictamente teatrales. Otras relaciones de importancia pudieran ser las mantenidas con Agustín de Rojas y Lope, aunque ignoramos el grado exacto de los contactos personales. Rojas en *El viaje entretenido* recuerda al «divino Miguel Sánchez»: «¿quién no sabe lo que inventa? / Las coplas tan milagrosas, / sentenciosas y discretas, / que compone de continuo, / la propiedad grande dellas» (cfr. p. 27). Lope lo menciona en *La Arcadia*, *Arte Nuevo*, *Filomena*, y *Laurel de Apolo*, recordando al vallisoletano por su «engañar con la verdad»; y Cervantes en el prólogo a las *Ocho comedias* insiste de nuevo en las artificiosas trazas de Sánchez.

Es, pues, justificado abordar un estudio más detenido sobre las comedias de un escritor que parece haber gozado de cierta reputación e importancia en un momento clave para la dramaturgia española como es la gestación y afirmación de la comedia nueva. A este análisis dedica el capítulo central de su libro S. A., «La obra teatral» (35-86), que ofrece numerosas aportaciones sobre las comedias conocidas de Sánchez, *La isla bárbara*, *La desgracia venturosa* y *La guarda cuidadosa*.

Empieza con el análisis de la versificación, que arroja un predominio absoluto de la redondilla (95,8 % en *La isla bárbara*; 86,6 % en *Guarda cuidadosa*; 100 % en *Desgracia venturosa*). El alto porcentaje de redondillas que se da en ciertas comedias del Siglo de Oro, sobre todo de Juan de la Cueva, Romero de Cepeda, en *Los malcasados de Valencia* de Guillén de Castro, y otras de Lope (*El príncipe melancólico*, *La ingratitud vengada*, *El hijo venturoso*,...), es rasgo característico de una etapa que no rebasará la primera década del XVII. Lo peculiar de Sánchez es la fidelidad a la redondilla, cuya amplitud de uso impide adscribir a funciones específicas. En proporciones mínimas, los endecasílabos sueltos, octavas, tercetos, sonetos y romance completan este panorama métrico en donde destaca el aspecto arcaico de su versificación (35): «Dal punto di vista della versificazione, quindi, il teatro di Sánchez è rappresentativo di quel periodo di transizione situato tra la metà degli anni '80 del sec. XVI, quando l'endecasillabo comincia a perdere terreno di fronte all'ottonario, e i primi anni del sec. XVII, quando il romance, sotto l'impulso di Lope, diventa la forma

predominante di un sistema polimetrico» (36), sistema polimétrico que Sánchez, al menos en las obras conocidas, no acaba de adoptar.

El segundo epígrafe de este capítulo trata de la técnica teatral. Son muchas y muy agudas las observaciones que en tan breves páginas se leen, y siempre de interés para la descripción precisa del sistema dramático de Sánchez. Algunos de los rasgos de su técnica teatral que Arata estudia son el de la longitud de las escenas, la poca variación del espacio escénico y la tendencia a la unidad temporal: datos todos que apuntan a un teatro de la palabra, elemento que domina totalmente en estas comedias, cuya longitud, por cierto, es mucho mayor que la normal de la lopesca: 4654 versos la *Isla bárbara*, 4113 *Guarda cuidadosa*, 4056 *Desgracia venturosa*. Largos monólogos, parlamentos extensos, réplicas y contrarréplicas morosas y demoradas: un tipo de teatro que debía de gustar al público letrado de la sociedad burocrática de Valladolid, pero que en Lope será abandonado en favor de un teatro dinámico de réplicas breves y diálogos movidos, con rapidez de acción y variedad de ingredientes líricos y cómicos asociados al argumento central.

Sobre el enredo secundario y el engañar con la verdad escribe también S. A. muy inteligentes comentarios. Sin duda está en lo cierto al definir el alcance de la expresión «engañar con la verdad», que no es, como se había defendido por algunos estudiosos, un mecanismo de desorientación del espectador, sino la utilización de una expresión ambigua o situación equívoca en la que un personaje resulta desorientado, interpretando literalmente lo que es figurado, o viceversa, o dando un sentido desviado a lo que otro dice: el espectador, que conoce todos los hilos de la comedia entiende en su recto sentido lo que el personaje engañado no ve, y de ahí procede el placer estético que Lope atribuía a este «proceder anfibológico». Sánchez construye sobre escenas de «engañar con la verdad» los mejores momentos de su obra. A este respecto me permitiré quizá la única corrección que se me ocurre al libro de Arata, acerca de la interpretación del verso del *Arte nuevo* aplicado a Sánchez «digno por la invención de esta memoria» (cfr. p. 40): no creo que haya que ligarlo estrictamente al «engañar con la verdad», ni que Lope se refiera a que Sánchez haya inventado más o menos este recurso. Como Sánchez no lo inventó (se halla en

Terencio, por ejemplo) S. A. se inclina a matizar la interpretación del verso lopiano en el sentido de ver en él una ponderación de la habilidad y sistematización con que Sánchez maneja la citada técnica. A mi juicio esto no es necesario: la «invención» apunta aquí a una de las operaciones básicas de la retórica tradicional y de la tarea del dramaturgo: la búsqueda de elementos argumentales, de peripecias, de trazas: lo que se pondera, en suma, es el ingenio inventivo de Sánchez. Sin duda, en la construcción de sus fábulas, el engañar con la verdad, será un factor muy importante.

