

MICHAEL RÖSSNER

Ein älterer Bruder Don Juans und die parodistische (?) Umkehrung des Komödieschemas

Bemerkungen zu Guillén de Castros *Los mal casados de Valencia*
und zu den Wechselwirkungen zwischen italienischer, spanischer
und französischer Komödie um 1600

Bei den Studien zum Theater des Siglo de Oro pflegt sich zumindest die deutschsprachige Hispanistik auf das Werk der "Großen" zu konzentrieren, selbst dann, wenn versucht werden soll, gewagte "allgemeingültige" Theorien zu entwickeln.¹ Pedro Calderón de la Barca, der Lieblingsgegenstand der deutschen Hispanistik, Lope de Vega, und – schon in sehr viel geringerem Ausmaß, Tirso de Molina, Ruíz de Alarcón oder Agustín Moreto y Cabaña. Kaum jemals werden die Anfänge behandelt, obgleich das teilweise in Italien entstandene spanische Theater der ersten Jahre des 16. Jahrhunderts (etwa Bartolomé de Torres Naharro) sogar einen nicht zu vernachlässigenden Einfluß auf die Entwicklung der italienischen Komödie und damit auf das europäische Theater schlechthin gehabt hat.² Dieselbe Nichtbeachtung läßt sich für die Zeit Lope de Ruedas und noch mehr für das Theater der Valencianer rund um die Jahrhundertwende 1600 feststellen, ein Theater, das doch sogar für den großen Lope de Vega, der zu Ende der 1580er Jahre eine längere Zeit in Valencia verbracht hat, zu einer entscheidenden Orientierung wurde.

Wenn die Valencianer Autoren Erwähnung finden, dann als historische Kuriosität, denn in der blühenden Hafenstadt am Mittelmeer findet sich das Zen-

¹ So etwa in Joachim Küppers Studie *Diskurs-Renovatio* (Tübingen 1990), in der versucht wird, anhand der Analyse von vier Dramentexten Calderóns und Lopes (drei davon sind in ihrer rituell-kirchlichen Funktion von der Gattung vorweg determinierte Autos sacramentales) eine allgemeine Theorie der (kirchlich gesteuerten) Wiedervereinheitlichung der Diskurse im spanischen Barock nachzuweisen, oder – in weniger "allgemeingültiger" Weise – Wolfram Nitschs Habilitationsschrift *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*. Tübingen: Narr 2000. Allgemein zur "statistischen Verteilung" der Untersuchungen vgl. Christoph Strosetzki *Bibliographie der Hispanistik* Bd. I–VII (Frankfurt: Vervuert 1990–2002) und jetzt auch im Internet unter: <http://www.uni-muenster.de/Hispanistikbibliographie>: Für 1978–2001 ist kein einziger Text zu wichtigen Valencianer Autoren zu finden.

² Vergleiche hierzu meine Darstellung "Das spanische Theater der Siglos de oro", in: Christoph Strosetzki, *Spanische Literaturgeschichte*, Tübingen 1991, S. 161–191.

trum der sehr kurzlebigen Welle von Tragödien nach antikem Vorbild zwischen 1585 y 1595, wobei auch dabei der italienische Einfluß nicht ohne Bedeutung gewesen sein dürfte, auf den wir später noch zurückkommen wollen. Guillén de Castro gehört dieser Generation von Tragödienautoren nicht mehr an – er ist jünger als Lope de Vega –, aber auch bei ihm ist, wie ich meine, eine Auseinandersetzung mit italienischen Einflüssen deutlich zu sehen, und das noch vor seinem mehrjährigen Aufenthalt in Neapel, die sein Werk in zwei (oder sogar drei) Schaffensphasen teilt:³ Die erste reicht von seinen Anfängen (dem Eintritt in die Academia de los Nocturnos im Jahr 1592) bis zum Kriegsdienst in der Marine und dem Aufenthalt in Neapel (mehrere Jahre zwischen 1602 und 1613 – ab da ist seine definitive Rückkehr nachweisbar); dazu kann man nach einer zweiten Valencianer Periode noch eine letzte, in Madrid verbrachte Schaffenszeit unterscheiden (1619 bis zu seinem Tod 1631), während der er bereits als anerkannter Dramatiker und Schüler Lope de Vegas tätig ist und mit seinen beiden Teilen der *Mocedades del Cid*, die später Pierre Corneille als Vorbild für seine berühmte Tragikomödie *Le Cid* (1636) diente, zum Modell für das historische Drama der Lope-Schule avancierte. Die Komödie *Los mal casados de Valencia* entstammt jedoch der ersten Phase⁴ und ist im Kontext dieser Valencianer Dichterschule um die bereits erwähnte “Academia de los nocturnos” zu deuten, in der auch in der älteren Generation bereits Komödien entstanden waren (etwa *El Prado de Valencia* des Canónigo Tarrega, ein Stück, das ständigen Kulturaustausch mit Italien sogar explizit thematisiert).

Wenn wir in der Folge dieses Jugendwerk Guilléns näher betrachten, dann nicht nur, um eine Kuriosität dem Vergessen zu entreißen, sondern weil ich meine, daß sich gerade an diesem Werk einige wesentliche Aufschlüsse über einen Bereich der Geschichte der neuzeitlichen Komödie gewinnen lassen, der üblicherweise zwischen den einzelnen nationalliterarischen Ansätzen “unter den Tisch fällt” und in den allumfassenden Theatergeschichten naturgemäß nur gestreift werden kann: den intensiven Kulturaustausch gerade im Bereich des Theaters, der einerseits zwischen Italien und Spanien im Laufe des 16. Jahrhunderts⁵ und andererseits zwischen Spanien und Frankreich in der ersten Hälfte

³ Siehe dazu und allgemein zur Biographie Guilléns Eduardo Juliá Martínez “Observaciones preliminares” zu seiner Ausgabe *Obras de Guillén de Castro y Bellvis*, Madrid: Real Academia Española, “Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles”, 2a serie, 1925–27, v. a. aber Luciano García Lorenzo, *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona: Planeta 1976.

⁴ Courtney Bruerton (“The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro”, in: *Hispanic Review*, XII/1944, 89–151) datiert sie auf die Zeitspanne zwischen 1595 und 1604 (125 f.).

⁵ Ein Austausch, der durchaus auf beiden Seiten Auswirkungen gezeitigt hat: ich habe das an anderer Stelle bezüglich der Anspielungen auf spanische Werke in Aretinos Rom-Komödie *La cortigiana* von 1525 untersucht (Michael Rössner: “Aretino ispaniz-

des 17. Jahrhunderts stattgefunden hat. Natürlich wissen wir, daß Corneille Guillén de Castros *Mocedades del Cid* benützt hat – aber vielleicht auch nur deshalb, weil in der bekannten *Querelle du Cid* genau das zur Sprache gekommen ist. Fragt man sich nun, in welcher Form Corneille (der das Spanische durchaus beherrschte, wie die neuere Forschung gezeigt hat) der Text der *Mocedades del Cid* vorgelegen haben könnte, dann kommt dafür eigentlich nur eine Lektüre des ersten Teils der *Primera Parte de las Comedias de Don Guillén de Castro* (Valencia, 1618) in Frage; in diesem Band sind noch elf weitere Stücke enthalten, darunter unsere *Mal casados de Valencia*, was eine Lektüre des Werks durch Corneille zumindest wahrscheinlich macht und die Vergleiche, die wir in der Folge anstellen werden, als durchaus denkbare Spuren von Wechselwirkungen erscheinen läßt.⁶

Die Analyse der *Mal casados* wird uns darüber hinaus auch erlauben, einige wesentliche Strukturelemente der Komödie des spanischen Siglo de Oro herauszuarbeiten, denn Guilléns Komödie erscheint bisweilen wie eine ironische, ja beinahe parodistische Replik auf diese Merkmale, obwohl das Stück der Blütezeit der Komödie der Lope-Schule vorausgeht. Warum "ironische, ja beinahe parodistische" Replik? Nun, die Lope-Komödie hat – wie die meisten von der Menander'schen Neuen Komödie über Plautus und Terenz abzuleitenden Komödienmodelle – jenes Grundschema, das Northrop Frye in seinen Idealtypen der Literatur als "Mythos des Frühlings" beschrieben hat:⁷ ein junges Paar (oder mehrere), dessen Liebe am glücklichen Ausgang (Heirat) durch Widersacher (meist "Alte", d. h. Eltern oder ältere Rivalen) gehindert wird, diese Hindernisse aber durch Intrigen, Zufälle oder Streiche überwindet, so daß das ganze schließlich in einer (üblicherweise mehrfachen) Hochzeit seinen harmonisierenden Ausgang findet. *Los mal casados de Valencia* beginnt dagegen mit zwei (freilich nicht eben glücklich) verheirateten Paaren und endet mit zwei Scheidungen (in der damals einzigen rechtlich möglichen Form der Annullie-

zante? Alcune osservazioni sugli "scambi culturali" italo-spagnoli alla Roma papale del primo Cinquecento", in: *Campi immaginabili*, 22/2000, Cosenza, 6–15).

⁶ Die spanischen Einflüsse auf Corneille sind immer noch nicht vollständig untersucht. Auch eine neuere Untersuchung (Liliane Picciola, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen: Narr 2002) fördert neben den bekannten Tatsachen – die Einflüsse beim *Cid*, bei den beiden *Menteur*-Dramen) nicht viel Neues zu Tage. Wesentlich mehr Ergebnisse verdankt man da schon François Lasserre, der neben seiner großen Corneille-Studie (*Corneille de 1638 à 1642: la crise technique d'Horace, Cinna et Polyeucte*, Seattle: PFSC 1990) in mehreren Einzeluntersuchungen (z. B. "Influence de Lope de Vega sur Corneille. Une étape décisive: la *Veuve*", in: *Papers in French Seventeenth Century Literature* XIX/37 (1992), 433–456) neue Spuren verfolgt und nachgewiesen hat.

⁷ Vgl. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957.

rung wegen Verfahrensfehlern), wobei die dadurch möglich werdende Heirat zwischen dem einzigen noch verliebten Paar (das im übrigen, in einer Mauerchau präsentiert, während des Stücks bereits den körperlichen Vollzug dieser Ehe vorweggenommen hat), von der Frau am Schluß auch noch abgelehnt wird; sie zieht das Kloster der "Ehe-Hölle" vor.

Kurz: Hier wird ganz offensichtlich das Komödieschema auf den Kopf gestellt und Punkt für Punkt ins Gegenteil verkehrt, was natürlich auch die interessante Folge nach sich zieht, dass dieses Werk gerade nicht harmonisierend, sondern eher subversiv wirkt – im literarischen wie im extraliterarischen Bereich. Aber ehe wir uns dieser faszinierenden Frage nach Struktur und möglichen intertextuellen Beziehungen zuwenden, ist noch der erste Teil unseres Titels zu erläutern: Was hat in dieser "parodistischen Replik auf das Komödieschema" der "ältere Bruder" Don Juans zu suchen?

Hier ist eine kleine Digression erforderlich: Natürlich ist uns allen Don Juan nicht nur als literarische Figur, sondern geradezu als ein "überzeitlicher Mythos" längst nicht mehr nur der spanischen Kultur vertraut. Molière, Da Ponte (und vor ihm mehrere Commedia dell'arte-Truppen), Byron, Lenau, Max Frisch, Puschkin und viele andere mehr haben ihn zu einem europäischen Archetypus werden lassen, Freud und seine Schule haben ihn als ein bevorzugtes Analyseobjekt gewählt, die Autoren der Generation von 98 haben ihn wiederum als einen der Archetypen des damals gesuchten "inneren" spanischen Wesens dingfest machen wollen (etwa Ramiro de Maeztu: *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*), und in der hispanischen Kultur (in einem durchaus kulturwissenschaftlichen Sinn als "Alltagskultur") nimmt er heute noch eine zentrale Stellung ein, die sich in der traditionellen Aufführung von Zorrillas romantischer Bearbeitung des Don Juan-Stoffes zu Allerseelen in den meisten spanischsprachigen Ländern ausdrückt. Das alles kann und will ich hier natürlich nicht im einzelnen nachzeichnen; aber es darf kurz in Erinnerung gerufen werden, wenn man sich fragt, wie es möglich war, daß von einem Tag auf den anderen, Mitte der 20er Jahre des 17. Jahrhunderts, von dem Mercedariermönch Tirso de Molina (heftig umkämpfte Spekulationen um die Möglichkeit einer anderen Autorschaft wollen wir für unsere Zwecke einstweilen nicht berücksichtigen⁸) aus dem Nichts ein so tief verwurzelter literarischer Mythos mit durchaus im Jung'schen Sinne archetypischen Elementen geschaffen werden konnte. Es ist daher kein Wunder, daß in der weitgehend positivistisch arbeitenden Zeit, der wir die ersten Studien zu Don Juan verdanken, in erster Linie nach literarischen und/oder realen Vorbildern

⁸ Vgl. Alfredo Rodríguez López-Vázquez: Vorwort zu seiner Cátedra-Ausgabe des *Burlador*, in der er diesen Andrés de Claramonte zuschreibt: Tradicionalmente atribuido a Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla*, Madrid: Cátedra, 1991

dieses „Archetypus“ gesucht wurde, die diesen Prozeß vorbereitet hätten:⁹ Man hat auf lateinische Jesuitendramen rekurriert, auf spanische Stücke der frühen Renaissance (etwa Juan de la Cueva, *El infamador*), auf reale Vorbilder (es hat in Sevilla tatsächlich eine adelige Familie namens Tenorio gegeben, in der eine oder andere Tunichtgut nachweisbar sein soll). Sicher dürfte das Bestehen einer mehr oder minder volkstümlichen Legende sein, vielleicht verbreitet in moritatenartigen *Romances de ciegos*. Auch weitgehend sicher ist die Tatsache, daß Tirso in seinem Stück zwei Elemente der volkstümlichen Tradition verbindet, das Motiv des Wüstlings und das der Herausforderung und nachfolgenden Rache des Toten, das magische Grundlagen hat und von der Ethnologie bzw. Volkskunde untersucht worden ist. Die jüngste Aufarbeitung dieser Wurzeln¹⁰ versucht sogar eine literarische Reihe aufzustellen, die von einer Figur aus den Chansons de geste (Floovant, in der iberisierten Form Floresvento) über einen portugiesischen Tunichtgut der Romanzentraktion (Joãozinho) bis zur oralen Sevillaner Stadtlegende um Don Juan Tenorio reicht, die mit dem von Karl Kérenyi und Paul Radin untersuchten mythologischen Archetypus des *trickster*¹¹ verbunden wird.

Alle diese Ansätze betonen freilich einen Aspekt der Don Juan-Figur, der wohl für Tirso tatsächlich der wesentlichere gewesen ist: den der Transgression, des Verstoßes gegen göttliche und menschliche Regeln, der nur teilweise mit jenen Aspekten zusammenfällt, die – zumindest in der von Molière und Da Ponte-Mozart geprägten Weiterentwicklung – den Don Juan-Mythos bestimmen: ich meine natürlich den Aspekt der Erotik (sowohl als Attraktion als auch als unersättliche Begierde) in Verbindung mit einem manischen Freiheitsstreben (und daher der Verweigerung jeder Bindung). In diesem Sinn ist der Don Juan-Typus zumindest in manchen Epochen geradezu als Idealbild stereotyper Männlichkeitsrollen aufgefaßt worden.

Wenn wir nun unter dieser Perspektive noch einmal unsere – rund 25–30 Jahre vor dem *Burlador* entstandene – Valencianer Komödie betrachten, dann zeigt sich, daß eine der Figuren geradezu idealtypisch diesen Aspekt des Don Juan-Typus abdeckt. Ich will damit nicht noch eine weitere „Einflußquelle“ aufdecken, wohl aber darauf verweisen, daß die Elemente, die den Tirso'schen und erst recht den später weiter entwickelten Don Juan-Typus bilden, heteroge-

⁹ Vgl. Zu der Vorgeschichte der Don Juan-Forschung seit Arturo Farinelli den von Brigitte Wittmann herausgegebenen Band *Don Juan*, Darmstadt: WB 1976.

¹⁰ Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y elaboración de "El burlador de Sevilla"*, Salamanca 1996

¹¹ Vgl. Kerényi-Jung-Radin, *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythenzyklus*, Hildesheim 1979

ner sind als bisher angenommen und sich durchaus auch mit anderen literarischen Gattungen verbinden können – in diesem Fall, wie wir gleich sehen werden, mit der Bukolik.

Gehen wir also zurück zu unseren beiden “schlecht verheirateten” Paaren: Bereits der Titel “Mal casados” erinnert ja an ein konventionelles Rollengedicht des Mittelalters, die “canción de la mal casada” oder “mal maridada”, in der das weibliche Dichter-Ich (auch bei von Männern geschriebenen Texten) über den meist alten, häßlichen und stinkenden Ehemann klagt und nach einem attraktiveren Liebhaber schießt. Zumindest letzteres trifft auch auf drei der vier Partner in der Konstellation Guillén de Castros zu: Die einzige Figur, die ihren Ehepartner liebt, ist Álvaro's Frau Ipólita. Das Paar Valerián-Eugenia dagegen wünscht sich einfach den Partnertausch (er hätte lieber Ipólita, sie lieber Álvaro als Partner). Und Álvaro? Der kommt zu Beginn des Stücks gerade mit seiner neuesten Eroberung aus Zaragoza (Doña Elvira) nach Hause zurück, um ihr – die sich zeittypisch als Mann (sprich: Diener) verkleiden mußte, um mit ihm reisen zu können, an der Eingangstür zu eröffnen, daß er eigentlich verheiratet ist.

Álvaro ist damit natürlich der ideale Kandidat für den Titel des “älteren Bruders von Don Juan”, der meinen Titel gebildet hat. Und tatsächlich, die Figurenkonstellation erweist, daß alle weiblichen Figuren Álvaro lieben. Daß das etwas mit den oben erwähnten Männlichkeitsstereotypen zu tun hat, wird auch im Text durchaus explizit gemacht: Eugenia, die ungetreue Ehefrau seines Freundes Valerián, entwirft geradezu eine Typologie, indem sie den erfolgreichen, attraktiven, “männlichen” Verführertypus, dem Álvaro entspricht, dem schmachthenden, verweiblichten (“aninfado”) Typus ihres Mannes gegenüberstellt:

EUGENIA:

Ay, Antonio, por él lloro,
sus libertades adoro,
su desenfado y valor.

Aquel seguir sin cansarse,
siendo perro en muchas bodas,
aquel quererlas a todas,
y a ninguna sujetarse.

El remitir a su espada
su cólera y su razón,
dando al uno el bofetón,
y al otro la cuchillada.

Tras esto el ser tan honrado,
como en mis cosas lo ha sido;

que nunca le vi rendido,
cuando le obligué rogado.

Esto me abrasa, por ser
de mi gusto, y no te asombres,
¡ay, Antonio! Que estos hombres
vuelven loca una mujer.

Estos son para queridos,
estos son para adorados,
que dan fuego a los cuidados,
y despiertan los sentidos.

Y así es laurel soberano,
venturosa alegre palma,
poner la cara y el alma
en la palma de su mano,

adorar su pensamiento,
dar crédito a sus razones,
y alentar mil ocasiones
para beber de su aliento.

Y no mi Narciso bello,
aninfado, y no feroz,
que lo espanto con la voz,
y con el pie lo atropello.

Cuando en cualquiera ocasión
teme el ver que me alborote,
como si fuesen su azote
los ñudos de mi cordón.

Sabe el cielo que no puedo
querello, cuando me aviso
de que adora lo que piso
mas que por amor, de miedo.

(Acto II, vv. 1178–1220)

Álvaro tut seinerseits alles, um diesem Typus – später wird man dafür den Ausdruck “machismo” prägen – zu entsprechen. Das zeigt er gleich bei seinem ersten Auftritt, als er, wie oben erwähnt, Elvira an der Haustür vor vollendete Tatsachen stellt. Guillén erweist sich dabei als Meister der Effekte (mit nur vier Wörtern wird die Ausgangssituation geklärt und eine erste Charakterisierung der Figuren gegeben): Die als Diener “Antonio” verkleidete Elvira betritt die Bühne offenbar in höchster Erregung mit einem einzigen Wort, das man sich als Aufschrei vorstellen muß: “¿Casado?” –, und Don Álvaro ist wie sein “jüngerer Bruder” eher ein Freund des Lakonismus: “Y arrepentido; disimula.” (I, vv. 77s.).

Wie Don Juan pflegt er sich nicht zu verlieben, sondern in Glut zu geraten (“se abrasa”), und wie der Burlador verachtet er im Grunde die Frauen und behandelt sie nur zynisch, wie etwa folgende Rechtfertigung zeigt: “Mira / que no afronta una mentira / cuando engaña a una mujer; / porque en su misma hermosura / halla disculpa su engaño” (I, 174–178).

Und dennoch – wir haben es oben gesehen – verfallen ihm in geradezu magischer Weise alle weiblichen Figuren des Stücks: “¿Qué he de hacer? / Si es forzoso el adorarte.” (I, 227s.) seufzt Elvira, nachdem sie den anfänglichen Betrug “geschluckt” hat. Und ihre Rivalin Eugenia, die Frau von Don Álvaros Freund Valerián, hat es, wie wir oben feststellten, sogar noch deutlicher gerade an diese die Frauen und jedenfalls jede Bindung verachtende Attitüde geknüpft: “Ay, Antonio, por él lloro, / sus libertades adoro, / su desenfado y valor”. Ein Teil der Attraktivität Álvaros scheint also gerade in seinem Machismo und seiner *inconstance*, wie die Barock-Theoretiker (Rousset¹²) dazu sagen werden, zu liegen. In der Beschreibung die Eugenia von ihm gibt, scheint sogar die berühmte Registerarie von Mozarts Leporello anzuklingen:

¹² Vgl. dazu Jean Rousset, *Circé et le paon*, Paris: Corti 1960, besonders das Kapitel I, “Protée ou l’inconstance”

Pues ¿cómo es posible, ingrato,
que tú que con mil mudanzas
pones el seso en los pies,
y siguiendo a cuantas ves,
a cuantas puedes alcanzas,
sin dejar un solo tilde,
cuando la ocasión te llama,

desde la altanera dama
hasta la fregona humilde,
haciendo este efecto en ti
tu natural condición,
hagas piedra el corazón
solamente para mí?
(I, vv. 292–304)

Don Álvaro's Antwort auf diese Frage zeigt freilich einen ersten fundamentalen Unterschied zwischen Tirso's *Burlador* und Guillén's die Frauen betrogenden Freiheitsfanatiker auf: die Achtung vor den (männlichen) Freunden, die letzteren auszeichnet. Denn Don Juan Tenorio treibt seine "burlas" ja nicht so sehr mit den Frauen (zumindest, wo es um Frauen von Stand geht), als vielmehr mit den jeweiligen Männern (Vätern, Beschützern, Heiratskandidaten); besonders im letzten der vier bei Tirso beschriebenen Fälle ist es klar, daß die Verführung Ana de Ulloas, die letztlich zur Tötung des Comendador und damit zur Verknüpfung mit dem Thema der Wiederkehr des Toten führen wird, weniger mit ihrer Schönheit zu tun hat, als mit der Lust an dem Streich, den er seinem Freund und Spießgesellen Marqués de la Mota spielen möchte. Don Álvaro hingegen kennt zwar keine Skrupel hinsichtlich der Ehre der Frauen, aber er lehnt es ab, auf Eugénias Schwärmerei einzugehen, weil darin ein "Verrat" gegenüber seinem (männlichen) Freund Valerián läge:

Aunque con tal libertad
seguir mis gustos pretendo,
ha de entenderse, no habiendo
obligación de mi amistad:
que con ella, es trato injusto,

y es afrenta el ser traidor,
y en habiendo ley de honor,
es ninguna la del gusto."
(I, vv. 305–312).

Deshalb ist er auch – durchaus kohärent überlegend – sofort entrüstet, als er davon erfährt, daß eben dieser Valerián seiner – ihm doch ohnedies nur noch lästigen – Frau nachstellt und droht sofort mit dem Schlimmsten: "¡Valerián falso amigo! / Mataréle, si no muero." (III, vv. 2137s.).

Um es nun einmal vom Gender-Standpunkt zu betrachten: Gerade dieses Hohelied der "heiligen" (Männer-)Freundschaft ("Santa amistad, ¿dónde estás?" – v. 2131) unterstreicht den problematischen Machismus dieser Figur noch mehr, und das scheint mir nicht nur einer heutigen Perspektive zu entsprechen: in derselben Szene ironisiert Guillén Álvaro's heilige Entrüstung nämlich auf subtile Weise, wenn er die als Page verkleidete Elvira ihn zur Mäßigung mahnen läßt (wobei sie einen anderen berühmten Titel der *comedia* der Blütezeit – *A secreto agravio, secreta venganza* (Calderón, 1635–36) – vorwegnimmt): "Sé cuerdo, si eres valiente, ¿cómo no adviertes y piensas / que las

secretas ofensas / se vengan secretamente?” (III, vv. 2146–2148) und der eben noch rasende Álvaro diesen Rat unverzüglich befolgt – nicht ohne ein machistisches Aparte, das aber nun wohl ebenfalls als Ironisierung gewertet werden kann: “Aunque ésta es mujer, está / en lo cierto, y así dejo / mi furor, que un buen consejo / no pierde por quien le da.” (III, vv. 2149–2152)

Elvira ist aber nicht nur mit diesem einen Rat präsent – sie übernimmt als “figura de donaire” die gesamte handlungstreibende Intrige des Stücks und bringt damit Álvaro im dritten Akt geradezu zu einem hymnischen Preislied auf sie, das schlecht zu seinem zynischen Machismo passen will:

| | |
|------------------------|-------------------------------------|
| Es inmenso tu valor, | y reparo de mi honor. |
| infinita tu hermosura, | Eres causa de mis bienes, |
| extremo de mi ventura, | eres mis ojos al fin. (vv. 2169–74) |

Guillén scheint so in gewisser Weise den Sieg des weiblichen Ingeniums in der Intrigenkomödie vorzubereiten, der für viele Stücke der Blütezeit typisch ist – am deutlichsten natürlich in Tirsos Meisterwerk der Capa y espada-Komödie *Don Gil de las calzas verdes*. Bei ihm liegt es aber wohl auch noch an einer Beziehung zu der für die italienische Komödie typischen Dienerfigur als Regisseur im Hintergrund und Meister der Intrige, wie er sie auch in anderen Stücken (z. B. *El narciso en su opinión*) einsetzt; diese Rolle übernimmt hier Elvira, weil sie eben eine Doppelfunktion als liebende “dama” und als – wenn auch verkleideter – “paje” besitzt.

Bei der eben besprochenen Hymne hat es sich schon angedeutet: Elvira ist nicht nur “Opfer” Don Ávaros – dieser führt sie vielmehr an einem bestimmten Moment sogar offen in seine Liebesphilosophie ein: Liebe ist möglich, sogar in einer grenzenlosen, an troubadoureske Vorbilder gemahnenden Form, aber nur unter der Voraussetzung der Ungebundenheit. Damit haben wir einen zweiten, vielleicht noch wesentlicheren Unterschied zu Tirsos Burlador-Figur entdeckt: Don Álvaro ist im Unterschied zu Don Juan Tenorio nicht zur Liebe unfähig; seine Begierde ist nicht ausschließlich der Wunsch nach “gozar” wie bei dem Burlador, sie kann sogar bis zur Großzügigkeit gehen, solange sie dem Freiheitsdrang keine Fesseln anlegt; so sagt er von seiner Frau:

| | |
|------------------------------|-----------------------------|
| “en un tiempo me fue amable, | que libre el cielo me dio, |
| cuanto agora aborrecible. | que aborrecido, rompí |
| Pero tanto procuró | sus conjuros y su encanto |
| con celos, con fuerza y brío | y haré contigo otro tanto, |
| cautivarme el albedrío, | si haces otro tanto en mí.” |
| | (II, 1430–1444) |

Dieser hyperbolische Wunsch nach Freiheit scheint Don Álvaro sogar einen noch moderneren Charakter zu verleihen als dem späteren Burlador – er äh-

nelt hier nämlich nicht Tirsos Don Juan, sondern eher dem Molières (beziehungsweise auch dem Da Ponte/Mozarts): dem Libertin. Natürlich gilt auch dies nur eingeschränkt: Nichts an Álvaros Charakter (außer dem Kavaliersdelikt des Ehebruchs) erscheint als Frevel gegen die Prinzipien der katholischen Religion (die Autorität der katholischen Kirche respektiert er mehr als Tirsos *Burlador*), aber in dem Schlußsatz der eben zitierten Szene (“Por ninguna cosa puede / venderse la libertad.”, vv. 1487s.) scheint sich doch ein Befreiungspotential anzukündigen, das eines Tages weiter führen könnte als nur zur “Sprengung der Ketten der Ehe”.

In diesem Zusammenhang scheint es interessant zu zeigen, daß Don Álvaro neben Tirsos Don Juan Tenorio noch einen zweiten “jüngeren Bruder” aufweist: den Protagonisten einer der Jugendkomödien Pierre Corneilles, der – wie eingangs erwähnt – in dieser Zeit mit Guilléns Komödienband vertraut war: die Rede ist von Alidor, dem Titelhelden der Komödie *La place royale ou l'Amoureux extravagant*, die vermutlich im Jahr 1634 (also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum *Cid*) entstanden ist.

Alidor hat seinerseits wiederum mit Sicherheit Vorfahren in anderen Gattungen, vor allem in der Pastorale – ein kürzlich entdecktes, wahrscheinlich von Corneille stammendes Manuskript einer solchen mit dem Titel “Alidor ou l'indifférent” scheint das sogar direkt zu bestätigen.¹³ Jedenfalls weist die Figur deutliche Parallelen zu einem literarischen Typus der Zeit um 1600 auf: mit den im Schäferroman wie in der dramatischen Pastorale (Silvio in Guarinis *Il pastor fido*, 1591) so beliebten “Liebesfeinden”, deren extremste Ausformung Hylas in dem französischen Schäferroman *Astrée* von Honoré d'Urfé darstellt. Während aber Hylas, der idealtypische “inconstant”, sich über Amor nur lustig macht und sich selbst der Liebe verweigert, ist der Alidor der Komödie offenbar bereit zu lieben – jedoch wie Don Álvaro nur unter der Bedingung, daß die Liebe nicht so stark werden darf, daß er damit die Herrschaft über sich selbst und seine Entscheidungsfreiheit einbüßen würde:

ALIDOR

Comptes-tu mon esprit entre les ordinaires?
 Penses-tu qu'il s'arrête aux sentiments vulgaires?
 Les règles que je suis ont un air tout divers,
 Je veux que l'on soit libre aux milieux de ses fers.
 Il ne faut point servir l'objet qui nous possède,
 Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède,
 Je le hais s'il me force, et quand j'aime je veux

¹³ Vgl. *Alidor ou l'indifférent. Pastorale*, herausgegeben von François Lasserre, Turin: Edizioni dell'Orso (mit Vorwort von Daniela dalla Valle), 2001

Que de ma volonté dépendent tous mes vœux,
 Que mon feu m'obéisse au lieu de me contraindre,
 Que je puisse à mon gré l'augmenter et l'éteindre,
 Et toujours en état de disposer de moi,
 Donner quand il me plaît, et retirer ma foi.
 Pour vivre de la sorte Angélique est trop belle,
 Mes pensers n'oseraient m'entretenir que d'elle,
 Je sens de ses regards mes plaisirs se borner,
 Mes pas d'autre côté n'oseraient tourner,
 Et de tous mes soucis la liberté bannie
 Fais trop voir ma foiblesse avec sa tyrannie;
 J'ai honte de souffrir les maux dont je me plains,
 Et d'éprouver ses yeux plus forts que mes desseins;
 Mais sans plus consentir à de si rudes gênes,
 À tel prix que ce soit je veux rompre mes chaînes,
 De crainte qu'un Hymen, m'en ôtant le pouvoir,
 Fit d'un amour par force un amour par devoir.
(Pierre Corneille, La Place Royale ou l'Amoureux extravagant (1634),¹⁴
Acte I, vv. 209–232)

Dies scheint tatsächlich eine sehr starke Parallele zwischen zwei ungewöhnlichen Figuren zu sein: Don Álvaro und Alidor lieben – im Unterschied zur Don Juan-Figur beide wirklich, wollen aber ihre Freiheit (“libre albedrío”) nicht um der Liebe willen verlieren. Die Ursachen für diese Haltung können bei der spanischen und der französischen Figur im Kontext der Epoche durchaus verschiedener Natur sein – bei Alidor kann man an einen eher philosophischen Hintergrund denken, vielleicht an den Wunsch nach Kontrolle der Leidenschaften durch die Vernunft im Kontext des beginnenden Rationalismus (auch wenn Descartes’ *Traité des passions* wiederum um einiges später, nämlich erst 1649, zu datieren ist) – Begriffe wie “l’esprit”, “la volonté” oder “l’état de disposer de moi” scheinen auf ein rationales Subjekt hinzudeuten, das bestrebt ist, die Selbstkontrolle nicht an eine irrationale Regung abzugeben; in Álvaros Fall steht dahinter wohl mehr die Opposition zwischen noch ritterlich-mittelalterlichen Werten (“anchura, libertad”) und einer bürgerlichen Wirklichkeit, wie sie mit dem negativen Bild der “casa-cárcel”, dem als Gefängnis erscheinenden Hausstand verknüpft ist. Álvaro ist zwar als Handelsbürger gekennzeichnet (in Zaragoza, von wo er Elvira mitbringt, war er auf “Geschäftsreise”), aber nach außen hin verteidigt er einen ritterlichen Lebensstil – was ihn wiederum dem Don Juan Tirsos annähert.

¹⁴ Zitate nach der Ausgabe von Georges Couton (Gallimard, La Pléiade *Œuvres complètes* I, Paris 1980)

Diese Differenzen und Parallelen in der Charakterisierung und den möglichen philosophischen, theologischen oder soziohistorischen Kontext der drei "Brüder" Don Álvaro – Alidor – Don Juan wären es wert, in einer umfassenderen Untersuchung noch weiter untersucht zu werden und würden dann vielleicht zu interessanten Schlüssen auf die Kontexte und die Erwartungshaltung des Theaterpublikums zwischen Spanien und Frankreich und zwischen dem ausgehenden 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – und damit vielleicht zumindest bezüglich einzelner Teildiskurse auch zu fundierteren Ergebnissen bezüglich der Entwicklungen des Barock in beiden Ländern führen; im Rahmen unserer begrenzten Untersuchung gilt es aber nun zu dem eingangs thematisierten strukturellen Aspekt des Textes insgesamt zurückzukehren, den ich als "Umkehrung des Komödieschemas" bezeichnet habe.

Wie schon zu Beginn festgestellt, ist die spanische *comedia* des Siglo de oro einer der Höhepunkte der europäischen Komödienentwicklung – wie man in jeder Theatergeschichte Europas lesen kann. Sie ist freilich kein "reines" Inlandsprodukt, sondern hat ihre Wurzeln in Italien¹⁵, und über die Renaissancehumanisten läßt sie sich bis zu Plautus und Terenz sowie deren Modell Menander und seiner "Neuen Komödie" verfolgen, von der wir eingangs sprachen. Rufen wir uns noch einmal das Schema ins Gedächtnis: üblicherweise bemühen sich eines oder mehrere junge Paare um eine eheliche (in der *erudita* oft auch außereheliche) Partnerschaft, müssen dazu aber mehrfache Hindernisse überwinden, die oft von den Alten-Figuren ausgehen und/oder auf der Konkurrenz durch einen Rivalen beruhen, wobei sie sich der Hilfe eines klugen Dieners bedienen können oder auch nicht (in der spanischen Variante ist die Klugheit der Diener meist eher beschränkt). Mit der (oft doppelten oder dreifachen) Schlußhochzeit tritt das berühmte "happy ending" ein, das bisweilen als einfachstes Unterscheidungsmerkmal zwischen Komödie und Tragödie genannt wird.

Nun, wir haben schon eingangs festgestellt, daß Guillén diese Struktur einfach auf den Kopf stellt. Vergleichen wir sein Stück mit irgendeiner der großen Komödien des Siglo de Oro, vielleicht, um gleich bei Tirso zu bleiben, mit *Don Gil de las calzas verdes*, wo auch eine kluge, als Mann verkleidete Frau die Intrige führt, dann sieht man sofort deutliche Gegensätze: Im *Don Gil* steht am Anfang eine Reihe von "Befreiungsakten": Don Martín befreit sich von seiner Braut Juana, die befreit sich von ihren *gender*-Verhaltensregeln und geht nicht ins Kloster, sondern ihm in Männerkleidern nach, Martíns neue Braut Inés befreit sich von der Autorität ihres Vaters und wählt einen anderen als den ihr bestimmten Don Gil (nämlich

¹⁵ wobei an der dortigen Komödienentwicklung zu Beginn des 16. Jahrhunderts auch einige Spanier wie Juan del Encina oder Bartolomé de Torres Naharro mitgewirkt haben – vgl. dazu Anm. 5

die verkleidete Juana, die auch unter diesem Namen auftritt), wobei sie sich zugleich auch von der Quasi-Verlobung befreit, die sie an ihre Jugendliebe Don Juan bindet, und ihre Cousine Doña Clara macht ihr bei dem grünbehosten Don Gil, der in Wahrheit Juana ist, Konkurrenz und befreit sich damit von den Freundschaftspflichten gegenüber Inés. All das schafft ein Chaos, in dem alle Personen vorübergehend den Überblick verlieren. Aber der genialen Intrigantin Doña Juana/Don Gil/Doña Elvira gelingt es, am Schluß das karnevaleske *Intermezzo* zu beenden und das Stück in eine harmonisierende Dreifachhochzeit münden zu lassen, die zur Normalität zurückführt – dank einer starken Frau, die ihren zukünftigen Ehemann gedemütigt hat, ehe sie sich seiner “ehelichen Gewalt” unterwirft.

Bei Guillén geht es auch in dieser Hinsicht umgekehrt zu: die scheinbare Ordnung zu Beginn (deren Scheincharakter freilich von der ersten Szene an deutlich wird) verwandelt sich in einem Schlüsselmoment des ersten Aktes in ein Chaos der Leidenschaften, aus dem kein “happy ending” mehr herausführt. Dieses Schlüsselmoment ist ein Gesellschaftsspiel, das “juego de palabras”, bei dem jede Figur einen Buchstaben wählt und dann eine Geschichte über eine Reise mit ihrem/r Geliebten erzählen muß, in der alle Personen, Orte und Speisen mit diesem Buchstaben beginnen müssen. Eine solche Spielkultur finden wir im Valencianer Theater öfter (so etwa in der bereits genannten Komödie *El prado de Valencia* des Canónigo Tárrega). Das Spiel gibt den Personen Anlaß dazu, ihre heimlichen Leidenschaften sozusagen inoffiziell auszusprechen: Jede Figur wählt nämlich den Anfangsbuchstaben der Person, in die sie heimlich verliebt ist. Glücklicherweise hat Álvaro zwei Vornamen, also können ihn sowohl Eugenia als auch Ipólita wählen, als dritte bleibt für Elvira dennoch nur noch die Allegorie übrig: sie wählt sich daher das “D” und spricht nur von einer Reise mit ihrem Geliebten “desdén” (Verschmähung) zu “desengaño” (Ent-Täuschung). Der Doppelsinn der so vorgetragenen Erzählungen wird endlich noch dadurch gesteigert, daß zwei Figuren sich “irren” und dafür ein Pfand geben müssen; zur Auslösung dieses Pfands müssen sie wiederum eine Szene spielen, die in einer Liebeserklärung gegenüber dem tatsächlich, aber heimlich geliebten Partner besteht, während die Konkurrenten/echten Partner zusehen und -hören und sich ihren Teil denken:

DOÑA EUGENIA

¿Está contento el juez
de lo hecho?

VALERIAN

Cosa es clara;
y aún a ser otro pensara
que esto ha pasado otra vez.
Porque tanta propiedad
parece que ensayo tuvo.
[...]

VALERIAN

Está ya mi penitencia
cumplida.

DOÑA EUGENIA

Ha sido extremada.
También parece ensayada.
VALERIAN
Mas con harta diferencia.
¿Esta llaneza no miras
crecer nuestras amistades?

ELVIRA (*Aparte.*)
Mucho me huele a verdades

Lo que parece mentiras.
(*Acto I, vv. 899–992*)

Wir haben hier also eine Art “Metatheater” vor uns, in dem die “Wahrheit” ans Licht kommt; zugleich aber ein psychologisches Spiel unerhörter Raffinesse, das im Sinne der Caillois’schen Terminologie¹⁶ über *mimikry* zu *ilinx* führt: Die unerträgliche Spannung scheint der Katastrophe zuzutreiben. Aber wir sind erst im ersten Akt, und noch dazu in einer Komödie, daher löst sich das ganze einfach schnell auf, und die Teilnehmer am Gesellschaftsspiel gehen nach Hause.

Der Rest der Komödie wird, wie erwähnt, von der Intrigenkunst der als “Dienerersatz” auftretenden Elvira gestaltet – aber ihre Intrige führt nicht zu dem gattungstypischen Schluß mit der Hochzeit, allenfalls noch zu einer vorweggenommenen solchen: Denn Álvaro, wie oben besprochen hingerissen von ihren Intrigantenkünsten, macht ihr nicht nur eine hymnische Liebeserklärung, sondern läßt sich auch gleich von ihr in ein Nebenzimmer ziehen, in dem ganz eindeutig ein Liebesakt stattfindet, wie uns durch Mauer- (oder besser Schlüssel-) Schau der Diener Galindez mitteilt, der das ganze freilich für einen homosexuellen Seitensprung mit dem Diener Antonio halten muß, als der Elvira immer noch auftritt:

ELVIRA
Entremos al camarín
donde tu escritorio tienes.
DON ÁLVARO
Entremos.
GALINDEZ
¡Válame Dios!
DON ÁLVARO
Por ti a mi enojo resisto.
GALINDEZ
¿Es soñado lo que he visto?
¿O son visiones los dos?
ELVIRA
Entre mis dichosos lazos
te diré lo que he trazado.
DON ÁLVARO
Descansará mi cuidado,
lo que estuviere en tus brazos.
(*Sale del todo fuera GALINDEZ.*)

GALINDEZ
¿Esto es España, o Sodoma;
oh, sagrada inquisición?
Mi amo y Antonio son
licenciados de Mahoma.
Por este agujero quiero
de la llave, verlo bien
mas tapanánle también
por sólo que es agujero.
Bien a fe, por Dios que luchan,
¡si es engaño, o son antojos!
Ya se hablan con los ojos,
Ya con las bocas se escuchan
con razón llaman nefando
este pecado de fuego.
(*Acto III, vv. 2174–2204*)

¹⁶ Vgl. Caillois, Roger: *Les jeux et les hommes (le masque et le vertige)*, Paris: Gallimard 1958; 1967 (édition revue et augmentée), Collection Folio Essais.

