Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 20 (1991)

Artikel: El mito telliano en las letras españolas : de la "tragedia política" de Eugenio D'Ors a las versiones de Alfonso Sastre

Autor: López de Abiada, José Manuel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-260524

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

EL MITO TELLIANO EN LAS LETRAS ESPAÑOLAS

De la «tragedia política» de Eugenio D'Ors a las versiones de Alfonso Sastre

1. *«Ob sie geschehn? Das ist hier nicht zu fragen»*

La frase que encabeza el apartado corresponde al primer verso de un conocido soneto de Gottfried Keller, titulado precisamente «Die Tellschüsse». Quienes no hayan dedicado especial atención a la legendaria figura del arquero de Bürglen, podrían quizá suponer que el renombrado novelista zuriqués puso punto final, dada su autoridad en el asunto, a las múltiples cuestiones y discusiones en torno a la «realidad» histórica de Guillermo Tell y a la «autenticidad» de su leyenda. Ni que decir tiene que no ha sido ese el caso, pues todavía hoy hay quien alberga la esperanza de dar con documentos que puedan testimoniar que Tell existió, que traspasó de un flechazo la manzana que el tirano local le obligó a colocar sobre la cabeza de su hijo y, sobre todo, que el «flechazo» del suizo es independiente de las leyendas nórdicas en torno al mismo argumento del arquero y la manzana. No viene al caso dar ejemplos. Bástenos con recordar que la figura de Tell y su significado intrínseco han generado y seguirán generando innumerables escritos (poemas, canciones, crónicas, novelas, piezas de teatro, ensayos de varia y variada índole, etc.) y una iconografía que abarca todos los campos gráficos imaginables. Guillermo Tell es, pues, por análogas razones a las que apuntaba Unamuno para ilustrar y testificar que Don Quijote era más «real» que Cervantes, una «realidad histórica» en el sentido que le asignaba Gottfried Keller:

Ob sie geschehn? Das ist hier nicht zu fragen;
Die Perle jeder Fabel ist der Sinn,
Das Mark der Wahrheit ruht hier frisch darin,
Der reife Kern von allen Völkersagen[1].

Por lo que a mí se refiere, coincido con la opinión de Jean-François Bergier, autor de la última monografía telliana:

> Je me suis convaincu que Guillaume Tell peut difficilement n'être qu'un pur produit de l'imagination. Je me suis convaincu aussi que mon personnage trouve dans l'histoire que je raconte une place trop naturelle et trop évidente pour qu'il ait pu être inventé de toutes pièces, après coup[2].

Sea como fuere, ahí están el enorme impacto de la historia de Tell y el fervoroso culto que ha generado. Una historia de sencilla hechura, articulada sustancialmente en torno a seis momentos o acontecimientos de fácil rememoración: la escena de la manzana, la respuesta de Tell a Gessler sobre el significado de la segunda flecha, la detención de Tell, la travesía del lago camino de la cárcel, el salto liberador desde la nave a la losa del arrecife y la merecida muerte del tirano en el consabido desfiladero. Seis momentos que jalonan un recorrido intensamente dramático y sumamente plástico, acompañados además por otros episodios e incidentes que los complementan de manera cabal: la solemne conjuración del idílico prado del Rütli, la rebelión del campesinado, el asalto y la ocupación de los castillos y, a modo de broche final, el delirio nacido de la libertad lograda.

Sin embargo, la sencillez del tema telliano es sólo aparente, puesto que encierra en sí al menos tres aspectos sumamente complejos e íntimamente entreverados: el ciudadano que se convierte sin pretenderlo en campeón de la libertad; el cazador arisco, autónomo y soberano en perfecta sintonía y armonía con la naturaleza; el justiciero y vengativo homicida que comete un asesinato disparando su flecha mortal sobre el tirano.

