

Pre-texto. Apunte terminológico

Una de las características de los autores dramáticos del Siglo de Oro es su enorme productividad. Mientras que en la Inglaterra de la misma época el gran William Shakespeare (1564-1616), que trabajaba en condiciones teatrales casi idénticas que los autores españoles, no superó el número de treinta y nueve obras teatrales de su propia creación y en la Francia coetánea el no menos renombrado Pierre Corneille (1606-1664) dio a luz unas treinta y cinco obras, en la España áurea Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) escribió nada menos que la sorprendente cantidad de unas mil cuatrocientas obras teatrales (si bien es verdad que se conservan tan solo unas cuatrocientas). Aunque ningún otro autor de la época volverá a alcanzar estas increíbles cifras de productividad, unos cuantos de ellos superarán las cincuenta obras, entre ellos Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) a quien se deben más de doscientos textos dramáticos. Se sabe que el conjunto de las obras teatrales escritas y representadas (aunque no siempre publicadas) durante el Siglo de Oro, es calculado, ya a mediados del siglo XIX por el conde Adolf von Schack, el gran historiador de dicho teatro. La cifra alcanza entre unas diez o treinta mil obras. Estas enormes cifras, que no se alcanzaron, ni mucho menos se superaron en ningún otro país europeo, se deben a una intensa «cultura teatral» muy desarrollada en la España de los siglos XVI y XVII. Contaba con una infraestructura bien establecida: teatros comerciales fijos y ambulantes, compañías profesionales de actores y actrices, un público ávido de diversión y pasatiempo, esquemas de producción y recepción fijos y fácilmente repetibles (es decir, los géneros dramáticos de la comedia, del teatro cómico breve y del auto sacramental con su correspondiente puesta en escena ritualizada) y, finalmente, un gran número de autores experimentados, motivados por la existencia de un mercado propiamente literario que garantizaba a su quehacer intelectual unas ganancias seguras, aunque, bien es verdad, muchas veces bastante modestas.

Este mercado —bastante estable a pesar de sus roces continuos con el sector teatrorfobo de la Iglesia y del mismo Estado— produjo su propia «voracidad» y productividad ya que el público no se contentaba con el consumo repetitivo de un número restringido de «obras clásicas». Su demanda, basada en el pago de la entrada, reclamaba la incesante novedad del repertorio de las obras representadas. De esta forma los autores de los textos se vieron en la necesidad de «inventar» un

sinfin de materias literarias (*temas* o «Stoffe»), susceptibles de transformarse, dentro de las condiciones convencionales de los diferentes géneros teatrales, en atractivas <acciones representables>. No cabe duda de que las obras teatrales <inventadas o creadas> por los autores dramáticos del Siglo de Oro forman parte de un <conjunto imaginativo> casi ilimitado. Sin embargo, como muy bien se sabe, los textos literarios no son, generalmente hablando, el resultado inmediato de una *mimesis* de la realidad circundante de los autores. En el caso concreto del teatro áureo hay que constatar que las acciones amorosas que forman el núcleo de numerosas comedias no son, ni mucho menos, el reflejo directo de los «usos amorosos» de la época de los Austrias españoles literaturizados por la inventiva e imaginativa de los escritores. Todo lo contrario. Generalmente, los textos literarios actuales <nacen> de otros textos anteriores, pre-existentes, reformulados y reescritos en complicados procesos de transformación, conscientes o no, pero siempre debidos —desde la perspectiva del <productor>— a una intención del autor y se leen —desde la perspectiva del <receptor>— con los presupuestos intelectuales, culturales y literarios del público, formando así unos <contextos literarios> o una <textura cultural> muy complejos, dentro de los cuales se pueden identificar un sinnúmero —en términos principalmente lingüísticos— de <textos de partida> y <textos de llegada>.

En la historia de la <ciencia de la literatura> la relación entre los textos de partida y los textos de llegada se ha concebido y analizado con implicaciones ideológicas y con terminologías bien diferentes. Así, por ejemplo, en un primer momento, las categorías de análisis e interpretación crítico-históricas fueron los conceptos metafóricos de *fuerza* e *influencia* cuyo trasfondo intelectual fue el positivismo decimonónico y su determinismo inherente. El texto de llegada emana de una <fuente> que determina su esencia, lo que implica para el texto de partida un juicio de valor, generalmente la idea de una mayor originalidad y para el texto de llegada una dependencia intelectual y artística epígono. No sorprende, pues, que el interés de una historia literaria positivista se centraba en la búsqueda —muchas veces muy erudita— de la fuente, del texto <generador> y, muchas veces en menor grado, en el texto de llegada <generado>. Hoy por hoy consta que este enfoque, por muy útil que sea, es poco adecuado incluso en el caso de que el enfoque y sus valoraciones implícitas se desplacen hacia el texto de llegada celebrando este como etapa superior en un proceso de perfeccionamiento literal y cultural. Finalmente, ambas alternativas parecían poco satisfactorias para comprender el proceso literario que se quería analizar.