Das wäre schon in der Komödie der Lope-Zeit nicht mehr denkbar (in der italienischen *commedia erudita* hingegen schon!), und natürlich erst recht nicht in der zunehmend regelkonformen französischen Komödie des 17. Jahrhunderts.

Am tatsächlichen Ausgang freilich ändert es wenig. Nach einigen derbkomischen Dienerszenen (die an Lope de Ruedas "pasos" oder die frühe *Commedia dell'arte* erinnern) gelangen wir zur Schlussszene, die wie so oft in der *comedia de capa y espada* einen Höhepunkt des Konflikts und die Lösung bringen muss: durch eine weitere Intrige wird Ipólitas Bruder ins Haus geholt; der argwöhnische Don Álvaro ertappt in seinem Schlafzimmer Valerían im Bett, aber nicht mit Ipólita, sondern mit dessen eigenen Frau Eugenia, wobei in der Dunkelheit und durch Elviras Intrige beide der Meinung waren, Ehebruch mit dem jeweiligen Partner des anderen Paares zu begehen. Dennoch: So etwas verlangt nach Rache, das Duell beginnt, der herbeigeeilte Gerichtsbeamte greift ein. Jetzt müsste sich komödientypisch eine Ehe stiften lassen, um die Spannung zu harmonisieren, aber hier sind ja alle verheiratet, also greift Guilén zum gegenteiligen Mittel: der Alguacil trennt die beiden Ehen durch Annullierung – Valerian war Anstifter des Mordes an Eugenias erstem Ehemann und hat daher ein unbedingtes Ehehindernis verschwiegen; und für die Hochzeit der Cousins Álvaro und Ipólita war die erforderliche päpstliche Dispens ungültig – somit werden alle Ehen der "mal casados" amtlich getrennt. Dadurch wiederum würde sich paradoxerweise noch einmal die Möglichkeit eines harmonisierenden Komödientenschlusses durch eine Hochzeit eröffnen: Álvaro wäre ja nun frei und wohl auch trotz allen Freiheitsdrangs nicht unwillig, Elvira zu ehelichen. Aber diesmal ist es die Frau, die sich dieser allzu leichten, allzu billigen Lösung widersetzt, weil sie durch die Erfahrung (der Egehölle der anderen, bzw. des problematischen Charakters ihres Geliebten) gewitzigt ist:

ELVIRA.

La vida de los casados
he visto en aquestos dos;
y así no permita Dios
que a ella extienda mis cuidados.

Volverme quiero a mi tierra,
donde un monasterio habrá
que en dulce paz me tendrá,
y no en tan amarga guerra.
(III, vv. 2993–3000)

Darin handelt sie ganz genauso wie die Frau in Corneilles *Place royale*; dort beschließt die ideale Liebende Angélique, nachdem ihr Alidor sie zuerst verlassen, dann mit einem Freund verkuppeln, hierauf zur Flucht am Tag ihrer Hochzeit mit einem anderen überreden wollte, um sie dabei heimlich wiederum seinem Freund abzutreten, wobei er sie dann im entscheidenden Augenblick im Stich gelassen hat, seiner Werbung nun ihrerseits nicht mehr nachzugeben:

“Rien ne rompra le coup à quoi je me résous.
 Je me veux exempter de ce honteux commerce
 Où la déloyauté si pleinement s'exerce.
 Un Cloître est désormais l'objet de mes désirs
 L'âme ne goûte point ailleurs de vrais plaisirs.
 [...] Cherche un autre à trahir, et pour jamais, Adieu.”
 (Pierre Corneille, *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant* (1634), Acte
 V, vv. 1553–56, 1561).

Auch die Reaktion der verschmähten Liebhaber ist ähnlich: Wenn Alidor ein zynisches und deutlich nicht aufrichtiges Lob der Freiheit nachschickt, die er nun ja am besten erworben hätte, weil er sogar von jeder möglichen Eifersucht befreit ist, wenn Angélique im Kloster sitzt, statt seinen Freund zu heiraten, dann verfallen die Personen von Guilléns Komödie sämtlich in das Freiheitsvokabular Don Álvaro aus dem ersten Akt:

“DOÑA EUGENIA.
 Libertad les quiero dar
 de hoy más, a mis pensamientos.

VALERIAN.
 Ancho es el mundo, y podrá
 con anchura andar por él.
 (III, vv. 3003–3006)

Álvaro selbst spricht das konventionelle Schlußwort und vergleicht das Ende der Komödie mit dem “Ende seiner Gefangenschaft” (“fin de mi cautiverio”). Es sieht also so aus, als wäre *Las mocedades del Cid* tatsächlich nicht das einzige Stück aus dem Guillén-Band, das Pierre Corneille inspiriert hat.

Aber mehr als eine reine Einflußfrage könnte uns natürlich ein offensichtliches Paradox interessieren. Was bei Corneille, nach einer langen Tradition der europäischen (und auch schon seit einigen Jahren französischen) Komödie, durchaus erklärbar erscheint, gibt bei Guillén de Castro auf den ersten Blick keinen Sinn: Wozu schreibt man eine sozusagen “auf den Kopf gestellte” Komödie, in der man offensichtlich Konventionen eines Modegenres parodiert, wenn dieses Genre noch gar nicht Mode ist? Später wäre das durchaus vorstellbar: die spanischen Dramatiker konnten ein theaterbegeistertes und –erfahrenes Publikum problemlos mit intertextuellen Spielen mit der Tradition unterhalten und haben das auch immer wieder getan – die vielen direkten Anspielungen auf bekannte Komödien in den Stücken des Siglo de Oro zeigen das deutlich. Aber weshalb tut das Guillén vor 1600, als sich die *comedia nueva* Lope de Vegas noch nicht in vollem Umfang durchgesetzt hat, und nicht erst später in der Madrider Zeit?