2. *Origen y evolución del argumento*

Parece ser que el primero en señalar, de manera explícita y científica, que la leyenda del arquero que hubo de derribar de un flechazo una manzana colocada sobre la cabeza de su hijo era de origen nórdico fue el pastor protestante Uriel Freudenberger, originario de Berna, autor de un breve escrito de título

significativo: *Wilhelm Tell. Ein dänisches Mährgen* (Guillermo Tell. Una fábula danesa). Se dice que la redacción del opúsculo estaba concluida en 1752, aunque no se publicara, sin indicación del autor y sin pie de imprenta, hasta 1760. En todo caso, en épocas anteriores hubo voces críticas que dieron rienda suelta a su escepticismo, como la del sangalés Vadian y la del historiador friburgués Guillimann, autor de un libro titulado *De rebus Helvetiorum*. La versión francesa del folleto de Freudenberger apareció antes que la versión original alemana, y era debida a un joven llamado Gottlieb Emmanuel Haller, hijo de Albrecht von Haller, el célebre médico y escritor bernés que ocupó la cátedra de anatomía y cirugía de Gotinga. La publicación desató las iras de las autoridades helvéticas: el autor fue condenado en el cantón de Uri, y en Altdorf, la capital del cantón, se quemó la obra públicamente; el traductor fue obligado por las Excelencias de Berna «à désavouer ouvertement son travail impie»[3]. El pasaje de Freudenberger sobre la leyenda del arquero dice así:

> Saxo Grammaticus, Prior zu Roschild, der Verfasser einer Dänischen Geschichte, gibt uns den wahren Ursprung dieses Mährgens an die Hand. Herald, König in Dänemark, befahl im Jahre 965 Tocco, einem berühmten Armbrustschützen, einen Apfel von dem Haupte eines seiner Kinder herunterzuschiessen. Diese Tat ist, wie die unsrige, mit gleichen Umständen begleitet, sogar, dass man Mühe haben würde, die alte dänische Geschichte von der viel Jüngern Fabel unsers Vaterlands zu unterscheiden[4].

La fábula tiene, pues, su origen en Dinamarca y es recogida por Saxo Gramático en su *Gesta danorum* hacia 1219. Los protagonistas son Toko (el héroe) y Harald Blauzahn (el tirano); el «acontecimiento» tuvo lugar hacia mediados del siglo X. Entre 1250 y 1260 aparece el mismo motivo en Noruega, en la *Thidreksaga*, con Egil (arquero) y Nidung (déspota), pero sin indicaciones acerca de la época del acontecimiento. El motivo reaparece con ligeras variantes (una nuez o una pieza de un juego de tablero en lugar de la manzana; en vez del hijo del ballestero un hermano o el hijo de una hermana) en el *Flateyjarbok*, aparecido en Noruega en 1360. El primer testimonio de la versión suiza se encuentra en el *Weisses Buch von Sarnen*. Esta obra ha sido datada entre 1470 y 1472 y tiene el «mérito» de situar los acontecimientos en una fecha

y lugar concretos: el 19 de noviembre de 1307, en Altdorf. Las versiones posteriores no vienen aquí a cuento[5], por ser otro nuestro cometido. También estaría fuera de lugar indicar siquiera los títulos de las principales obras surgidas al socaire de la leyenda y su difusión fuera de Suiza antes de la consagración literaria llevada a cabo por Schiller, que elevó el tema telliano a la categoría de literatura universal[6].

3. *El mito telliano en Lemierre y Schiller*

Es un lugar común aseverar que Schiller reelabora la leyenda telliana desde las coordenadas surgidas del espíritu de la revolución francesa y sus conceptos básicos de libertad, igualdad y fraternidad. Esa afirmación es, como buena parte de los tópicos, cierta en sus líneas generales. Sin embargo, en beneficio de la verdad cabe así mismo recordar que el *Guillaume Tell* de Antoine-Marin Lemierre se estrenó en París el 17 de noviembre de 1766 — Schiller comenzó la redacción de su obra homónima en julio de 1802 y la concluyó poco antes del estreno, que tuvo lugar en Weimar el 17 de marzo de 1804 —, y que se trata de una obra hondamente surcada por el espíritu de la revolución francesa. Así se explica el hecho de que la primera representación del drama de Lemierre fuese recibida con indiferencia, que las representaciones de 1786 fuesen muy aplaudidas y que las de 1790 fuesen acogidas con general entusiasmo[7]. Como bien señala Jost, libertad, igualdad y fraternidad eran el «leitmotiv jamais formulé, jamais exprimé, mais repris d'un bout à l'autre du drame»[8]. Además, conviene tener muy en cuenta que, en la última década del siglo XVIII, Guillermo Tell se había convertido en el símbolo de la libertad por antonomasia de los jacobinos, y que el juramento del Juego de pelota de 20 de junio de 1789 fue equiparado en cuanto a significado y envergadura simbólica al juramento del Rütli de 1291.

Al Tell de Schiller le sobra madera de héroe y le falta instinto político; es un hombre solitario que actúa como individuo, aunque indirectamente también pueda ser considerado — muy a su pesar — un conspirador o, incluso, un conjurado. (Téngase, empero, en cuenta que Schiller tiene especial cuidado

en mantener a Tell ajeno al juramento del Rütli, acaso para que la estatura del héroe no apareciese obnubilada por las apreciaciones y las tretas del político). Por eso es obstinado, fuerte y poco comunicativo, amén de valiente, ágil y hábil, generoso, fiel e implacable. También es buen padre y marido cariñoso, que para salvar a su pueblo tiene que apurar el cáliz del tiranicidio.

4. *Tell en las letras hispánicas: Mínima mención*

Es probable que la versión hispánica más «popular» sobre el héroe nacional suizo sea la canción titulada «Guillermo Tell», que aún hoy suelen cantar, con aire de marcha y en determinadas ocasiones, excursionistas y montañeros con acentuada vocación alpinista. La canción ha sido recientemente recogida en una antología muy indicada y dice así:

Guillermo Tell
hombre ideal
a los cosacos
dio libertad.
Y los cosacos
agradecidos
le regalaron
un orinal.
¿Y para qué?
Para ca... gún, cagún, cagún
para me... cún, mecún, mecún
y para toda necesidad[9].

Como es de suponer, las obras literarias hispanas que mencionan o se refieren de pasada a la leyenda del héroe nacional suizo son varias y variadas. De ésas cabe recordar sólo algunas; en primer lugar se impone — y muy especialmente dado su significado — el poema «Los conjurados» de Borges, integrado en el último poemario de idéntico título:

En el centro de Europa están conspirando.
El hecho data de 1291.
Se trata de hombres de diversas estirpes, que profesan diversas religiones y que hablan en diversos idiomas.
Han tomado la extraña resolución de ser razonables.

> Han resuelto olvidar sus diferencias y acentuar sus afinidades.
> Fueron soldados de la Confederación y después mercenarios, porque eran pobres y tenían el hábito de la guerra y no ignoraban que todas las empresas del hombre son igualmente vanas.
> Fueron Winkelried, que se clava en el pecho las lanzas enemigas para que sus camaradas avancen.
> Son un cirujano, un pastor o un procurador, pero también son Paracelso y Amiel y Jung y Paul Klee.
> En el centro de Europa, en las tierras altas de Europa, crece una torre de razón y de firme fe.
> Los cantones ahora son veintidós. El de Ginebra, el último, es una de mis patrias.
> Mañana serán todo el planeta.
> Acaso lo que digo no es verdadero; ojalá sea profético[10].

Ni que decir tiene que en la obra borgiana las alusiones a Suiza son frecuentes, dado que vivió varios años de su adolescencia y primera juventud en Ginebra (ciudad que eligió incluso para morir); y frecuentes son las menciones en las obras de los escritores latinoamericanos de origen suizo, especialmente en las de la argentina Alfonsina Storni y el uruguayo Juan José Morosoli. Voy a recordar sólo, a título de ejemplo, y limitándome únicamente a escritores argentinos, dos pasajes oportunos y ocurrentes de Larreta y Sábato. En el primero, el autor de *La Gloria de don Ramiro* considera que ha llegado la hora para que Europa se aventure a ensayar esa federación de naciones que soñó Victor Hugo, pese a que para muchos sea una candorosa utopía. Hay, dice Larreta, un buen ejemplo: la «República Helvética», que «ha logrado armonizar las tendencias tan diferentes de sus diversos cantones (germánica, italiana, francesa) en una federación sólida y feliz». Sería ideal, continúa Larreta, «que toda Europa se transformara en una enorme Suiza. En vez del odio estúpido, la recíproca hospitalidad. En vez del cuartel, el hotel (palabra incluída ya, providencialmente, en el nombre del héroe nacional de aquella república)»[11].

El pasaje aludido de Sábato procede de *Sobre héroes y tumbas* (1961) y viene aquí a cuento por la referencia explícita a la leyenda telliana y por coincidir con Sastre en considerar que el futuro mito brindó a los confederados una oportunidad histórica casi única para generar una «gran tragedia nacional»:

> La primera vez que pasé por ese país [Suiza] tuve la sensación de que era barrido totalmente cada mañana por las amas de casa (echando, por supuesto, la tierra a Italia). Y fue tan poderosa la impresión que repensé la mitología nacional. Las anécdotas son esencialmente verdaderas porque son inventadas, porque se las inventa pieza por pieza, para ajustarla exactamente a un individuo. Algo semejante sucede con los mitos nacionales, que son fabricados a propósito para describir el alma de un país, y así se me ocurrió en aquella circunstancia que la leyenda de Guillermo Tell describía con fidelidad el alma suiza: cuando el arquero le dio con la flecha en la manzana, seguramente en el medio exacto de la manzana, se perdieron la única oportunidad histórica de tener una gran tragedia nacional. ¿Qué puede esperarse de un país semejante? Una raza de relojeros, en el mejor de los casos[12].

El ingenioso juego de palabras de Larreta nos trae a la memoria el título de una divertida pieza teatral de humor deshumanizado de Antonio de Lara («Tono»): *Guillermo Hotel*, que aquí no podemos, por no ser nuestro cometido, ni siquiera caracterizar.

Ese es el caso de la leyenda telliana recogida por Alejandro Casona en su *Flor de leyendas* (1934) o de las dos piezas teatrales — ambas tituladas *Guillermo Tell* — de Luciano Francisco Comella (1751-1812) y Antonio Gil y Zárate (1793-1861); y *Guillermo Tell* se llama un célebre cuadro de Salvador Dalí de 1930, en el que el héroe nacional suizo no aparece con sus rasgos más característicos, ya que en ese Tell daliniano aparecen algunos de los rasgos menos positivos del padre del propio artista[13]. Ni que decir tiene que la imagen gráfica de Tell más frecuente en los países de habla hispánica no tiene relación alguna con el cuadro daliniano, entre otras cosas porque la mayoría son anteriores. El modo pictórico por antonomasia está constituido por la atlética y conmovedora escultura de Richard Kissling, que hoy corona la plaza central de Altdorf y que fue concluida en 1895. Antes lo había sido el *Tells Sprung* de Johann Heinrich Füssli, el célebre grabado surgido en torno a 1785 que hoy se conserva en la Kunsthaus de Zúrich; en ese grabado, el héroe aparece cual siniestro y lúgubre atleta engalanado con una melena leonina que lo separa irreversiblemente de la imagen del pacífico padre de familia de épocas anteriores. Pero, como decíamos, la monumental escultura de Kissling *Tell und Sohn* de 3,55 metros de

altura ha sido la base de las innumerables representaciones y reproducciones gráficas que han dado la vuelta al mundo. El monumento de Kissling tuvo, desde un principio, un enorme éxito de público, materializado en infinidad de reproducciones de multitud de tamaños y coloridos, que abarcan desde la postal ilustrada a las estampitas reproducidas en las tabletas de chocolate. El culto telliano había llegado al cenit. En este año de la conmemoración del 700.° aniversario del simbólico juramento de Rütli, la escultura de Kissling ha dado pie a las variantes más inverosímiles. Son además varios los países — sobre todo latinoamericanos — que rinden homenaje a la memorable fecha con espléndidas series filatélicas.

En fin, volviendo a nuestro tema, quiero recordar, antes de pasar a un análisis más específico y ordenado de las obras de D'Ors y Sastre, que la escultura de Kissling inspiró a cartelistas e ilustradores republicanos. La Biblioteca del Pueblo dedica el número 2 de su colección «Historia de las Revoluciones Sociales»[14] a Guillermo Tell — el «Hijo del pueblo y soldado de la libertad» — y reproduce en la portada con bastante fidelidad la imagen de Kissling. También la historiografía franquista hizo suyo el mito telliano, como oportunamente recuerda Dinda L. Gorlée al referirse a un curioso pasaje de la *Historia de la Cruzada Española* (Madrid, Ediciones Españolas, 1940) de Joaquín Arrarás[15]. Termino con la referencia a una meliflua novela — o si se prefiere crónica novelada — por ser, además de la más madrugadora, uno de los ejemplos más característicos del culto acrítico y romántico — amén de kitsch y tópico — sobre el ballestero de Bürglen[16].

5. *El* Guillermo Tell *de D'Ors: una «tragedia política»*

Antes de adentrarnos en el estudio de determinados aspectos de la pieza, conviene recordar algunos datos y puntualizaciones que el autor nos brinda en el «Prólogo». A saber, y sobre todo: 1.° La obra fue escrita en la primavera de 1923, durante unas vacaciones en el Tirol (pág. 7); 2.° El autor expresa explícitamente el deseo de que el lector se fije en el «cálido antagonismo de las ideas» y no en el «frío encadenamiento de las nociones» (pág. 9); 3.° La pieza no es ni un

«drama *de tesis*» ni un «drama *de clave*» (pág. 9); 4.º El dramaturgo ambiciona que la lección sea «válida el año que viene, el siglo que viene» (pág. 11); y 5.º Nos advierte que en la obra no se trata de filosofía, «sino de política, y aun de política concreta» (pág. 9). Por otro lado, cabe así mismo recordar que en D'Ors vida y obra van íntimamente unidas.

Así las cosas, se impone subrayar que en 1921 le arrebataron el último nexo que tenía con la Mancomunidad de Cataluña, el Seminario de filosofía. Tanto más si consideramos que en 1911 había sido nombrado secretario general del Institut d'estudis catalans, en 1914 director del departamento de Educación superior de la Mancomunidad y en 1917 director de la Instrucción Pública de la misma Institución. Pero a finales de 1919 sobrevino la crisis y fue destituido. La ruptura definitiva con el catalanismo quedó sellada, precisamente, en la primavera de 1923, cuando comenzó a publicar su *Glosario* en el *ABC* de Madrid, el diario que entonces llevaba la voz cantante en la campaña anticatalanista.

De su *Guillermo Tell* ha dicho Carlos Pujol en la ficha elaborada para la versión española de la *Nueva Enciclopedia Larousse* (Barcelona, Planeta, 1981), que es una «exaltada apología del autoritarismo». Valbuena Prat se limita a decir que es «una excelente obra de teatro; de un teatro intelectual, [...] de una especie de auto sacramental laico, cuyas figuras centrales del liberador suizo y el emperador sajón pudieran denominarse en el centro de la acción: 'la norma y la rebeldía'»[17]. Más extenso y atinado es el estudio de Rafael Gibert que precede a la edición de 1970, en el que los lectores interesados encontrarán abundante información sobre la obra y cabales comentarios a las reseñas aparecidas en la prensa madrileña con motivo del estreno de la pieza en marzo de 1969[18]. Mis intereses van, sin embargo, por otros derroteros, puesto que nuestro cometido hodierno se ciñe fundamentalmente al motivo y a la figura tellianos desde la perspectiva de los principales añadidos y transformaciones con relación a la versión schilleriana del mito.

El origen de la réplica de D'Ors a Schiller hay que buscarlo en una etapa muy anterior, y principalmente en torno a los años en que elabora y redacta su tesis doctoral sobre el imperialismo, presentada en la Facultad de Derecho de la