Hacia mediados del siglo pasado se intentó superar esta situación insatisfactoria recurriendo a una visión diferente y una terminología nueva, la de la *intertextualidad*. Este concepto parte de la idea de que cualquier texto —y no tan solo el texto visiblemente basado en una <fuente> muy bien identificada— se encuentra inevitablemente en un conjunto de textos preexistentes — sin que esta situación implicara una jerarquización de los textos y, en el análisis, unos juicios de valor en pro o en contra de uno u otro texto. En la fase del estructuralismo y del poses-

tructuralismo se concibió incluso la idea de que este conjunto de textos se «autogeneraba» como cualquier otro fenómeno comunicativo sin intervención de cualquier intención consciente de los autores, llegándose así incluso a hablar metafóricamente de la «muerte del autor» (R. Barthes). Sea como fuera, la intertextualidad —sin duda una muy fructífera idea— llegó a transformarse en una teoría —o mejor dicho en una serie de teorías coherentes— cada vez más complejas y generó una terminología propia. No obstante, los términos de *hipotexto* (para el texto de salida), *hipertextos* (para el texto de llegada) y *palimpsesto* (G. Genette) (para los textos intermediarios con sus manifestaciones de los procesos transformativos) se hallan implantados en los debates de la crítica literaria para designar fases de los complejos procesos de re-escritura de los textos. Sin embargo, parece que el desarrollo de las teorías de la intertextualidad se han independizado del análisis de los textos concretos llegando a tal complejidad terminológica que más desorienta que orienta al historiador de la literatura. Por ello, se pidió a los contribuidores del presente volumen renunciar a debates teóricos —en el peor de los casos como un fin en si mismo— proponiéndoles el empleo sistemático del término *pre-texto*.

El término *pre-texto* / *pretexto* (en sus dos grafías) parece tener la ventaja de ser un concepto completamente neutro que no conlleva ninguna de las teorías literarias y comunicativas que implican las diferentes visiones de la intertextualidad. Además, el concepto de *pre-texto* no trae consigo ninguna valoración implícita ya que tan solo hace constar que uno de los dos textos interrelacionados en cuestión es cronológicamente anterior al otro —es decir que «pre-existía»— sin que se ponga en entredicho la autenticidad y el valor de cada uno de los dos textos. Carecería completamente de sentido en el análisis de obras teatrales (lo que se hace en este volumen) establecer una jerarquía valorativa entre un drama y una novela o una poesía lírica que, quizás, fuera el *pre-texto* de una comedia. No obstante, el término *pre-texto* permite plantear un gran abanico de problemas analíticos, tanto sobre el texto de partida como sobre el texto de llegada para así mejor comprender sus contextos históricos y la intención de sus autores. Finalmente, la semántica de la palabra «pre-texto» permite destacar —quizás con un guiño irónico— que no siempre se establece entre dos textos una relación de fuente, influencia, dependencia o reescritura. A veces, el otro texto fue tan solo el impulso, estímulo o motivo para que el autor —de ninguna manera «muerto» o inexistente, sino muy activo— se pusiera a redactar su propio texto que necesitaba precisamente de aquel *pre-texto* para formarse. De todo ello resulta que el concepto de *pre-texto* tiene la ventaja de ser un concepto lo más neutro y abierto posible. Puede aplicarse, tal y como se hace en las contribuciones de este volumen, a cualquier tipo de texto, estrictamente literario o no: desde el refrán popular y el cuento folklórico pasando por la mitología clásica y cristiana o «el juego del soldado», un tradicional juego de prendas, hasta formas literarias más complejas como son las crónicas, tan interesantes en un imperio «donde no se ponía el sol», o las *novelle* italianas y el enorme tesoro de las figuras y narraciones bíblicas. No cabe duda de que faltan —en este libro antológico sin pretensiones sistemáticas— gran número de otros *pre-*

textos omnipresentes en el teatro áureo como la novela pastoril, las materias celestinescas, el romancero o las «claves hagiográficas»¹ tan importantes en el universo ideológico del Siglo de Oro.

Llegado a este punto puede constatarse que ninguno de los textos dramáticos del Siglo de Oro es producto solo y exclusivamente de la imaginación de su autor. Al contrario, se sabe que los autores dramáticos disponían de bibliotecas propias y que —para caracterizar su proceso creativo— parecen emblemáticos aquellos dos versos bien conocidos de Lope de Vega: «Escribía / después de haber los libros consultado.» De modo que ninguno de los textos dramáticos carece de *pre-textos* implícitos o explícitos, desde referencias brevísimas (alusiones mitológicas o religiosas, cortas canciones populares o una poesía culta) que los autores iban desarrollando y ampliando en el proceso de «teatralización» hasta referencias muy largas (crónicas históricas o novelas muy voluminosas) que los autores tuvieron que acortar para adaptarlas al espacio *summa summarum* bastante reducido de una comedia. Además conviene recordar que muy raras veces los textos dramáticos se produjeron a base de un solo *pre-texto*.²

