

Gilabert, Gastón (2024), *El Dinero*. Compañía Nacional de Teatro Clásico. ISBN: 9788490414958, 231 pp.

María Isabel Cuena Caro-Patón
Universitat de Barcelona (España)

<https://dx.doi.org/10.5209/dice.97936>

La obra de Gastón Gilabert ofrece una reflexión de carácter multiforme sobre los distintos factores de la literatura áurea que participan de la revolución protagonizada por el *dinero* que da título al texto. *El Dinero* es parte de la serie de publicaciones monográficas del Instituto Nacional de Teatro y forma pareja (dispareja) con *El alma*, de Esther Fernández. Esta combinación (alma-dinero) late también en la escritura de Gilabert, de vocación filológica. El buen amor a los textos no circunscribe el estudio a un sólo aspecto, sino que, a través de un enfoque móvil, multiplicando perspectivas y disciplinas (historiografía, teoría literaria, crítica de la cultura, etc.), ofrece un retrato de la circulación monetaria en los Siglos de Oro que es fiel al tiempo, pasado y presente. Así pues, desde el rigor se proponen numerosos puntos de fuga que obligan a preguntarse por la actualidad del cambio que *El Dinero* retrata.

La obra se estructura en siete capítulos que descomponen sintomáticamente este cambio, para explorarlo desde distintas vertientes. El primer capítulo, «Los negros dineros de América», se centra en la distorsión ecuménica que supuso el descubrimiento de América. La venida de estos «negros dineros» adquirió para la Corona española y la sociedad peninsular el rostro de un Jano bifronte: la expansión exterior del Imperio, que hubo de traer consigo un escenario de abundancia sin tasa, tiene un rostro interno sombrío, precisa consecuencia de una sacudida económica que no se pudo imaginar. La circulación del oro venido de América supuso un giro existencial, un cambio en el eje geopolítico y económico europeo y una crisis epistemológica; de las innumerables tensiones que ello comportó para el Antiguo Régimen se hace eco el teatro áureo: las imágenes que éste produce se ofrecen como reflejo de los miedos y las opiniones de la sociedad.

Es clave en la configuración de *El Dinero* una atención repartida entre los textos y sus repercusiones ideológicas. Esta idea, que se expone en el segundo capítulo, «El drama estamental», dispone la aproximación a los textos de Gilabert. Como explica, a través de Althusser, de Said, de Gramsci y de Fontana, las obras dramáticas del periodo modelan también una imagen de esta nueva realidad. Habida cuenta de su carácter mimético, el teatro áureo (fenómeno «de masas» *avant la lettre*) participa de los consensos de la época, en favor de la hegemonía de los poderosos: así, la caracterización de sus personajes y la construcción de sus tramas son un importante instrumento ideológico. Al ofrecer su labor como *mimética*, desde las tablas difunde y perpetúa las inercias de la sociedad estamental. Las representaciones en escena (de la codicia de los conquistadores, de la ficción del indiano, del hidalgo, del pícaro, etc.) no son meras «recreaciones» de carácter simbólico. El teatro y la literatura, en general, adoptan una posición conservadora; en caso de observar el potencial revolucionario del dinero, capaz de derrocar fronteras, lo hacen con una actitud de alarma y ensalzando los valores renacentistas del hombre proteico: virtud y esfuerzo.

Frente a estas actitudes clásicas, el tercer capítulo «El *homo oeconomicus* como ser indefinido», explora precisamente una dimensión naciente en la consideración de la persona: la de la individualidad. El desarrollo y el auge de la literatura picaresca se leen como sintomáticos de este cambio: de la representación literaria del pícaro pobre aprende el capitalismo moderno la indiferencia a las normas, la falta de sujeción a los límites del estado, y una forma de vida relativamente independiente de las instituciones y del régimen de obediencia estamental. Por otro lado, lo mismo sucede con la figuración del judío rico, que comparte varias características con las del pícaro. Así, el hombre enriquecido no se concibe a sí mismo a partir de la obediencia y la sujeción a formas colectivas (gremio, casta, familia, estado), ni percibe de manera vinculante los lazos del Antiguo Régimen; por otra parte, a diferencia de sus progenitores, sí se presenta como cristiano y súbdito del rey de la autoridad civil, y también participa del juego de la honra. Esta conjunción de caracteres capacita al mercader, *homo oeconomicus*, a implosionar el sistema desde dentro. Es llamativo, no obstante, lo poco que se retrata en los textos a este tipo de personaje, sobre todo si se compara su escasa presencia con la abundancia de pícaros y de judíos en la literatura. Ello se lee en clave de un doble rechazo: por un lado, el rechazo al negocio y a la usura ya presente en la distinción aristotélica entre *oikonomiké* y *khrematistiké*; por otro lado, el rechazo al dinero de raíces religiosas. Además, Gilabert destaca que la tradición española y sus inercias culturales hacían poco propicia a la Corona española para aclimatarse al capitalismo. Del des-

dén general con que la comedia áurea trata el dinero, se desbanca un poeta siempre llamativo: Góngora, con su comedia *Las firmezas de Isabela*.

«La edad de oro: del mito a la realidad» detiene el retrato de época y apuntala dos cuestiones relevantes para la filología. La primera: frente a la «fetichización» cronológica, «¿cuál es el oro del siglo?». Es decir, ¿cuál es el origen de la categoría crítica «Siglo de Oro»? Desde el plano terrenal que adopta, y en consonancia con lo planteado en el primer capítulo, *El Dinero* propone situar el origen de esta época en 1940, fecha en que Colón llega a América, y su declive en la llegada de la dinastía borbónica a la Corona española (año 1700). Gilabert rechaza, entonces, delimitar el periodo por las fechas de nacimiento y de muerte de sus grandes nombres, como se ha hecho en otras ocasiones. En esta línea se mueve también su exploración por la genealogía del término: «Siglo de Oro» es una categoría con que la Ilustración española reivindica el estilo renacentista, en el mismo gesto de reconocimiento con que los humanistas se miraban en la Antigüedad clásica. Sólo en el s. XX, y con la generación del '27, se revaloriza el estilo barroco y pasa a considerarse «áureo». También se señala, con tino, la connotación ideológica reaccionaria con que el membrete de los «Siglos de Oro» sirve de escudo, ya en la Ilustración, en el siglo XIX, en el XX y especialmente bajo la dictadura franquista, para cerrar filas frente a una idea de nación sumamente cuestionable. Por otro lado, el texto interroga el concepto de la «Edad de Oro». El mito clásico, de origen en Hesíodo y tratado por Platón, Virgilio u Ovidio, llega a través de la literatura pastoril. Es claro el contraste entre la sensibilidad «áurea», del modelo literario, y la realidad «áurea», de la época. La imagen de la «Edad de Oro» es traducida y glosada, y circula en los textos por dos vías: o bien se reivindica en contraste con el presente, como hace Cervantes con el discurso de la edad de oro de don Quijote, o bien es reformulada en su connotación material, y entonces pasa a asociarse con la circulación monetaria, como hacen Quevedo o Góngora.

El quinto capítulo, «Nuevas amenazas y puestas de solución a las crisis económicas», expone distintas reacciones letradas respecto al «oro del siglo». En un movimiento que va de lo canónico a lo concreto, y de ahí a lo nuclear, Gilabert se detiene en la *Utopía* de Tomás Moro, el tratado *De monetate mutatione* de Juan de Mariana y en la invención del papel moneda y su proyección literaria en la goethiana imagen de Mefistófeles. Mientras que Moro propone un orden ideal donde se erradica el dinero, la crítica de Juan de Mariana se centra en ofrecer soluciones verosímiles a la crisis económica. Los dos textos son de carácter crítico: en el caso del segundo, el discurso contra la codicia y las propuestas prácticas para afrontar la crisis económica suponen un grave escándalo para la Corona, en tanto se leen como una oposición a la política monetaria del duque de Lerma. *El Dinero* ofrece aquí un retrato detallado de la crisis económica áurea y de los despropósitos de la economía del gobierno. Todo habría de redundar el empobrecimiento del pueblo, así como la producción de papel moneda vino a despojarlo del soporte material de su riqueza. Esto último lo entendió bien el Mefistófeles del *Fausto*, que leyó en el deterioro del oro en papel un atajo para la senda del vicio.

