



El teatro del Siglo de Oro español en *El caballero del jubón amarillo* de Arturo Pérez-Reverte

Mayra Ortiz Rodríguez

Universidad Nacional de Mar del Plata

mayraortizr@yahoo.com.ar

Resumen

Arturo Pérez-Reverte, en su saga sobre las aventuras del capitán Alatriste, plantea el recorrido de este personaje por los diferentes ámbitos de la España del siglo XVII. En su quinta parte, *El caballero del jubón amarillo*, aparecen en particular los sectores relacionados con la propagación cultural de la época, y específicamente son reconstruidos el espacio del teatro y el de la producción escrituraria. El presente análisis se basa en los mecanismos de verosimilitud empleados en la recreación de estos ámbitos en relación con el contexto social, histórico y cultural de la época, con especial énfasis en su reconstrucción del corral de comedias, del mentidero y de los espacios de intercambio entre los autores áureos.

Palabras clave: Arturo Pérez-Reverte – Siglo de Oro español – teatro – narrativa

Arturo Pérez-Reverte, en su saga sobre las aventuras del capitán Alatriste, plantea el recorrido de este personaje por los diferentes ámbitos de la España del siglo XVII. En su quinta parte, *El caballero del jubón amarillo*, aparecen en particular los sectores relacionados con la propagación cultural de la época, y específicamente son reconstruidos el espacio del teatro y el de la producción escrituraria. El presente análisis se basa en los mecanismos de verosimilitud empleados en la recreación de estos ámbitos en relación con el contexto social, histórico y cultural de la época, con especial énfasis en su reconstrucción del corral de comedias, del mentidero y de los espacios de intercambio entre los autores áureos.

El primer capítulo, titulado justamente “El Corral de la Cruz”, se inaugura con los avatares que debe enfrentar el protagonista por llegar a tiempo a la representación en aquel espacio dramático de *La huerta de Juan Fernández*, comedia de Tirso que, al decir del narrador, “era gran suceso en Villa y Corte” (Pérez-Reverte, 2004: 11). En su ingreso al Corral se detalla en extenso la heterogeneidad del público que confluía y de sus características particulares, de modo que se abarca la totalidad de la jerarquía estamental de la España áurea: el alguacil de comedias, las damas en las cazuelas, los mosqueteros, el Conde-Duque de Olivares... Pero la percepción minuciosa del Capitán Alatriste (a través de



la voz de su compañero, Íñigo de Balboa) no sólo se remite al sector de los espectadores y al destino de los ingresos recabados en cada representación, sino que luego de este paneo general se centra en la puesta en escena y reflexiona también en torno a la estructura dramática: teme haberse perdido la primera jornada y cuestiona a sus acompañantes acerca del entremés de Quiñones y Benavente, a la vez que juzga la jácara que tiene lugar entre las dos últimas jornadas. Del mismo modo, lo hace sobre la actuación: sus ojos no pueden apartarse de la belleza de la comedianta María de Castro y del caudal de su expresividad, aunque también se nombran las dotes de otros representantes. Y finalmente reflexiona en torno a la producción teatral española en términos generales, puesto que menciona la importancia de los aportes realizados por el ya anciano Lope de Vega así como el surgimiento de otro gran dramaturgo, Pedro Calderón de la Barca, y el éxito reciente de una comedia de Francisco de Rojas Zorrilla. El joven Íñigo aún entabla todo un parlamento acerca de la capacidad escrituraria de Lope, de sus relaciones con el mercado teatral y de su irreverencia frente a los preceptos neor aristotélicos. La anécdota y la acción que implica la asistencia de los protagonistas a la puesta en escena, de esta forma, no resulta inocente, sino que funciona como disparador para una reflexión *in extenso* acerca de la multiplicidad de aspectos abarcados por el teatro áureo, como fenómeno social que constituye (Arellano, 1999). “Desde el mismo rey hasta el último villano”, afirmará el narrador más adelante (Pérez-Reverte, 2004: 264).

Por otra parte, no conforma un dato aislado el hecho de que quien oficie de confesor e íntimo amigo del protagonista sea Don Francisco de Quevedo. Con él asiste al espectáculo teatral y con él se encuentra en el mentidero de representantes, al tiempo que Íñigo pone en palabras la importancia de aquel lugar físico al mencionar a los grandes escritores que transitaban esas calles, sus obras más trascendentes y pasajes de sus vidas; a lo que concluye: “nunca dióse en otro lugar del mundo semejante concentración de talento y fama” (Pérez-Reverte, 2004: 43). El personaje de Quevedo allí también reflexiona en torno al proceso de escritura así como acerca del valor de las obras dramáticas por aquellos días: nombra la problemática de la publicación en relación con la censura, y la búsqueda de remuneración económica al escribir una comedia palatina por encargo (para representarse en El Escorial) aunque la misma no sea del todo acorde a su gusto, conocimiento y capacidad. Más adelante, en relación con ello también hace referencia a la producción de Lope de Vega, a lo que concluye que “Lo importante, decía, no era que esa clase de versos pudiera parirlos su talento como moro haciendo buñuelos, sino que fueran del agrado del



rey, la reina y sus invitados. Sobre todo del Conde-Duque, aflojador de la mosca” (Pérez-Reverte, 2004: 264).

En esta visita al mentidero la presencia de Calderón de la Barca lleva a la mención de dos de sus piezas, la supuestamente ya representada *El astrólogo fingido* y otra que se encontraba en proceso de corrección, *El sol de Bredá*; y se abre paso a un recurso que se transformará en una constante en el resto de la novela: el recitado por parte de alguno de los personajes de versos aislados, pero reconocidos claramente dentro de la enciclopedia del Siglo de Oro español. Así aparecen supuestas rimas de Quevedo (que no admite como suyas por la amenaza de censura), sus sonetos y versos de su comedia representada en el Escorial; fragmentos teatrales y líricos de Lope; un pequeño parlamento de *El tejedor de Segovia* del mejicano Alarcón; ciertos endecasílabos de Lorenzo de Zamora... A ello se suman la paráfrasis de dos títulos de comedias calderonianas – “*Las casas con dos puertas son malas de guardar*” (Pérez-Reverte, 2004: 154), y “*Celos que del aire matan*” (Pérez-Reverte, 2004: 316) –, y la incorporación final de los “*Extractos de las flores de poesía de varios ingenios de esta Corte*” con los que se da cierre a la novela. La metaliteratura circula en cada capítulo, pero la escritura dramática es sobre la que se realiza un mayor hincapié.

La profundización en el entramado específico del teatro áureo se agudiza en ciertos momentos de la acción narrativa; uno de ellos se produce cuando los personajes tienen la posibilidad de visitar la casa del viejo Lope de Vega. Allí nuevamente indagan en relación con la producción dramática y la conformación del espectáculo, al punto de que se entabla una comparación de sus obras con las de William Shakespeare, claro está, para beneficiar de todas formas al dramaturgo español. De su figura particular se pasa a categorizar al teatro en términos generales, al punto de afirmar que

a diferencia de tantas naciones [...] ninguna puede llegar a conocerse tan a fondo en sus costumbres, valores y parla como la española, merced precisamente al teatro que Lope, Tirso, Calderón, Rojas, Alarcón y otros como ellos hicieron imperar durante tanto tiempo en los tablados del mundo. (Pérez-Reverte, 2004)

La narración deja filtrar una y otra vez una reflexión metaliteraria que revaloriza al ámbito teatral del Siglo de Oro y pone en relevancia su excelencia más allá de esta época en particular.

De este modo, es posible afirmar que en *El caballero del jubón amarillo* se construye un contraste, a modo de claroscuro, entre la acción brutal del protagonista y este mundo de



las letras, aunque se plantean como aspectos complementarios: la acción conduce a la reflexión a la vez que la segunda ilustra y alimenta a la primera, como factores indisociables. El tópico es llevado al entramado mismo de la narración, dando lugar a una imbricación que combina el desarrollo absolutamente dinámico de las aventuras (con un protagonista que accede al universo literario por su amistad con los poetas, pero que desconoce totalmente las pautas que signan su labor) con la reflexión metaliteraria y aún crítica de este ámbito.

Pero el avance de la acción narrativa también se nutre de otra esfera que contrasta con la acción descarnada del Capitán Alatriste: se trata del arte. En el ingreso a la Corte, el narrador hace especial énfasis en las obras pictóricas que relucen en lo alto de las paredes, y la presentación de los personajes que aparecen allí acompañando a la reina se realiza mediante su descripción tal como si formaran parte de un cuadro de la época, al punto que Íñigo de Balboa siente que forma parte de ello y explica “seguí como estaba, quieto cual figura representada en los cuadros que ornaban el salón” (Pérez-Reverte, 2004: 78). Luego, cuando Felipe IV se encuentra al borde de la muerte, amenazado por un grupo de sicarios, se dice que “por hábito de cazador, mantenía un faldón del tabardo sobre la llave de la escopeta, para protegerla del agua. De no ser por la lluvia, el barro y los cinco hombres amenazantes, se habría dicho que posaba para un retrato cortesano de Diego Velázquez” (Pérez-Reverte, 2004: 328). Este recurso descriptivo que, una vez más, conjuga las artes haciendo carne la preceptiva barroca dentro de la narrativa, también es explotado en la versión cinematográfica de la saga de Pérez-Reverte. Dirigida por Agustín Díaz Yanes, la película condensa en poco más de dos horas los hasta entonces cinco volúmenes narrativos y aún más: son referidas las aventuras de *El capitán Alatriste*, *Limpieza de sangre*, *El sol de Breda*, *El oro del rey* y *El caballero del jubón amarillo*, y también se le da un desenlace al protagonista, anticipando una novela posterior aún no editada. En ella, el arte cobra una singular preponderancia que excede lo meramente descriptivo: las obras pictóricas de Velázquez marcan la progresión temporal. Así, “El aguador de Sevilla” aparece primeramente recién adquirido y más tarde luciendo en Palacio, y la escena de combate que finaliza con la rendición de Breda empalma con el cuadro homónimo, y luego con su crítica por parte del personaje de Íñigo.

Al encontrarse en este ámbito, también resulta destacable que el joven narrador se siente parte de una comedia de capa y espada. El teatro, una vez más, nutre la acción narrativa y se hace parte de ella, posiblemente porque de acuerdo con aquel personaje los textos dramáticos y su consiguiente espectáculo reflejaban palmo a palmo los conflictos de la época: “Ninguna Nación alumbró nunca tantos a la vez, ni registró tan fielmente, como



ellos hicieron, los menudos pormenores de su época” (Pérez-Reverte, 2004: 62). A medida que avanza la acción no hace sino reforzar esta idea trasladándola a todos los espacios sociales, de forma que llega a afirmar que “el teatro debía su éxito a reflejar lo que acontecía en la calle, y a su vez la gente de la calle imitaba lo que veía en los escenarios” (Pérez-Reverte, 2004: 97). Sin embargo, esta mirada no se encuentra cargada de inocencia, puesto que se reconoce que la ficción teatral, esa “inverosimilitud ingeniosa” de la que habla Ignacio Arellano (1999), tiene sus límites respecto de los hechos planteados como parte de la realidad: por ejemplo, en el cuarto capítulo se indica que el travestismo femenino, práctica dramática recurrente, podía acarrear graves consecuencias en la vida real; de allí los temores de Íñigo en torno a los atuendos de caballero portados por su amada, Angélica de Alquézar.