Universidad de Madrid en 1905 con un título significativo: *Genealogía ideal del imperialismo. (Teoría del Estado-héroe)*. Sin embargo, su *Guillermo Tell* no tenía por blanco la fe schilleriana en los altos ideales de libertad, igualdad y fraternidad, sino la cándida convicción de que la libertad conseguida es definitiva e irreversible. Por otro lado, sabido es que incluso en los años de su adhesión al catalanismo D'Ors deniega el concepto de nación, por estar en contradicción con el ecumenismo que defendía y promulgaba[19]. Por eso advierte en el prólogo que ha evitado el «empleo de la palabra 'Suiza'», que aparece sustituida «por el término 'los cantones', utilizado como denominación genérica» (pág. 10). Y de ahí que sea respetuoso con el drama schilleriano, que queda sustancialmente resumido en la primera jornada, dedicando las otras dos a los añadidos y a las innovaciones. Pese a ello, en la primera jornada se perciben sin esfuerzo cambios y variantes de evidente significado: la aparición del clérigo Ulrico, teórico de la revolución y posteriormente consejero de Bucardo, futuro regente de los cantones; la conjuración se lleva a cabo en la sala comunal de la villa, dándole así un marcado cuño urbano; el recaudador de impuestos de la etapa «postrevolucionaria» es el mismo que en la época del gobernador Guesler; el bufón de la primera escena se convierte luego en chambelán de Bucardo y canónigo improvisado; cuando el clérigo de Villalar pide a la asamblea que se exhume el texto del Pacto que reposaba en la sala comunal bajo una losa señalada por una «escultura de león...», es obligado a callarse por hombres del clan de Bucardo, temerosos de que la venerada carta de libertad pudiera incluso no existir...

El primer cuadro de la segunda jornada[20] lleva un título significativo — «El desengaño» —, y transcurre, precisamente, en el interior de la casa de Tell. Desengaño porque Tell no ignora que los «tiempos nuevos» han traído a los ciudadanos del nuevo Estado independiente sorpresas desagradables: la creación de un ejército permanente, el servicio militar obligatorio, la guerra contra los vecinos, una burocracia autóctona más nutrida y costosa que la foránea del Imperio, el sometimiento de la casa del arquero a la ley común. Por eso el héroe se siente avergonzado de su hazaña y busca consuelo en los bosques. En el diálogo entre Reinaldo (el novio de la hija de Tell, María, y

vecino suyo, a cuyo padre mandó cegar Guesler) y María quedan claramente formulados los datos que acabamos de apuntar:

REINALDO

[...] ¡Hoy no hay Emperador ya; nos regimos nosotros mismos. Esto quiere decir que unos verdugos de Rosengaus vienen a cazarnos como alimañas, para meter por la fuerza a cada uno dentro de una armadura, y unirnos en montón a los desgraciados de otros lugares, y mandarnos a la frontera a matar y a morir, a pelear contra otros hermanos que ninguna clase de mal nos han hecho!... ¡Ah, si lo llegamos a saber, la tarde de aquel día en que tu padre le acertó a tu hermano una manzana en la cabeza!

MARÍA

Parece que una casa como la nuestra, que tanto sufrió para que ellos alcanzaran este poder de que gozan, debían respetarla, ¿verdad? Pues, al contrario: la más perseguida, la más vejada, la más castigada. Este Bucardo que nos vino a Rosengaus, y Ulrico que le aconseja, como pudiera aconsejarle el propio demonio, esconden en el pecho no sé qué aversión maligna contra mi padre... ¡Pobre padre mío! ¿Compañía y amparo, dices que me va a dar?... Mi padre, Reinaldo, ya no es lo que era. En estos pocos años ha envejecido como si dos veces doce inviernos hubiesen pasado por él. [...] ¡Si anda como huído, siempre sombrío, tras de su caza, sin más compañía que la de Gualtero, pasando los dos a veces en los bosques semanas enteras! Cuando baja al pueblo para ir a misa, tiene siempre la cabeza baja, y toma caminos apartados y esquiva a las gentes. Va como avergonzado; y él mismo dice a veces que sí, que está avergonzado, por haber, con sus manos, traído esta infamia nueva sobre el desgraciado país[21].