Con la misma encomiable brevedad se ofrece en el siguiente capitulo la cronología de las comedias (47-48): sobre la estadística de la versificación y otros detalles bibliográficos, se propone fechar *Isla bárbara* en 1587-98; *La desgracia venturosa* en 1587-99; *La guarda cuidadosa* en 1597-1615 —quizá en 1604, fecha en que Girolamo della Sommara, estudiante en Salamanca, menciona la representación de una obra titulada así que podría ser la de Sánchez—.

De especial relevancia es el epígrafe «Le metamorfosi del mondo palatino» (49-85). Las tres comedias de Sánchez se sitúan en el subgénero palatino (caracterizado por tres rasgos esenciales: a) ambiente exótico, lejano de la cotidianeidad del espectador; b) personajes de la alta nobleza; c) final feliz que culmina una trama con numerosas funciones fijas —nobles perseguidos que se esconden disfrazados de pastores o campesinos en un ámbito rural, que se opone a la corte, etc.—. Resume Arata algunos puntos del argumento de *Isla bárbara*, que plantea ya la fuerza inicial que será común a las tres: «la passione illecita di un principe per una dama di corte sposata (o promessa) a un vasallo» (51). Los años 1589-1615 presencian el auge del esquema (en pp. 51-52 menciona S. A. algunos ejemplos). Esta fuerza temática común se diversifica en la obra de Sánchez según un proceso que conduce de la representación del príncipe tirano —al cual se enfrentan sus antagonistas hasta llegar a la negación del contrato feudal que los liga a su señor—, a la del príncipe galante, más acorde con los modelos lopescos.

En la *Isla bárbara* estamos todavía en el mundo de la tragedia del XVI con fuerte presencia del horror; el núcleo de la obra, como analiza

S. A. con ejemplar claridad, es la ruptura del vasallaje por la traición del rey a sus deberes (60) que le hace perder toda legitimidad. En el sistema propiamente lopesco el ambiente sociodramático es otro: el rey es absoluto, y el vasallo no encuentra espacio para la rebeldía, que en todo caso se cifre al territorio interior; la solución lopesca estribará en el autodomínio del rey, lo que permite el final feliz y el mantenimiento total de su poder: «Quello che è cambiato in Lope non sono le funzioni dei personaggi, che rimangono immutate, a l'ambito socio-drammatico nel quale si muovono [...] In questo nuovo contesto, la disfida contrappone il potere assoluto del re (nel quale, però, il carattere galante esclude gli eccessi del tirano) e la forza purificatrice dell'amore» (61). En Sánchez el final feliz no acaba de plantearse con coherencia: la brecha entre la raíz trágica del rey como figura tiránica y la persecución de un final alegre, no se cierra sino de manera forzada y azarosa. En *La desgracia venturosa* se sigue profundizando en la relación príncipe-vasallo. Introduce ya Sánchez la técnica del «engañar con la verdad», en un ambiente de mentiras y simulaciones que le permite la potenciación de los juegos de máscaras. El código palaciego choca con el del honor feudal que traen Laura y su padre, provenientes de un mundo ya arcaico en relación con el de palacio. Los elementos trágicos perviven en una primera fase, y abocan a la destrucción de los personajes inadaptados (Laura, perseguida por los amores libidinosos del rey es condenada a muerte tras diversas peripecias). El patetismo centrado en las escenas del ajusticiamiento (cfr. 73-74) se mezcla con el elemento cómico propio del enredo de la comedia palatina: «partecipa così di due movimenti opposti e difficilmente amalgabili: da una parte la tensione patetica [...] dall'altra la complicazione di un intreccio comico [...] Sono due tradizioni che vengono messe violentamente a contatto: declamazione tragica e soluzione comica, impostazione da teatro dell'horrore e finale brillante da commedia» (74-75). La recurrencia a las nociones de «compuesto» y «mixto» que aduce Ricardo de Turia en su «Apologético de las comedias españolas» que S. A. apunta en la nota 31 (p. 75) ilumina muy certeramente esta condición del teatro de Sánchez, que se queda a medio camino de la fórmula nueva.

El nuevo canon lopesco orienta la escritura de la tercera comedia conservada, *La guarda cuidadosa*, aunque persiste en su construcción «una nota levemente falsa» (84).

En resumen «il caso di Sánchez sembra essere simile a quello di molti drammaturghi che avevano apportato innovazioni di rilievo al teatro spagnolo delle ultime due decadi del secolo XVI, ma che in seguito si videro sopravanzati dai vertiginosi progressi della drammaturgia lopiana» (85).

El último capítulo constituye un igualmente útil apéndice que detalla las comedias atribuidas erróneamente a Sánchez, la bibliografía de sus obras (manuscritos y ediciones) y una lista de estudios sobre el dramaturgo.

La verdadera historia del teatro español del Siglo de Oro, corpus de inmensa importancia en el arte universal, solo se podrá hacer con la precisión y la minuciosidad que tal fenómeno se merece cuando contemos con estudios monográficos sobre un número suficientemente representativo de dramaturgos áureos (precursores, seguidores, figuras estelares) y de sus obras, que hoy por hoy estamos lejos de tener. En esta necesaria investigación el trabajo de S. A. es una muestra ejemplar que esperamos se complete con las ediciones que anuncia.

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra