

Sobre los orígenes de la influencia española en el teatro norteamericano (1790-1853)

David-Félix Fernández-Díaz

Si le génie dans la mise en scène consiste à rendre l'atmosphère et la saveur d'une œuvre dramatique, quel nom donnerons-nous au travail de Dullin, qui a su faire passer chez nous et nous faire sentir, au point de nous inquiéter, la saveur d'un pays étranger, fort éloigné dans le temps et dans l'espace.

Jean-Paul Sartre, "Dullin et L'Espagne"

La presencia de elementos peninsulares en el teatro estadounidense empieza a ser perceptible hacia finales del siglo XVIII. El teatro, en cualquiera de sus vertientes o subgéneros sufrió no obstante un cierto retraso en aclimatar características de una nueva referencia que principiaba a estar en boga. Con todo, dado que la tipología que se confirió a estos constituyentes difiere de manera ostensible de aquel propósito primigenio con el que fue concebido en las adaptaciones, el arribo e inclusión de estos elementos en el teatro norteamericano requiere un examen independiente hasta ahora no realizado.

Lo que podríamos llamar singladura teatral entre España y la joven república, se efectuó en sus orígenes de manera jalonada e indirecta. De modo sucinto, es necesario indicar que ésta se gestó debido a la influencia española previa ejercida sobre las literaturas europeas y, al considerar específicamente el teatro, sobre la crítica filológica que, por ejemplo, el hispanismo alemán atesora sobre el teatro áureo y que llega a figuras clave del incipiente hispanismo estadounidense como George Ticknor (1791-1871) o Henry W. Longfellow (1807-1882).¹ Junto a la calidad literaria de las primeras obras que penetran en los Estados Unidos, sería injusto soslayar la excelente labor de los primeros hispanistas de la Nueva Inglaterra, convergencias del azar histórico que no hicieron sino despertar la atención de su contenido a la vez que ponían de manifiesto la necesidad de explorar la literatura, la historia y el teatro español con mayor precisión.² Hay que añadir que tanto Ticknor o Longfellow, como Washington Irving (1783-1859) o William H. Prescott (1796-1859), por citar sólo algunas figuras que completan parcialmente la nómina original del hispanismo norteamericano, fueron verdaderos instauradores de un polifacetismo académico de cariz historicista y emprendedores de la labor divulgativa de la cultura española así como de su teatro a partir de 1815.³

El influjo peninsular sobre el teatro norteamericano del período no debe pues entenderse exclusivamente como algo unidireccional en donde el dramaturgo, en este caso, se ve únicamente moldeado por su homólogo peninsular, sino que es la supra manifestación histórica o literaria española una base proteica que servirá de andamiaje para las subsecuentes creaciones teatrales. A excepción de casos puntuales cuya influencia procede de obras no traducidas tal y como expongo en este trabajo, una de las primeras observaciones que se extrae de este período es que las fuentes peninsulares del teatro estadounidense raramente procedieron de textos originales.

En esta zona septentrional del país—geográficamente, la más próxima a la península ibérica—y con una presencia hispanohablante sensiblemente menor de la que se halla en la parte sur, el interés por temas literarios y teatrales españoles pronto gozó de una visible preeminencia. Esta circunstancia generó una difusión de cierta amplitud entre los círculos intelectuales docentes de esta área geográfica y que vería cómo, a partir de la tercera década, la cultura española se constituiría como una fuerza vital en el desarrollo literario norteamericano (Williams 210). El teatro español cobraba en sus inicios presencia del siguiente modo:

The effects of both are already visible: many good Spanish books have been reprinted, and among them is to be numbered the volume of plays collected and published by Mr. Sales. It was printed for the use of the undergraduates of Harvard College, where Spanish literature is now much cultivated, and consists of three genuinely national dramas, from the period about two centuries since, when the Spanish theatre was at the summit of its success. The first of these dramas is, *El príncipe constante*— *The firm-hearted Prince* [sic], by Calderón, which Schlegel, Bouterwek, and Sismondi have praised so much. The second is *La estrella de Sevilla*, *The Star of Seville*, the best of Lope de Vega's dramas, and which has here the great merit of being reprinted, as it was originally written, and not as it has been uniformly given in Spain and England, with miserable additions and alterations, to accommodate it to the present degraded state of the Spanish stage. The last is *El desdén con el desdén*, *Disdain met with Disdain*, by Moreto, a spirited and poetical comedy, of which Molière has made free use in his *Princesse d'Elide*. These three pieces, therefore, form an excellent, though certainly small representation of the immense body constituting the old Spanish drama. (Ticknor 309)

La mirada crítica de esta docta minoría en la creciente *protean nation* actuó como epicentro de la subsecuente propagación de un caudal dramático y cultural que, tanto por su exquisitez como por su riqueza, llegaría a influenciar de manera desigual a un número considerable de dramaturgos estadounidenses.⁴ Las letras españolas en mayor medida y el teatro de un modo más discreto, dada su adhesión cultural congénita, empezaban a granjearse no obstante una patente reputación en un panorama literario voluble y receptivo como es el de la América del Norte entre 1790 y 1850: “To all this the romantic imagination of early nineteenth-century Anglo-America was extremely receptive” (González-Gerth 260).

Durante este período, esa variedad de autores influidos no ha despertado la atención crítica merecida y prácticamente los escasos trabajos que analizan los puntos de anclaje existente entre el teatro de las dos naciones giran en torno a la obra de Longfellow, *The Spanish Student* (1844), y las fuentes de inspiración que sirvieron a la misma.⁵ En este sentido, este insigne poeta sigue despuntando en materia dramática sobre un colectivo de rango menor relegado a repertorios bibliográficos y de escaso alcance en ambos hemisferios. Ciertamente representativa, la citada pieza de Longfellow es tan sólo un punto de inflexión de una significativa lista que se inicia en 1790 con Mercy O. Warren (1728-1814) y su obra *Ladies of Castile* (1790), una obra ubicada en la España de Carlos I y que por adecuación al contexto histórico vigente de la nueva nación se decía en el prólogo de la misma que “[it would] ever be interesting to an American ear” (citado por Detsi-Diamanti 50).

La razón que subyace a esta demarcación artificiosa pero útil para el objetivo que persigo en el presente estudio, es que el camino trazado entre Warren y George H. Boker (1823-1890), autor de *Leonor de Guzmán* (1853), abraza las dos líneas distintivas y bidireccionales que troquelan lo que puede designarse como huella española en el teatro norteamericano: por una parte una actitud centrífuga hacia lo peninsular y hacia España, y por otra, una acomodación de ese elemento español al corriente cultural estadounidense (González-Gerth 259). Estas dos líneas trazan por consiguiente dos tipologías teatrales representativas—comedia y tragedia—en un contexto nacional caracterizado en palabras de la misma Warren como “America is a theatre just erected—the drama is here but begun” (109). En ese terreno virgen de gestación de un teatro nacional se preguntaba Stanley T. Williams, ¿qué sería pues más atractivo para un dramaturgo norteamericano que esos temas romantizados españoles? (39).

Este movimiento bidireccional no se ciñe únicamente a cómo se gesta la recepción peninsular. La presente difluencia se observa de igual manera y, de modo sorprendente y en términos generales, en las dos formas de proceder a la hora de transferir el ingrediente peninsular al texto norteamericano y, por extensión, en el desarrollo de una literatura dramática nacional como expongo de inmediato. Este ingrediente es definido y adoptado en este estudio en un sentido lato como cualquier particularidad que refiera a la literatura española o a su historia, bien a través de alusiones geográficas, bien culturales o literarias con tal de poder incluir el máximo número de obras posibles. Valga de momento subrayar que, al considerar diacrónicamente qué obras abrevaron de lo español en cualquiera de sus variantes, coexisten fundamentalmente dos tipos de autores: aquella minoría que experimentó directamente la huella peninsular en alguno de sus viajes o tuvo acceso a textos originales y esos otros que adquirieron un conocimiento literario filtrado en ocasiones a través de segundas traducciones o incluso a través de la impronta española dejada en otras literaturas.⁶ Mientras que en la primera Longfellow es prácticamente el único representante, esta segunda variante cuantitativamente superior y cuyo género principal fue la tragedia ha dado lugar a una singular configuración de la huella española en el teatro americano que presenta la siguiente disposición:

So obscure, compared with the leaders of our literature, have been the translators and adapters of Spanish plays—these adroit manipulators of Spanish data on our stage—that, though individually their plays are

sometimes better than the trivial stories or the conventional poems, the Spanish influence on our drama has been strikingly different. (Williams 256)

Como consecuencia, el constituyente peninsular en el teatro americano crea un terreno movedizo donde dilucidar la procedencia exacta de la fuente nos sitúa en un mar de conjeturas y de supuestos indicios. Por consiguiente, si bien es posible determinar con cierta precisión el rastro español en la novela o la poesía del período, no podemos decir lo mismo acerca del teatro, circunstancia que no nos exime de poder analizar en detalle ciertos aspectos relevantes de algunas piezas significativas.