Im Rahmen einer so begrenzten Untersuchung darf man keine definitive Antwort auf diese Frage erwarten, aber vielleicht doch eine Anregung: Wir haben anfangs gesehen, wie eng die literarische Szene in Valencia mit Italien

verknüpft ist – sowohl in der Lyrik der “Academia de los Nocturnos” als auch in den anderen Genres. Guilléns Werk enthält sicherlich einige Bestandteile der spanischen Tradition – die Nähe zu Lope de Ruedas “Pasos” in der “Burla” der Diener habe ich erwähnt, auch Spuren von Torres Naharro (die Komik des Sprachgewirrs bei dem französischen Diener Pierres) ließen sich ausmachen; ich glaube aber, daß er zudem – wie die anderen Valencianer Komödienautoren – an Traditionen der italienischen Komödie anschließt, in der sich ja schon seit längerer Zeit eine auf der Menander-Plautus-Linie beruhende Tradition ausgebildet hatte, sowohl in der Spielart der “*commedia erudita*” (wie Dovizi di Bibbienas *Calandria*, wo schon 1513 eine als männlicher Page verkleidete Frau auftritt, oder in *Gli ingannati*, dem Vorbild von Lope de Ruedas *Los engañados*) als auch in der *Commedia dell'arte* war die Schlußhochzeit als Lösung des Konflikts (wenngleich manchmal nur als Scheinhochzeit wie in der *Calandria*) seit langer Zeit eingeführt. Viele Indizien lassen darauf schließen, daß italienische Schauspieltruppen Spanien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts intensiv bereisten – und Valencia als eine Art “Brückenkopf” wohl noch intensiver als andere Städte.¹⁷

Es erscheint mir deshalb durchaus nicht unwahrscheinlich, daß die hier vorgeführte “Unmoral”, die ganz unverschämte Darstellung von Ehebruch und Liebesakt, die Thematisierung der Homosexualität (lauter in der *commedia erudita* durchaus übliche Elemente) sowie auch die Parodie des “happy ending” der Komödie weniger im Zusammenhang mit der spanischen Tradition ihrer Zeit als vielmehr mit der italienischen stehen. Nur wenige Jahre später, als Guillén 1618 seine Komödien in einem Band drucken ließ, hatte sich die spanische Tradition der “*comedia nueva*” Lopes so weit verfestigt, daß sie als Referenzobjekt für eine Parodie erscheinen konnte, die paradoxerweise vor dem parodierten Gegenstand entstanden war ...

¹⁷ Tatsächlich insistieren die wenigen Studien, die es zum valencianischen Theater gibt (ausgehend von der 1913 verfassten und – was an sich schon bezeichnend ist – 1985 unverändert in spanischer Übersetzung wieder aufgelegten Studie von Henri Mérimée – *El arte dramático en Valencia*, Valencia 1985) zwar auf der italienischen Prägung der Valencianer Autoren, meinen damit aber eher den Humanismus und Petrarkismus rund um den Hof des Herzogs von Kalabrien und der Germana de Foix. Mérimée behauptet dagegen, italienische Truppen wären in Valencia vor 1600 kaum nachweisbar und es habe daher nur indirekten Einfluss gegeben (ebda., 633). Vielleicht ließe sich heute, nach fast hundert Jahren, bei einer entsprechenden Untersuchung doch noch anderes zu Tage fördern.

Resumen

Los estudios sobre la comedia del Siglo de Oro suelen concentrar su interés en la obra de los “grandes”: Pedro Calderón de la Barca (sobre todo si se trata de críticos alemanes), Lope de Vega, y, ya con menor interés, Tirso de Molina, Ruíz de Alarcón o Agustín Moreto y Cabaña. Poco o nada se habla de los inicios, a pesar de la importancia de estas primeras comedias en torno al 1500, de la época de Lope de Rueda, y del teatro valenciano en torno al 1600, tan importante para el mismo Lope quien en 1588 y en 1599 pasó cierto tiempo en la ciudad levantina, culturalmente tan importante y puente de intercambios culturales con la Italia del Renacimiento. La comedia *Los mal casados de Valencia*, escrita por el poeta valenciano Guillén de Castro en torno al 1600, se revela en muchos aspectos precursora de la comedia lopesca, pero apareciendo al mismo tiempo como una réplica irónica, casi parodística de la misma, aunque cronológicamente la preceda: *Los mal casados de Valencia* nos presenta al inicio dos parejas casadas que terminarán por separarse en una especie de divorcio, lo que podría interpretarse como una burla de la estructura típica de la comedia de capa y espada; y la única mujer que podría casarse al final, después de la experiencia de lo tormentoso de la vida conyugal, prefiere el claustro al yugo del matrimonio.

Además, uno de los protagonistas, Don Álvaro, aparece como una prefiguración del Don Juan Tenorio de Tirso: como Don Juan, también Don Álvaro parece tener una fuerza de atracción irresistible para las mujeres (de las mujeres que aparecen en la comedia, todas sin excepción se enamoran de él). Y como Don Juan Tenorio, tampoco Don Álvaro “se enamora”, sino “se abrasa”, y tal vez sólo verbalmente; en el fondo, desprecia a las mujeres y las trata cínicamente, burlándose de ellas en cualquier ocasión. Así, aparece casi como el “hermano mayor” del personaje arquetípico del teatro español barroco. Sin embargo, existen diferencias fundamentales entre el *burlador* de Tirso y el engañador de mujeres de Guillén: el respeto ante los hombres de éste último, y, aún más importante, el hecho de que Don Álvaro, contrariamente a Don Juan Tenorio, no parece ser enteramente insensible al amor; su deseo de mujeres no es únicamente un deseo de “gozar” como aquél del sevillano, al contrario, puede llegar hasta la generosidad como nos muestra su monólogo, pero este amor quedará siempre subordinado a su deseo hiperbólico de libertad absoluta que parece convertir a Don Álvaro en un carácter aún más moderno – el Don Juan no de Tirso, sino de Molière (y en parte, también de Da Ponte/Mozart): el libertino que estima más la propia libertad que cualquier otro bien del mundo.

En este aspecto, Don Álvaro parece tener otro “hermano menor” aparte del Don Juan Tenorio de Tirso: el protagonista de una comedia poco conocida de

Pierre Corneille – quien ha utilizado un texto de Guillén en otra ocasión más conocida (Le Cid): Alidor en *La place royale ou l'Amoureux extravagant*, un texto probablemente del año 1634. Alidor a su vez tiene seguramente sus antecedentes en otros géneros – tiene algo de los “enemigos del amor” tan de moda en las novelas pastoriles, en particular de Hylas (Honoré d’Urfé, *Astrée*), el modelo del arquetipo de “l’inconstant”. Don Álvaro y Alidor están ambos enamorados, pero no quieren perder su “libre albedrío” por la fuerza del sentimiento amoroso. Los motivos de esta actitud podrían ser diferentes (más filóficos en el caso de la comedia francesa, más ligados al conflicto entre valores caballerescos y burgueses en el caso español), pero el final de la obra se parece de igual manera: la mujer se opone a la solución armonizadora del casamiento final. Sin embargo, se vuelve a la pregunta: ¿por qué se escribe una “comedia al revés” con rasgos aparentemente parodísticos de un género de moda? En el caso de Corneille la comedia ya lo era, pero en el caso de Guillén en torno al 1600 todavía no. No hay respuesta, pero sí una sugerencia: sabemos que la escena literaria de Valencia estaba muy ligada a Italia – y la comedia italiana ya desde hacía mucho tiempo había desarrollado una tradición de la “nueva comedia” basada en la “nea comoedia” griego-latina. Así, parece bastante probable que tanto la inmoralidad, la presentación tan descarada del adulterio, como la parodia del “happy ending” podrían referirse menos a la tradición española de su tiempo que a aquella italiana – hasta que, algunos años más tarde, cuando Guillén publicó sus Comedias en volumen, la tradición española de la “nueva comedia” de Lope había alcanzado tal punto que podía servir de referencia a una parodia escrita antes de la obra parodiada ...