Pero la práctica teatral en sus distintas vertientes se imbrica constantemente con la acción narrativa. En suma a lo dicho, es de destacar que al igual que en las comedias de enredo circulan ciertos “papeles” entre una pareja de amantes (aquí sólo de María de Castro hacia Alatraste, puesto que la caracterización del Capitán no sería acorde a ello). Por otra parte, la escritura y posterior puesta en escena de *La espada y la daga* marca el avance narrativo: se alude a su producción, a su corrección, a su inminente representación en el palacio-monasterio, a la ansiedad de diferentes personajes dada la proximidad de la fecha y a los preparativos finales en los jardines (con el ensayo correspondiente y la colocación de todos los elementos necesarios para la concreción de la puesta al aire libre). Todas las instancias, desde el borrador hasta el recabado de todo lo requerido para la concreción frente a los espectadores, acompañan el desarrollo de las aventuras del Capitán en esta parte de la saga. Esta preponderancia absoluta del teatro dentro de la narrativa también es captada dentro de la versión fílmica, puesto que al llegar Alatraste a Palacio su amada está representando *El perro del hortelano*, claro está, de Lope. Finalmente, en lo que respecta al teatro dentro de esta novela de Pérez-Reverte, resta mencionar el rol que desempeña un personaje que desde un comienzo parece ocupar un plano por demás secundario, cuestión que cambia radicalmente en el capítulo final: se trata de Rafael de Cózar, cabeza de compañía teatral y esposo legítimo de María de Castro. Él cumple una función decisiva en el rescate del rey, aventura que enfrenta cual si fuera su desempeño sobre las tablas. Sus ademanes y proclamas son grandilocuentemente teatrales y se muestra temerario ante el peligro evidente, a lo que Íñigo repone: “Aquella, confirmé, era su gran representación. La aventura de su vida” (Pérez-Reverte, 2004: 326). Su actitud no sólo no se modifica en el transcurso de la lucha sino que tras ella sólo se limita a murmurar entre dientes lo que el



narrador reconoce como fragmentos de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Es que, en la propia voz del actor, “A fin de cuentas – dijo – siempre se trata de interpretar un papel” (Pérez-Reverte, 2004: 309).

En definitiva, esta incorporación de la literatura en general y del teatro en particular dentro la trama narrativa contribuye asimismo a generar claroscuros y contrastes que son parte esencial de esta novela, al modo de la época que retrata. De este modo y en suma a la ya abordada relación del protagonista con el arte, es destacable el hecho de que un cruel sicario lea a Plinio y a Quevedo, así como que el capítulo octavo se titule “De asesinos y libros”, y que, finalmente, en esta novela pocas cosas sean lo que parecen ser. Por caso, es curioso que, en un abordaje del tópico de la apariencia frente a la realidad, el caballero del jubón amarillo que da título al texto no resulta ser cualquier hidalgo sino el mismo Felipe IV de incógnito, aunque después se compruebe que no se trataba del mayor noble sino de un individuo que cubría su lugar frente a situaciones conflictivas.

En conclusión, la novela de Pérez-Reverte presenta a los distintos ámbitos de la literatura, y extensivamente del arte, como esferas que se retroalimentan con la acción, y el teatro en particular nutre y recorre todo el entramado narrativo. Teatro que, como fenómeno social, no sólo implica la referencia a textos dramáticos sino a una diversidad de relaciones interpersonales (dentro y fuera de los espacios de representación) de la pluralidad de actores sociales que en él intervienen. El novelista recrea a través de menciones aisladas y detallistas el mundo de ese teatro, y su visión y análisis en conjunto (más allá de los límites que la ficción impone) otorga una mirada renovadora y ágil sobre aquel legado.

Bibliografía

Arellano, Ignacio (1999). *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos.

Pérez-Reverte, Arturo (2004). *El caballero del jubón amarillo*, Buenos Aires, Alfaguara.

Datos de la autora



Profesora en Letras egresada de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Allí desarrolla tareas de investigación en el marco del G.LI.S.O. (Grupo Literatura Siglo de Oro) desde el año 2000. Ha ejercido tareas de docencia en la enseñanza media (Lengua, Lengua y Literatura, Cultura y Comunicación, Taller de periodismo) y como adscripta en las cátedras Nivel de Inglés y Literatura Española I. A partir del ciclo académico 2006 se desempeña como becaria en categoría de Perfeccionamiento en la Facultad de Humanidades, en tareas de docencia e investigación, con el proyecto *Lope de Vega: representación y confluencia de la vida en sociedad*, y con funciones docentes en las cátedras Literatura Española I, Seminario de Literatura Española y Teoría y Crítica del Teatro. Actualmente se encuentra en instancias finales de la Maestría en Letras Hispánicas de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Asimismo, ha presentado el resultado de sus investigaciones en diversos congresos nacionales e internacionales, así como también posee varios artículos publicados. Fue Asesora Ejecutiva de los Premios Estrella de Mar durante las temporadas 2006-2007 y 2007-2008.