Ejemplo paradigmático de esta segunda vía aludida es el caso de John H. Payne (1791-1852), autor que mantuvo contacto con Irving, el ilustre cronista de la España romancesca y estudioso de textos árabe-españoles. En las cuatro versiones que antecedieron a su comedia *The Spanish Husband* estrenada en 1825 se observa en un primer nivel la marca de *Le peintre de son déshonneur* [*El pintor de su deshonra*], pieza ya traducida por La Beaumelle y que recibe en el prólogo a la edición de sus obras *Trial without Jury & Other Plays* tratamiento de tragedia aunque la versión más popular de esta obra calderoniana sea una comedia y el mismo La Beaumelle no emplease en ningún momento esta designación (Payne 207).⁷ No obstante, y a pesar de proceder originalmente esta inspiración de una obra de Calderón, el primer estadio del texto “is a close rendering of La Beaumelle and, as the interpolation of a good many French phrases indicates, merely a rough draft” (Payne 208). Este aspecto es totalmente plausible si consideramos que Payne era versado en literatura francesa dadas las numerosas adaptaciones que hizo del teatro galo. A continuación, y tras subsecuentes cambios de género y de sugerencias por parte de Irving, nos llega una última versión en forma de comedia bajo el título que conocemos: *The Spanish Husband; or, First and Last Love*, obra que guarda remotos e insustanciales lazos con la gran comedia original.⁸ Tras esta producción, Payne compondría otras donde el acondicionamiento español sería “hardly more than atmospheric” a excepción de *The Last Duel* que es fundamentalmente una adaptación próxima a *El postrer duelo* de Calderón (Williams 259).

La maraña a desentrañar aquí suscita el siguiente interrogante: ¿Es posible hablar de influencia española cuando ya una traducción prosificada es el punto de partida? ¿El hecho de que incorpore ingredientes peninsulares o su espacio de representación sea español, es suficiente para hablar de porte español? Antes de intentar arrojar un poco de luz sobre estas cuestiones, es necesario indicar que los textos presentan gestaciones particulares y si bien algunas de estas obras se resisten a ofrecer un referente más o menos conspicuo, la marca peninsular es en algunas de ellas una categoría de convergencia donde una multiplicidad de factores, las más de las veces definitorios, encuentra lugar. Esta aproximación de la idea de influencia, puramente decimonónica sea añadido, es la que se halla en los textos dramáticos que listo a continuación, creaciones que evidencian un constructo transferencial que consiste en una redistribución de elementos y temas peninsulares en los escritos dramáticos estadounidenses.

Dos aproximaciones son imperativas a la hora de alambicar la huella peninsular de estas obras ubicadas en su mayoría durante el periodo romántico norteamericano: por una

parte, un examen de aquellas coyunturas que hicieron posible la irrupción de lo peninsular en el panorama norteamericano; por otra, cómo se adecúa y en qué medida prima en ellas. Sobre la primera de ellas, excelentes estudios como la antología de Richard L. Kagan, *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, la obra de Iván Jaksić, *The Hispanic World and American Intellectual Life, 1820-1880*, o el ya clásico trabajo de Williams, *The Spanish Background on American Literature*, por nombrar sólo tres ejemplos representativos, han auscultado de manera panorámica la tenue mas progresiva aparición de elementos hispanos, peninsulares e iberoamericanos en los Estados Unidos.⁹ En lo que respecta a la segunda vertiente, el trabajo de Frederick S. Stimson, “The Beginning of Hispanic Influence on American Drama,” es el único estudio que conozco dedicado exclusivamente a tal fin.¹⁰

Entre *Ladies of Castile* (1790) y *Leonor de Guzmán* (1853) encontramos una plétora de textos de friso ibérico que han sido eludidos en la crítica filológica pero que sin duda alguna esbozan, en cierta manera, el *imago* que de España se representó en los escenarios estadounidenses mediante el arreglo y usanza de ciertas características de su literatura así como de obras específicas en menor medida. Textos no canonizados y de calidad irresoluta pero sí importantes por la perspectiva peninsular que entre todos ellos conforman. Sin que la pléyade de obras y autores pretenda ser exhaustiva dados los estrechos márgenes de un trabajo de esta naturaleza, destaco las siguientes piezas según su fecha de estreno o de creación:¹¹ *Slaves in Algiers; or, a Struggle for Freedom* (1793) de Susanna H. Rowson; *The Spanish Rover* (1804) de James N. Barker; *The Mysteries of the Castle; or the Victim of Revenge* (1807) de John B. White; *How to Try a Lover* (1817) de Barker;¹² *Zamor* (1821) de James G. Percival; *The Rose of Arragon; or, The vigil of St. Mark* [sic] (1822) de Samuel B. Helbert; *The Spanish Husband; or, First and Last Love* (1830) y *The Last Duel in Spain* (1822-1830) de John H. Payne; *Isidora; or, The Three Dukes* (1828?) de Robert M. Bird; *Sertorius or the Roman Patriot* (1830) de David P. Brown; *The Knight of Golden Fleece; or the Yankee of Spain* (1834) de John A. Stone;¹³ *Velasco* (1837) de Epes Sargent; *The Spanish Exile* (1842) de Julian A. Requier; *De Lara; or The Moorish Bride* (1843) de Caroline L. Hentz; y, finalmente, *Leonor de Guzmán* (1853) de George H. Boker.¹⁴

El proceso dicotómico referido anteriormente que experimenta el teatro norteamericano tiene una correlación con los géneros cultivados tal y como se desprende de este inventario. Sin entrar todavía en una selección de ciertas particularidades, dos apuntaciones pueden ser extraídas al considerar estos títulos de modo diacrónico: un progresivo desarrollo de comedia a tragedia y la señal, en el mismo título de un número considerable, de que estaríamos ante una obra de sustrato peninsular definido éste en un sentido conceptual o temático. Estos dos géneros significan a su vez las dos percepciones acerca del apéndice español: mientras que por una parte la comedia denota el acondicionamiento de un modelo dramático, la elección de la tragedia responde a esa transportación de connotaciones míticas que empieza gestarse a partir de la década de los treinta a medida que el Romanticismo va asentándose en la nueva nación.

El emplazamiento parece ser la nota distintiva y el factor común en gran parte de ellas, sobre todo en las tragedias, un aspecto que obedece a una percepción del imaginario romántico de los americanos que vivieron en la primera mitad del siglo XIX: “‘Far, far away!’ For the romantic imagination of Americans living in the second decade of the

nineteenth century, these words identified, from the geographical viewpoint, Spain” (González-Gerth 257).

La inclusión de constituyentes peninsulares adquiere sucesivamente un objetivo efectista aunque la matriz de lo que se ha llamado *early American theatre* seguía reposando sobre premisas anglosajonas tanto en cuestiones de autoría y representación.¹⁵ Pese a que la nueva estética romántica introduciría nuevas variables en el drama, “the appeal of the romantic drama had been exotic settings, foreign (usually Spanish, Italian or French) characters, adventuresome plots, and embellished language—everything designed to transport audiences as far away from their domestic situation as possible” (Miller 92). La nota de Tice L. Miller, consideración generalista dicho sea de paso, es una afirmación que cobra solidez a medida que avanzamos en la lista y nos adentramos de pleno en el romanticismo americano.

Anteriormente, en esa etapa donde la comedia tuvo una exigua presencia, el elemento exótico como agente transportador está prácticamente ausente. Es decir, se pasa de adoptar características de autores u obras específicas a emplear temas definitorios de los cantares de gesta o episodios históricos, coyuntura no hace más que corroborar esa doble direccionalidad que se establece entre el elemento peninsular y teatro americano. Ensanchando momentáneamente las lindes cronológicas de este breve ensayo, podemos adelantar que es precisamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando el trasfondo español en los escenarios americanos quedará paulatinamente sumido a una vaga resonancia cada vez más diluida y a un origen todavía menos preciso que el que tuvo en esta primera mitad del siglo.

Si bien el trasfondo político entre ambos países jugara un papel de sobra conocido e innecesario duplicar aquí de nuevo, la segunda y tercera década del siglo XIX aparecen como marca convincente de que estamos ante un punto de inflexión. El troquel que dejara el *Quijote* y la manera en que este modeló el imaginario popular del siglo XIX en Norteamérica, dada su paridad con ciertos valores concomitantes con el Puritanismo y las ideologías de la Revolución, es patente, por ejemplo, en James N. Barker (1784-1858).¹⁶ Barker anunciaba en una misiva a William Dunlap (1766-1839) fechada el 10 de junio de 1832 la elaboración de una pieza en un acto (*The Spanish Rover*, iniciada en 1804) en la cual Cervantes y los *banditti* que pueblan algunas de sus inmortales obras eran base y sustento de la misma.¹⁷ De un modo quizás más determinante, la estela cervantina se puede entrever en *Slaves in Algiers; or, a Struggle for Freedom* a pesar de que éste sea sólo un punto referencial para la creación de una obra politizada y pareja al devenir constitutivo nacional en la que se trata la situación de cautivos estadounidenses en el norte de África. Sin embargo, Cervantes no fue el único referente que surcó los océanos para servir de numen teatral, es más, ejerce una influencia que podríamos tildar de comedida y fundamentalmente primigenia. En el proscenio la figura que tuvo más relieve fue sin duda Calderón, un dramaturgo que a pesar de tener paradójicamente una influencia minúscula en el teatro de los Estados Unidos, fue como ningún otro combatido por unos y ponderado por otros siendo para los románticos independientemente de su nación el genio dramático de España (Romera-Navarro 117). La popularidad que se granjeó Calderón en el mundo dramático anglosajón fue en parte debido a las traducciones que hizo por ejemplo Shelley de obras como *El mágico prodigioso* bajo el título *The Wonder-*

working Magician, las cuales llegaron al continente americano tras la muerte del poeta y que llevó a algún crítico a aseverar que “of all the authors produced or sustained by this state of things, none was so remarkable, or has sent down such a reputation to our own times, as *Pedro Calderon de la Barca* [sic]” (Sales 337).

Consideremos ahora algunas particularidades que definirían el viso peninsular en algunas de las obras mencionadas. *The Mysteries of the Castle; or the Victim of Revenge*, representación que discurre en Castilla, toma su título y abreva de otra obra homónima de Miles Peter Andrews estrenada en Londres en 1795 que con toda seguridad conocía John B. White (1781-1859).¹⁸ Stimson subrayaba que el único intento de dar a esta pieza un cariz español estribaba en asignar España como lugar donde sucede parte de la acción (Castilla) y en un brochazo sobre la representación de uno de los personajes, el Conde de Mainfrois, del cual se dice que es “proud, haughty, and mysterious in his manner” (White 24). El mismo crítico interpretaba esta descripción en los siguientes términos: “Whether this comment is an accurate and discerning character analysis of the Castilian personality seems dubious, but it does indicate that, for Gothic writers, Spain implied mystery” (Stimson, “The Beginning” 480). Ciertamente, aparte de la ubicación geográfica, más simbólica e incidental que expresiva o sinecdótica, no habría mucho más que añadir sobre tragedia gótica de *élan* romántico, de regusto hamletiano e italianesco a excepción de los nombres cervantinos de algunos personajes (Lotario, Persiles, Corsicurbo o Dorotea) quienes esporádicamente conservan rasgos arquetípicos y asociados a sus modelos originales: “*PERS*. Your object, no doubt Lothario, is to tamper with my credulity” (84).

El caso de Barker presenta una complejidad análoga al llegar a lo ibérico por un proceso semejante al de Payne. Según el mismo autor, su creación parte a través de una novela de Charles Pigault-Lebrun titulada *La folie espagnole* [*La locura española*] (1801) tal y como se indica en una breve anotación al principio de la obra: “The author is indebted to one of the novels of Lebrun, for the ground-work of this little comedy” (s.p.).¹⁹ Empero, sirviéndose de una composición aludida anteriormente, *The Spanish Rover*—obra que a juzgar por las declaraciones del autor debería teóricamente conservar la esencia cervantina—, *How to Try a Lover* (1817) tendría de marca española solamente la inclusión de un espacio representacional, en este caso la Cataluña del siglo XIII. Aunque se ha consignado *How to Try a Lover* como un texto de entidad propia el cual creció como una extensión de la obra de Lebrun, lo cierto es que el texto presenta una conexión patente y casi literal con ciertas partes de *La folie espagnole* [*La locura española*] como ya Arthur H. Quinn notó. No obstante y quizás sí relevante para la huella peninsular en la escena norteamericana fue que esta adaptación es tras una farsa quijotesca publicada por Royall Tyler (1757-1826) titulada la *Island de Barrataria*, “the first significant example that has survived of that interest in Spanish themes for stage treatment, which was to become so frequent in the next period” (Quinn, *History* 146).

Un jovencísimo Percival (1795-1856) con apenas veinte años miraba a la Granada morisca en su obra *Zamor*, un texto valorado en un estudio biográfico publicado diez años después de su muerte como “a story of love and passion and murder, but hardly worthy of a place beside his more finished efforts,” pero que, sin embargo, el mismo autor descartaría posteriormente su inclusión como parte de sus obras completas (Ward 37). La

Granada del abencerraje de *Zamor* se debe en parte a la publicación de una obra que gozó de bastante notoriedad tanto en Europa como en los Estados Unidos y que llegaría traducida en inglés a este continente hacia 1803: *Civil Wars of Granada* de Ginés Pérez de Hita. Lo más significativo de este texto es que nos alejamos progresivamente de una referencia concretizada y el teatro de base peninsular pasa a tener un sostén histórico donde se representan elementos cada vez más legendarios.

Es en esta nueva línea donde hallamos piezas como *The Rose of Arragon; or, The vigil of St. Mark* [sic], *Sertorius*, *Velasco* o *Leonor de Guzmán*, obras en las cuales el historicismo aderezado de licencia dramática son particularidades que aúnan a las obras teatrales cada vez más literarias y con alusiones gradualmente más baladíes e inverosímiles, características comunes a todas ellas cuando son examinadas desde el punto de vista de la huella peninsular. Aun así a pesar de dramatizar todas ellas temas de impronta histórica, un examen más detenido de, por ejemplo, *Sertorius; or, the Roman Patriot*, obra inspirada en el dirigente sabino, nos revela que ésta no es más que una adaptación de *Julius Caesar* de Shakespeare. La base histórica de *Sertorius*, prescindiendo de sus anacronismos, es paralela a la que presenta *Velasco*, tragedia de carácter sentimental en cinco actos en el Burgos del siglo XI.²⁰ El mismo autor de ésta última reconocía abiertamente en la “Advertencia” que la génesis:

[. . .] is historical, though many of its scenes and situations are purely imaginary. All that may seem strange or unnatural in the conduct of the drama is in strict accordance with popular tradition. The general action of the piece is derived from incidents in the career of Rodrigo Díaz, the Cid, whose achievements constitute so considerable a portion of the historical and romantic literature of Spain. The subject has been variously treated by French and Spanish dramatists, among others by the celebrated Corneille, but the writer is not aware that it has ever been successfully introduced upon the English stage. (Sargent s.p.)

Boker, autor considerado por sí mismo como gran lector del *Quijote* y la obra de Scott, estrena en 1853 *Leonor de Guzmán*, una pieza que reproduce mayormente el conflicto entre Doña Leonor y María de Portugal. La tragedia, en palabras del mismo autor, reproducía una historia que “you will find in Spanish chronicles relating to the reign of Alphonso XII of Castile, and his son Peter the Cruel. There are no subjects for historical tragedy on earth as are to be found in the Spanish history of that period. I am so much in love with it that I design the following up *Leonor de Guzmán* by Don Pedro” (Citado por Quinn en “The Dramas” 245). A pesar de la libertad expresada por el dramaturgo y del error respecto al monarca Alfonso XII—en realidad se refiere a Alfonso XI de Castilla—la representación fue bien acogida un 3 de marzo del corriente, tras la cual se alabó la faceta histórica del texto: “The characters are all actual personages, and the condition of Spain at the time of the death of Alfonso XII [sic] is accurately presented” (Quinn, *The Literature* 480).

De estas manifestaciones teatrales se desprende esa doble dirección planteada al inicio de este estudio, un doble perfil dramático que acomoda cualidades de la literatura española con distintas finalidades y partiendo de distintos orígenes. *Grosso modo* hubo a su vez dos

tipos de adaptaciones: inicialmente, una que intenta nutrirse aunque sea de manera indirecta de modelos clásicos teatrales y otra posterior, marcada entre otros factores por una creciente y popular literatura de viajes donde se retrataba una España anquilosada e inmemorial.

Advertimos pues dos bifurcaciones que optan por un modelo inclusivo asimétrico y que dan a su vez cuenta de dos maneras de entender la influencia española en el teatro estadounidense: una de inclinación estética donde hay una consideración variable respecto al patrón original y otra que podríamos categorizar como un mero trasvase temático. La minoría que constituye el primer grupo—Longfellow o en menor medida Barker—mostró proclividad a erigir y enriquecer los orígenes del teatro a través de ejemplos paradigmáticos de la misma tradición literaria y teatral. El segundo, basado en cierta manera en la difusión que hicieron los primeros hispanistas del nuevo mundo, confina y reutiliza ciertas propiedades ajustadas con propósitos específicos—goticismo en el caso de White, mistificación en el caso de Robert M. Bird (1806-1854), o bien un cierto popularismo como se atisba en el caso de John A. Stone (1801-1834). La tragedia fue un género hacia el cual algunos dramaturgos exhibieron serios intentos de adaptación, como es el caso de Bird, quien en 1831 y en la tónica de *Sertorius* escribiría *The Gladiator* (1831), una tragedia en cinco actos acerca de la Roma Imperial donde percibimos la influencia de las lecturas inglesas y documentación de clásicos latinos con un resultado postizo e imitativo (Bird 72).

El teatro norteamericano de corte peninsular, considerando la producción escénica que va desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, mantiene esa actitud diletante que es a su vez distintiva del género dramático estadounidense de este período. Los años treinta parecen ser la marca de un referente que anteriormente tuviera una relativa importancia pero que, tras este momento, derivará tan solo y de modo ocasional hacia una ligera alusión en obras de “quasi-Spanish origin—most of them just stories with a Spanish tang” (Williams 259).

University of Virginia's College at Wise

Notas

- ¹ El mayor de los Schlegel fue quizás el mayor incondicional calderoniano fuera de España en este período. Las admirables traducciones que de su teatro hizo junto a las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* [*Lecciones sobre arte y literatura dramática*] de 1809 catapultaron al insigne dramaturgo como figura de culto durante la época romántica (Sullivan 175). Estos textos fueron sin duda conocidos tanto por Longfellow como por Ticknor.
- ² De entre los primeros textos dedicados de manera prácticamente íntegra al teatro español caben destacar el ensayo de George Ticknor, “Early Spanish Drama,” o la antología de F. Sales, *Selección de obras maestras dramáticas por Calderón de la Barca, Lope de Vega, y Moreto*, ambos de 1828.
- ³ Dentro las obras que retrataron la España del período por parte de la intelectualidad norteamericana hay que destacar *A Year in Spain, by a Young American* de Alexander Mackenzie (1829), *Tales of the Alhambra* de Irving (1832), *Outre-Mer* de Longfellow (1835) o *History of the Reign of Ferdinand and Isabella* de William H. Prescott que llegó en 1837 a ser el regalo navideño típico de ese mismo año. Este trasfondo intelectual sin duda coadyuvó a la difusión cultural de un país que empieza a ser percibido como inmemorial y con un cierto gusto medievaesco, cualidad que sería avalada además por textos como *The Spanish Tragedy* (1584-1589?) de Thomas Kyd, *The Conquest of Granada* (1672) de John Dryden, *The Vision of Don Roderick* (1811) de Sir Walter Scott o *The Last of the Goths* (1814) de Robert Southey, que bosquejaban una España legendaria. Las representaciones teatrales de novelas y poemas de Scott eran frecuentes a principios de siglo. James N. Barker, dramaturgo y creador de *The Spanish Rover*, llevó al prosenio diversas adaptaciones del autor escocés (Grimsted 155).
- Irving llegaría a expresar en una misiva de 1825 acerca de la literatura española que “partakes of the character of its history and its people; there is an oriental splendor about it. The mixture of Arabic fervor, magnificence, and romance, with old Castilian pride and punctilio; the chivalrous heroism; the immaculate virtue; the sublimated notions of honor and courtesy, all contrast finely with the sensual amours, the self-indulgences, the unprincipled and crafty intrigues” (*Life* 236).
- ⁴ No obstante y a pesar de este centro intelectual, la dispersión de las nacientes colonias y el acérrimo puritanismo que predominaba en el nuevo territorio no fue un impedimento para ver ciertas representaciones del teatro español a partir de 1769. Entre las primeras, encontramos funciones de *El celoso extremeño* en Nueva York y Filadelfia ese mismo año (Spell 192).
- ⁵ Destaco el estudio de Eulalia C. Piñero Gil, “*The Spanish Student* y *La gitanilla*: del convencionalismo a la rebeldía.”
- ⁶ Williams hace una división tripartita de la influencia peninsular en el teatro: por una parte, producciones norteamericanas del teatro peninsular; por otra; adaptaciones dramáticas de textos literarios o históricos españoles; finalmente, una categoría miscelánea en la que incluye textos que recibieron influencia de Hispanoamérica.
- ⁷ Este drama de uxoricidio es etiquetado por La Beaumelle como histórico pero en ningún momento como tragedia (169). Esta obra de Calderón fue traducida al inglés en 1853 por Edward Fitzgerald con el título *The Painter of His Own Dishonor*. Existe, como es sabido, un auto sacramental alegórico de Calderón con el mismo título.

- ⁸ A pesar de la significativa intervención de Irving, éste expresa en una carta enviada desde Bordeaux el 1 de octubre de 1825 que es innecesario que dé crédito a su contribución (*Letters* 135).
- ⁹ Existe una traducción al español con el título *La huella española en la literatura norteamericana* (Madrid: Gredos, 1957). Cito, no obstante, por la edición inglesa.
- ¹⁰ Aunque este no sea el lugar de evaluar el trabajo de Stimson, sí que es necesario subrayar que el ensayo destaca fundamentalmente por ser un útil inventario temático de obras teatrales de corte español e hispanoamericano con sus respectivos cuadros sinópticos, además de presentar los vínculos históricos entre las dos naciones. Este enfoque, sin embargo, no indaga sobre las cuestiones de influencia dado el tenue enfoque filológico otorgado en pos de otro más temático e histórico.
- ¹¹ En algunos casos es complicado precisar la fecha exacta dada la disparidad en las informaciones halladas, en parte porque algunas no se vieron publicadas o representadas (*The Knight of Golden Fleece; or the Yankee of Spain*) y otras porque no fueron terminadas (*The Spanish Rover*).
- ¹² Esta pieza sería producida en 1836 con el título *The Court of Love*.
- ¹³ El texto fue representado poco después de que el dramaturgo se suicidara en 1834. No se conserva que yo sepa ninguna copia de la obra, tan solo breves notas dispersas en periódicos y revistas sobre las pocas representaciones que se hicieron.
- ¹⁴ Boker, como Payne, escribiría otras obras situadas en la España musulmana como *Calaynos* (1849). En esta obra ambientada en la España anterior a la Reconquista se percibe de nuevo el influjo de Irving y sus *Tales of Alhambra*.
- ¹⁵ Circundante a ese núcleo anglosajón que es aquel que estructura la fuente principal del teatro americano, algunos autores afirman que el modelo italiano, español o alemán tuvo tan solo brotes locales (Moses 60).
- ¹⁶ Importante al respecto es el excelente estudio dedicado a la vida y obra de Cervantes que apareció en la *North American Review* 46 (1837): 1-34.
- ¹⁷ Sin ánimo de entrar en controversia por la equiparación y traducción de “banditti” con “bandolero” o “bandido”, la voz italiana la adoptó con toda seguridad de la obra *Tales of a Traveller* (1824) de Washington Irving, figura con la cual tuvo relación y en donde el término aparece frecuentemente. Al parecer, antes de ser finalizada esta obra acabó siendo quemada por el mismo autor (Quinn, *History* 137).
- ¹⁸ A su vez, la obra de Andrews halla su origen en *A Sicilian Romance*, una novela gótica de Ann Radcliffe.
- ¹⁹ La obra de Pigault-Lebrun está basada en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro.
- ²⁰ Williams reprende duramente este texto de Sargent diciendo de él que: “On the stage worse productions won greater success, notably Epes Sargent’s ridiculous drama of blood and iron, *Velasco*” (260).