Evidentemente no faltan, hoy en día, estudios sobre «fuentes», «intertextos» o «pre-textos» de muchas de las obras teatrales de la época. Pero se trata, por regla general, de estudios que se refieren a una obra particular o, en trabajos con un enfoque más amplio, de estudios sobre la recepción de un autor determinado en todo un grupo de obras teatrales.³ Lo que falta son estudios que identifiquen un género determinado de posibles *pre-textos* (las crónicas, la Biblia, la narrativa italiana etc.) y analicen su función como «intertextos» de toda una serie de obras teatrales (de un subgénero como la comedia de enredo o la comedia urbana), de un grupo de autores (como «la escuela de Lope») o de una fase de la producción teatral (los dramaturgos durante el reinado de Carlos II). Estamos convencidos de que un enfoque de este tipo permitiría estructurar —mejor o por lo menos de otra forma más concreta y más iluminadora que por el criterio meramente formal de los géneros— aquel inmenso «archivo cultural» (para hablar en términos de los estudios digitales) de las masas ingentes, al parecer temáticamente aleatorias de la producción teatral del Siglo de Oro. Esta nueva visión del teatro áureo permitiría destacar ciertos puntos de interés y preocupaciones intelectuales y morales en una etapa concreta, percibir modas literarias o, por la ausencia o la desaparición de ciertos temas, aclarar las intervenciones de la «mano invisible» de cualquier tipo

1 Véase el estudio globalizador de Ángel Gómez Moreno: *Claves hagiográficas de la literatura española: del «Cantar de mio Cid» a Cervantes*. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert 2008.

2 Esta misma «explotación» sistemática (hasta el plagio más evidente) de sus «antecesores» — desde los autores de la Antigüedad pasando por los novelistas italianos renacentistas hasta el gran moralista Michel de Montaigne— se encuentra también en el gran homólogo inglés de los dramaturgos áureos, según expone detalladamente Günter Jürgensmeier en su libro *Shakespeare und seine Welt*. Berlin: Galiani 2016.

3 Véase el riquísimo inventario muy meritorio que Agapita Jurado Santos ha hecho de las novelas cervantinas como *pre-textos* del conjunto del teatro áureo: *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (siglo XVII): para una bibliografía*. Kassel: Reichenberger 2005.

de censura, incluso la (auto-)censura debida a los tan intensos debates sobre la <licitud del teatro>. No cabe duda de que los cambios en la selección los *pre-textos* y en el modo de transformarlos en obras teatrales concretas ayudaría a comprender mejor la función del teatro, su <sede en la vida> en la sociedad española del Renacimiento y del Barroco y eso no tan solo basado en observaciones particulares sino también en hechos cuantificables.

Los editores y los contribuidores de este volumen colectivo somos perfectamente conscientes de que no hemos podido cumplir, ni mucho menos, con la totalidad de la tarea que implica este intento de detectar y analizar el concepto y la realidad histórica de los *pre-textos* del teatro áureo. Identificamos una serie de *pre-textos* bien definidos, desde la mitología clásica y la Biblia pasando por grupos de textos literarios desde la Edad Media tardía y el Renacimiento hasta las refundiciones de los mismos textos dramáticos del Siglo de Oro, incluyendo incluso uno de los *pre-textos* en el sentido amplio de la palabra que condicionaron decisivamente la producción dramática de la época, los textos del debate sobre la licitud del teatro. Además, en la mayoría de las contribuciones se ha intentado combinar esta identificación de un *pre-texto* determinado (en el sentido amplio de la palabra) con el análisis de una o varias obras teatrales concretas para así hacer resaltar los procedimientos, muy variados, que los autores áureos emplearon en su <teatralización> del *pre-texto*.

Para realizar tal tarea nos reunimos un pequeño grupo de investigadores españoles, franceses, italianos y alemanes, en una sección del ya muy lejano *XVI Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas* que se celebró en la Dresde, en 2007. Aunque las ponencias presentadas en el Coloquio fueron muy prometedoras una serie de circunstancias (que no siempre correspondían a los deseos y las responsabilidades de los dos editores) impidió durante varios años una pronta publicación de las Actas. Los editores comprendemos muy bien que, debidos a estas circunstancias desfavorables, algunos ponentes se vieron obligados a publicar su contribución en otro lugar.

Los colaboradores del volumen tuvieron la posibilidad y la paciencia de actualizar sus contribuciones en el proceso de la impresión. Aunque, debido a necesidades técnicas, estas posibilidades fueron muy limitadas podemos asegurar que ninguna de ellas ha perdido su rigor argumental y su actualidad crítica.

Gero Arnscheidt

Manfred Tietz

Agradecemos la corrección lingüística a Rita Maíz (Universidad del Ruhr, Bochum) y Rosamna Pardellas (Universidad de Duisburg-Essen).