En esta línea, el capítulo sexto, «Degradaciones en la edad de hierro», abandona una vista más general para centrarse en lo literario. La naturaleza del dinero es disolver todos los límites: desde esta afirmación de Marx, Gilabert despliega en su exposición un elenco de obras muy numeroso, para mostrar cómo la crematística interviene sintomáticamente en la representación literaria de la justicia, del amor y de la lealtad. Sintomáticamente, puesto que dicha representación es en realidad transposición en la letra de una alteración histórica: la moneda, hecha órgano vital del sujeto moderno. La corrupción del ideal de justicia es visible en versos de Quevedo, en la prosa de *Don Quijote*, en el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* de Juan de Valdés, en *La cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón, o en *El valor de las mujeres* de Lope. Si bien, en la mayoría de los casos la representación literaria tiende al moralismo didáctico, no por ello abandona su carácter mimético: algo hay de realidad en todo ello, como se hace patente en la comparación con procesos judiciales históricos. En segundo lugar, respecto a la corrupción del amor, no deja de señalarse que el conflicto entre Eros y el interés crematístico es de raigambre antigua, y está marcado en la imagen de la prostituta. Aun así, el conflicto domina parte del teatro áureo, que opone modelos de virtud a retratos de mujeres que sucumben a la codicia. No escapa, por descontado, el problema de la dote, vinculado a la honra en la representación teatral. Por otra parte, la corrupción del amor se traduce en revisiones burlescas de los relatos de la Antigüedad, como las que hacen Lope y Calderón con el mito de Perseo, o las figuras de Venus y de Cupido; y también en un giro subversivo de la iconografía clásica, como sucede cuando «flechas de oro» de Cupido son reconvertidas en vil metal. Se distingue en esta panorámica, por descontado, a Cervantes, con *La casa de los celos y selvas de Ardenia*. Por último, la lealtad degradada encuentra su signo en *La Celestina*: el afán de lucro que alienta la codicia de los criados es una fábrica natural de enredos que aprovecha la literatura áurea (sale de nuevo a relucir *Las firmezas de Isabela*), y trastoca también la fidelidad entre amigos, como ilustra, entre otras y siempre de forma matizada, *La prueba de los amigos*.

Por último, el séptimo capítulo, «El dinero como catapulta a la modernidad literaria», ofrece una síntesis de la tesis que recorre el texto: no puede comprenderse la literatura barroca fuera del cambio ecuménico que produjo el dinero. El antropocentrismo renacentista espolea el ansia de libertad de individuos que empieza a concebirse como tales, pero es la circulación crematística la que cataliza su moderna independencia. La reflexión no está exenta de actualidad. En ella, Gilabert recupera a Todorov (*El jardín imperfecto: luces y sombras del pensamiento humanista*): el pacto fáustico con el dinero que permite al individuo moderno dirigir su vida se cobra un triple precio. Así pues, hombres y mujeres se escinden de su dios, luego de su prójimo y finalmente de sí mismos. Esta monetización de la realidad propulsa, expone Gilabert, la modernidad literaria: el cuestionamiento que el capital, en su potencial individualista y deshumanizador, realiza del Antiguo Régimen en todas sus dimensiones explica el carácter de las principales obras de la literatura áurea y, especialmente, del teatro público. Pero el materialismo que impregna la literatura hispánica de la época

áurea no es una novedad radical: Gilabert señala una tradición que se remonta al *Cantar de Mío Cid*, pasa por el *Libro del Buen Amor* y la *Celestina* y llega, por supuesto, al *Quijote*.

«Por un lado, parece evidente que necesariamente haya un límite de cualquier riqueza, pero en la realidad vemos que sucede lo contrario» (Aristóteles, citado por Gilabert, 2024: 91): de esta manera puede esbozarse el tono con el que *El Dinero* abarca la circulación crematística y literaria de los Siglos de Oro. Aproximando y alejando el enfoque, combinando el comentario de obras con la exposición historiográfica, el texto desenraña los hilos de una realidad rica y compleja, sin renunciar, desde el tono ensayístico, a la crítica de categorías filológicas y a los paralelismos con la actualidad.