Obras Citadas

- Andrews, Miles P. *The Mysteries of the Castle: A Dramatic Tale, in Three Acts*. London: Woodfall, 1795. Red. 7 nov 2014.
- Barker, James N. *How to Try a Lover*. New York: David Longworth, 1817. Red. 3 feb 2015.
- Bird, Richard M. *The Life and Dramatic Works of Robert Montgomery Bird*. New York: Knickerbocker, 1919. Red. 1 nov 2014.
- Brown, David P. *Sertorius: Or, The Roman Patriot*. Philadelphia: Nifflin & Parry, 1830. Red. 7 feb 2015.
- Detsi-Diamanti, Zoe. *Early American Women Dramatists, 1775-1860*. New York: Garland, 1998. Impreso.
- González-Gerth, Miguel. "The Image of Spain in American Literature, (1815-1865)." *Journal of Inter-American Studies* 4.2 (1962): 257-72. Red. 22 ene 2015.
- Grimsted, David. *Melodrama Unveiled. American Theater & Culture (1800-1850)*. Berkeley: California UP, 1968. Impreso.
- Irving, Washington. *Letters: 1823-1838*. Ralph M. Alderman, H. L. Kleinfield and Jenifer S. Banks, eds. Boston: Twayne Publishers, 1979. Impreso.
- . *The Life and Letters of Washington Irving*. Vol. 2. New York: Putnam, 1864. Red. 10 dic 2014.
- Jaksić, Iván. *The Hispanic World and American Intellectual Life, 1820-1880*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. Impreso.
- Kagan, Richard L. ed. *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 2002. Impreso.
- La Beaumelle, Laurent Angliviel. *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol: Calderón*. Vol. 1. Paris: Ladvocat, 1822. Red. 14 dic 2014.
- Miller, Tice L. *Entertaining the Nation. American Drama in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2007. Impreso.
- Moses, Montrose J. *The American Dramatist*. Boston: Little Brown and Company, 1917. Red. 13 feb 2015.
- Payne, John H. *Trial without Jury & Other Plays by John Howard Payne in America's Lost Plays*. Codmand Hislop and W.R. Richardson, ed. Vol. V. Princeton: Princeton UP, 1940. Impreso.
- Pigault-Lebrun, Charles. *La folie espagnole*. Paris: Chez J.-N. Barba, 1820. Red. 23 mar 2015.
- Piñero Gil, Eulalia C. "The Spanish Student y La gitanilla: del convencionalismo a la rebeldía." *Revista española de estudios norteamericanos* 8 (1994): 81-92. Impreso.
- Quinn, Arthur H., ed. *The Literature of the American People: An Historical and Critical Survey*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1951. Impreso.
- . *History of the American Drama, from the Beginning to the Civil War*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1923. Red. 12 ene 2015.
- . "The Dramas of George Henry Boker." *PMLA* 32.2 (1917): 233-66. Red. 18 feb 2015.
- Romera-Navarro, Miguel. *El hispanismo en Norte-América. Exposición crítica de su aspecto literario*. Madrid: Renacimiento, 1917. Red. 4 ene 2015.
- Sales, F., ed. *Selección de obras maestras dramáticas por Calderón de la Barca, Lope de Vega, y Moreto*. Boston: Munroe y Francis, 1828. Red. 8 dic 2014.
- Sargent, Epes. *Velasco; a Tragedy*. New York: Harper & Brothers, 1839. Red. 18 dic 2014.

- Sartre, Jean-Paul. "Dullin et l'Espagne." *Combat* 8 de noviembre de 1944: s.p. Red. 17 nov 2014.
- Spell, J. R. "Hispanic Contributions to the Early Theater in Philadelphia." *Hispanic Review* 9.1 (1941): 192-98. Red. 18 dic 2014.
- Stimson, Frederick S. "The Beginning of Hispanic Influence on American Drama." *Hispania* 41.4 (1958): 477-84. Red. 18 dic 2014.
- . *Orígenes del hispanismo norteamericano*. México: De Andrea, 1961. Impreso.
- Sullivan, Henry W. *Calderón in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1654-1980*. Cambridge: Cambridge UP, 2009. Impreso.
- Ticknor, George. "Early Spanish Drama." *American Quarterly Review*. Vol. 4 (September and December, 1828): 308-49. Red. 20 dic 2014.
- Ward, Julius H. *The Life and Letters of James Gates Percival*. Boston: Ticknor and Fields, 1866. Red. 18 dic 2014.
- Warren, Mercy Otis. *Selected Letters*. Athens: U of Georgia P, 2009. Impreso.
- White, John B. *The Mysteries of the Castle; or, The Victim of Revenge*. Cambridge: Proquest, 2003. Red. 21 dic 2014.
- Williams, Stanley T. *The Spanish Background on American Literature*. Vol. 1. New Haven: Yale UP, 1955. Impreso.