

## EN TORNO A « LA PONCELLA DE ORLEANS » DE ANTONIO ZAMORA

por *Mariateresa Cattaneo* (Universidad de Milán)

Por el singular desarrollo de su humana aventura y el contradictorio bosquejo que de ella construyen las actas de dos procesos bastante contiguos en 1431 (condena a la hoguera) y 1456 (completa rehabilitación), la imagen de Juana de Arco resulta sin duda extraordinaria, pero también difuminada y como suspendida entre la luz firme del milagro y los rasgos sombríos de la superstición o de un patriotismo visionario que aunque es pío no deja de ser ante todo heroico y bélico.

Sin embargo, en eso estriba la sugestión del personaje que puede asumir múltiples caras según la perspectiva de interpretación privilegiada: de lo que se han aprovechado ampliamente los historiógrafos y, más, los escritores que en Europa, y en Francia esencialmente, han ofrecido muchas posibles Juanas <sup>1</sup>, utilizando en diferentes secuencias combinatorias los datos de su biografía, de la situación histórica y, a veces, trazos imaginados.

En la literatura española <sup>2</sup> el interés por la Poncella de Orléans

<sup>1</sup> Véanse, para una información bibliográfica general, P. Lanéry d'Arc, *Le livre d'or de Jeanne d'Arc*, París 1894 (reimpreso en 1970, en Amsterdam); I. Raknem, *Joan of Arc in History, Legend and Literature*, Oslo 1971, E. Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, 1976 (artículo: *Doncella de Orléans*).

<sup>2</sup> A. de Latour, *Jeanne d'Arc sur la scène espagnole*, en « *Revue britannique* », 1874, pp. 401-428; *Jeanne d'Arc chez les historiens espagnols*, en « *Revue britannique* », 1875, pp. 103-116; Guillot de Saix, *Jeanne d'Arc dans la littérature espagnole*, en « *Hispania* », París, 1919, pp. 209-217.

no es frecuente: pero sí bastante temprano, si consideramos la comedia perdida de Lope (que se encuentra en las listas del *Perogrino*, con el título de *La Poncella (Doncella) de Francia*) que se insertaría en uno de los primeros puestos de un índice de obras escénicas de tal argumento, detrás del *Mystère du siège d'Orléans* (1435), de la *Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy* (1581) del jesuita Fronton du Duc, y próxima al *Enrique VI*, parte I, de Shakespeare (1592) y de la anónima *Tragédie de Jeanne d'Arc* (1600).

Prescindiendo de la obra lopesca, de la cual no queda noticia alguna, se debe avanzar pues hasta 1722, para encontrar impresa *La Poncella de Orleans* de Antonio Zamora<sup>3</sup>, probable refundición de la comedia de Lope.

Imposible y ciertamente ficticio sería cualquier intento de reconstrucción del esquema original lopesco: mídase la distancia — no en sentido valorativo, sino de lógica narrativa, estructuración escénica y entrelazamiento temático y simbólico — que aleja *No hay deuda que no se pague* del *Burlador de Sevilla*. Tampoco nos sirven de ayuda, para remontar al menos a una fuente común, las escasas referencias a la legendaria Juana en la historiografía española precedente. Frente al silencio de las crónicas contemporáneas a la Poncella, y a la falta de otra referencia cualquiera a su trágica muerte o sucesiva rehabilitación, adquiere así especial relieve la *Historia de la Ponzella de Francia y de sus grandes hechos: sacados de la crónica real por un cavallero discreto imbiado por embaxador de Castilla a Francia por los serenissimos reyes don Fernando y doña Ysabel*<sup>4</sup>.

Es una narración novelesca que, sin ninguna exactitud histórica, a pesar de la pretendida derivación de una indeterminada « crónica real », nos ofrece una Juana guerrera valiente y astuta, « codiciosa de batalla », asimilada, como modelo femenino, a las

<sup>3</sup> La comedia, anterior según P. Merimée (*L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII siècle*, Toulouse 1983, p. 66) a diciembre de 1707, fue publicada en el tomo I de *Comedias nuevas de Zamora*, Madrid, 1722 (reimpreso en 1975, en Hildesheim - New York).

<sup>4</sup> Utilizo la edición de Burgos, Philippe de Junta, 1562. En « *Revue Hispanique* », 1926, I, pp. 512-592, se puede leer el texto de la edición más antigua (Sevilla, 1512).

Amazonas, que vence, mata, conquista, sufre una breve prisión, vuelve a vencer y termina su carrera recibiendo honores en su palacio. Los más altos príncipes quieren casarse con ella, en particular el Rey de Chipre, pero ella, no interesándole los amores, prefiere pasar su tiempo leyendo y platicando en su pequeña corte sobre las hazañas de los famosos héroes del pasado. Como ha resaltado M. Defourneaux<sup>5</sup>, el mayor interés de la *Historia de la Poncella de Francia*, agradablemente fabulosa, pero con un esquema narrativo repetitivo, consiste en la intervención de los españoles en los hechos de la Poncella. Durante la lucha por la conquista de La Rochelle, ella envía una embajada al rey Juan II de Castilla (téngase presente que estamos en 1436 y la Poncella ha muerto en 1431) pidiendo refuerzos que el rey le concede, y precisamente desde una nave de la flota castellana Juana guiará la acción victoriosa.

La buena difusión de la *Historia de la Poncella*, es atestiguada por cuatro ediciones entre 1512 y 1562 (Sevilla 1512; Sevilla 1530; Burgos 1557; Burgos 1562) y además por la *Crónica de Alvaro de Luna*<sup>6</sup>, en la que se repite tal cual el episodio de la embajada, con alusión precisa a esta obra, que entonces estaba sin imprimir.

Aparece así una tendencia a conectar de algún modo la aventura de Juana con los acontecimientos históricos españoles (precisamente con la colaboración entre Francia y Castilla contra Inglaterra durante la guerra de los Cien Años) que se confirma observando como también el padre Mariana llega a hablar de la Poncella<sup>7</sup> a partir de la petición de ayuda francesa para la reconquista de París, dirigida esta vez al rey de Aragón (que no pudo satisfacerla). Pero la narración sucesiva — pasando por alto cierta imprecisión de los nombres — es ejemplar por corrección histórica y hace pensar en que Mariana quizás pudo leer las actas del proceso durante su estancia en París (1567).

<sup>5</sup> M. Defourneaux, *Jeanne d'Arc en Espagne*, en «Hispania», París, 1943, pp. 1-19.

<sup>6</sup> *Crónica de Don Alvaro de Luna, condestable de Castilla, maestre de Santiago*, ed. J. de Mata Carriazo, Madrid, 1940, p. 150.

<sup>7</sup> *Historia de España*, XX, 16, BAE, 31, p. 87.

Muy diferente es la orientación de Zamora al escribir su *Poncella* en la que introduce muchos anacronismos y unas cuantas modificaciones históricas: evidentes ya desde las primeras escenas, donde encontramos ya adulto al hijo de Carlos VII, presentado en el papel de Delfín (en realidad el futuro Luis XI tenía pocos años en estas fechas), mientras Carlos ya es el Rey, sin ningún problema de consagración. Y además el mayor enemigo de Juana es Enrique V — ya muerto y sustituido como regente por su hermano, el duque de Bedford — e Inés (Agnés Sorel) aparece como amante del rey, a pesar de que sus amores empezaron muchos años después de la muerte de Juana.

Esta arbitrariedad, justificada por la posibilidad de crear una tensión teatral entre dos personajes femeninos, permite también la articulación de la necesaria fábula de amores y celos, sin que afecte a Juana (como ya habían hecho y seguirán haciendo otros escritores: d'Aubignac, Schiller etc.): pero es singular y notable la transformación de Inés en dama inglesa, cuya novelesca llegada a la corte es narrada en la apertura de la escena con uno de aquellos diálogos diegéticos iniciales que parecen ser típicos de la técnica teatral de Zamora (piénsese en *No hay deuda que no se pague*, pero también en *Mazariegos* y *Monselves* o en *Siempre hay que envidiar amando*). Ya en estos primeros parlamentos la acentuación es negativa (el amor del rey se define « amoroso capricho », « embelesado delirio », « delito » y se añade que « siendo Inglesa Inés / parece preciso / mandando en su voluntad / que adelante los partidos / de Inglaterra... » « ... pues rendido / a su amor para perderle / solo ha tenido albedrío ») aunque, al entrar en escena Inés, Zamora, quizás recordando los preceptos de Lope sobre la necesidad de la suspensión del oyente, subraya de ella solo el aspecto de mujer enamorada, bien que insegura y celosa.

El desarrollo de la obra es de todos modos coherente con los indicios iniciales. La elección dramática de Zamora tiende a la fijación de una imagen negativa de Inglaterra, hecho que en su concordancia con los acontecimientos históricos españoles contemporáneos<sup>8</sup> parece enlazarse con la actitud historiográfica de

<sup>8</sup> Los sentimientos francófilos de Zamora en los primeros años del

las fuentes ya examinadas, de conectar siempre los asuntos extranjeros con intereses españoles, y quizás sirve para establecer el posible horizonte de espera del público de Zamora.

En esta misma dirección va la revalorización de los franceses, empezando por Carlos VII, al cual Zamora « a donné du coeur, dont il manque si tristement dans la réalité »<sup>9</sup>. Enamorado infeliz, obligado a oponerse a su deseo, y por lo tanto dotado de aquella ambigüedad y de aquella vacilación sentimental que Zamora otorga con frecuencia a sus personajes, el rey muestra siempre gran lealtad para con Juana, siendo imitado por sus colaboradores (faltan los detractores, por ej. La Tremoille): trata de socorrerla en el infausto final y Juana muere entre sus brazos mientras se ensaña un vengador ataque a los ingleses.

El gran proceso de Rouen queda reducido a un interrogatorio bastante mísero dirigido por el duque de Celeberia y por un dudoso Talbot (también el clásico adversario de Juana es dibujado por Zamora inclinado a inquietas reacciones y atormentado por amorosas añoranzas de Inés) y de tal manera la prevaleciente responsabilidad inglesa sirve para justificar en la condena de la Poncella la total ausencia de la Iglesia: sólo se alude a una aprobación de la sentencia por parte del Obispo de Bobés (Beauvais), de Nicolas Midi y Guillermo Spinet — los nombres son históricamente exactos — sin duda obedeciendo a la censura de la escena española acerca de las apariciones de los eclesiásticos.

Pero también en lo que se refiere a Juana se puede notar una debilitación de las tensiones religiosas y místicas a favor de un enfoque más aventurero (lo amazónico de Juana, de lo que Moratín<sup>10</sup> se mofará) y espectacular.

siglo son atestiguados también por *Preso, muerto, vencedor, todos cumplen con honor en defensa de Cremona* (1716), comedia « visiblemente de circunstancias » según Alberto Lista que añade: « la revistió con todos los lances de amor, celos y desafíos que pudieran haberlo hecho Lope y Calderón: y lo mismo hizo en la *Poncella de Orleans*, tomada de la historia francesa, y que escribió probablemente por complacer a sus gefes » (*Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, II, p. 219).

<sup>9</sup> P. Merimée, *op. cit.*, p. 34.

<sup>10</sup> *Comedias de D. Antonio Zamora*, en *Obras póstumas* de D. L. Fernández de Moratín, Madrid, 1868, III, p. 138: « Juana de Arc sale luchando a brazo partido con un lobo y tanto le aprieta que le ahoga y da con él en tierra... ».

Mientras las « voces » encuentran solo espacio en los cuartos del soneto en el que Juana resume su excepcional historia, durante su interrogatorio:

En la feliz quietud de mi cabaña,  
al despuntar el Sol, estaba un día,  
quando candida luz, que el Cielo embia,  
mis ojos ciega, y sus carrizos baña:  
Sal, Juana (dixo) á ser en la Campaña  
vida de la Francesa Monarquía,  
pues su Rey sabe, que á tu brazo fia  
tan sagrado poder, tan nueva hazaña. (acto III)

Zamora utiliza hábilmente la intervención sobrenatural en el sueño de Carlos (acto I: a Carlos aparece « en una Nube luziente una Sombra vestida de blanco » y, con un complicado juego de tramoyas, el ángel le enseña a Juana « pastora humilde », a la cual en este mismo momento él revelará su función de amparo y alivio de la Monarquía): aquí Zamora combina una típica situación calderoniana con el proceso de intensificación de recursos escenográficos que es peculiar suyo y le es exigido por su público.

Añádase que en Juana se evidencia aquella debilidad en la construcción del personaje protagonista que se advierte también en otras comedias de Zamora — empezando por el Don Juan violento y matón, desprovisto de toda cualidad mitopoyética de *No hay deuda*: indicio sin duda revelador de la reducción de las perspectivas dramáticas del tiempo, en el cual, usando la certera expresión de Marc Vitse<sup>11</sup>, se lleva a cabo una « sistemática labor de desmitificación », pero también, según mi parecer, personal incapacidad para lograr una coherencia psicológica y temperamental que supere la incertidumbre sentimental, la ambigua conflictividad exteriorizada en los patéticos suspiros de los « a parte », que agita a los personajes en un movimiento teatral sagazmente articulado, pero unificado más por la espectacularidad (simbiosis de visual y de sonoro, cuidada estructura y variación escénica, ingeniosa gradualidad del final de los actos, de rebuscado efectismo) que por la colocación central del héroe.

<sup>11</sup> *Historia del teatro en España*, Madrid, 1983, I, p. 601.

Juana, en vilo entre una prevaleciente caracterización heroico-militar y la vocación divina aceptada con automatismo no problemático, no consigue imponerse sobre la deuteragonista Inés en calidad de antítesis cristiana a la soberbia y al egoísmo mundano, como se puede observar en la escena « de la rosa y del lirio », obsequio floreal ofrecido por las dos mujeres al rey y que éste utiliza después, arrojando la rosa de Inés y poniéndose en el sombrero el lirio de Juana, con significado político-amoroso, ante Talbot. Se trata de una escena bien ingeniada y quizás, si queremos abandonarnos en conjeturas, de derivación lopesca, como afirma Merimée<sup>12</sup>, pero que ciertamente reabsorbe a Juana en la atmósfera artificiosa y cortesana de las comedias que Bances Candamo definía « de fábrica »<sup>13</sup>, y lo mismo sucede con la escena del duelo entre las dos rivales (acto III), duelo que, masculino o, en su variante más singular, femenino, es tópico del mismo género de comedia.

Con todo, la ambición de una comedia de molde calderoniano es demostrada por la organización métrica más variada respecto a la costumbre zamorana (mayor presencia de octavas, a veces con alternancia amebea voluntariamente solemne, introducción del soneto) y sobre todo por la ausencia del elemento saineteril, con una casi completa falta de música y canciones (se da una sola, breve excepción en el reencuentro entre Inés y Talbot) y con la supresión del rebajamiento cómico del lenguaje, limitado, según la tradición, a los pocos parlamentos del gracioso.

Sin embargo no son suficientes ni esta mayor dependencia de los modelos, ni el estilo adornado con fórmulas y módulos calderonianos, que aunque son frecuentes no dejan de ser decorativos y postizos, para una dignificación heroica que coloque la historia de la Poncella dentro del marco estructural trágico del teatro áureo.

Además de los elementos exquisitamente dieciochescos que Merimée y Valbuena Prat<sup>14</sup> han puesto de relieve, la pertenencia — aunque todavía inicial — al nuevo siglo consiste precisamente

<sup>12</sup> P. Merimée, *op. cit.*, p. 35.

<sup>13</sup> F. Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Londres, 1970, p. 34.

<sup>14</sup> P. Merimée, *op. cit.*, p. 35; A. Valbuena Prat, *El teatro moderno en España*, Zaragoza, 1944, pp. 14-16.

en esta imposibilidad de adhesión intensa al desarrollo de la trayectoria dramática en sus conflictos y en su excepcionalidad: la obra al revés se construye con distanciamiento y moderación ideológica conciliadora, que conllevan una edulcoración de lo trágico y no generan más que una emoción patética.

Ya nos acercamos a la reflexión racionalista de Feijoo, que pocos años después, encuadrará con lucidez, en una óptica de desconstrucción heroica, la peripecia de la Poncella: « aquellos [los ingleses] atribuyeron sus hazañas a pacto diabólico, y estos [los franceses] a moción divina, acaso los ingleses fingieron lo primero por odio, y los franceses, que manejaban las cosas, idearon lo segundo por política: que importaba mucho en aquel desmayo grande de pueblos y soldados, para levantar su ánimo abatido, persuadirles que el cielo se había declarado por aliado suyo, introduciendo para este efecto al teatro de Marte una doncella magnánima y despierta, como instrumento proporcionado para socorro milagroso »<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> *Teatro crítico*, I, *Defensa de las mujeres*, en *Obras escogidas del P. Fray B. J. Feijoo*, BAE, 56, p. 55.