El anciano padre de Reinaldo, ciego por mandato del gobernador, se ve ahora degradado a la mendicidad y expulsado sin miramientos del palacio cuando pretende ser recibido por los nuevos estadistas:

EL CIEGO

No me han cerrado las puertas... No he podido llegar a ellas... ¡Ay, qué Villalar he encontrado tan distinto!... Mis ojos ya no pueden ver el cambio en lo que fué un día mi Villalar, tan lleno de vida y de agitación; pero hasta un ciego adivina allí la mudanza. Se respira en el aire. En todas partes se siente el desengaño; el terror diríase que se palpa. Bucardo vive, sí, en el castillo; pero ahora en torno del castillo se han abierto unos grandes fosos. Ulrico está con él, como consejero y como valido [...]. Avanzaba, nada más con el empuje de mi esperanza, como lazarillo, en mis tinieblas. «Llegaré a ellos, me decía a mí mismo. Llegaré a ellos,

me verán; me conocerán; se acordarán de todo; ni siquiera va a ser necesario que hable; les mostraré esas cuencas que un día sangraron en las lanzas de los esbirros de Guesler, y salvaré a mi hijo, y ya no se quedará sin amparo mi vejez...» [...] De pronto, un imperioso golpear de alabarda en el suelo. Y una mano que cae pesadamente sobre mi hombro. «¿Qué buscas aquí?» Era un centinela quien preguntaba. «Vengo, le he dicho humildemente, a ver a Bucardo, que ha sido en Réten mi vecino, y en las luchas por la independencia, mi compañero; tendría que pedirles una merced.» [...] «Ni al regente ni al consejero, me ha dicho, se les puede ver así como así. Conventos hay en Villalar y hospitales, para socorrer las necesidades del camino.» [...] «Déjame descansar aquí» [...]. Como un mendigo me han dejado en el polvo, horas y horas. Largas horas, antes de perder la esperanza. (págs. 124-128)

El recaudador de impuestos — Erbsen — ejerce, como antaño, su oficio, pero con más celo y mayor saña, intentando incluso inventariar los bienes del «cazador».

ERBSEN

¿Yo, hombre de Guesler o de Bucardo? ¡Ni de Guesler, ni de Bucardo, ni de nadie! Guesler ha pasado; Dios le haya perdonado al pobre. Bucardo, a su vez, pasará; Dios le perdonará, si hay de qué. Quedo yo. Quedo siempre. Queda la necesidad de pagar, por instrumento de mí, a Guesler, a Bucardo, o a quien sea... [...] Vengo, sencillamente, a inventariar, para el pago de las gabelas, cuantos bienes tenga en su casa, u otras propiedades, el cazador Guillermo Tell. (págs. 136-137)

Tell se arrepiente de su hazaña y, en sumo acto de desencanto político, cede sus bienes a la abadía más cercana, hace oblación de sus familiares al monasterio y él mismo se convierte en siervo:

GUILLERMO TELL

Había un hombre. Desde su juventud sintió el dolor de los demás como propio. [...] se dió entero a la causa de la libertad. Bien puede decirse que, la libertad, él la talló con sus manos, como el imaginero el tronco del árbol para convertirlo en imagen de piedad. [...] Se la quitaron de las manos. La astucia se la arrebató. Cosa fué de ladrones... Había un hombre... Como este hombre volviese a tener entre sus manos la imagen de la libertad que fabricó... bien, sí..., la haría pedazos. La haría pedazos. [...] Había un niño. Había un hombre. Había también una casa... [...] Había una casa. Ya no hay casa... Alcabalero, guarda el rollo de tus inventarios. Guarda también la pluma. Nada de tu oficio tienes hoy que hacer por aquí. ¿Sabes de dónde vengo? Vengo de la

Abadía del monte de San Volfango. Acabo de ceder en feudo, a los monjes, mi casa y mis bosques... Sí, con la cruz y con la inicial del santo de mi nombre, he firmado, ahora mismo, el pacto que nos convierte a mí y a los míos en unos siervos; pero en siervos, al menos, de una casa sagrada, no ya de las vejaciones y de las codicias de unos hijos de nadie, entronizados por obra de nuestro error. (págs. 142-144)

En el segundo cuadro aparece el episodio del sombrero. Se trata de un «sombrero lleno de lazos», de un gorro de doctor *honoris causa* con que la «Muy Noble Universidad de Friburgo» ha «premiado la ciencia y la doctrina profundísimas» (pág. 155) del señor «Regente Bucardo Faifer». Tell, sumido en sus reflexiones, pasa por delante de la pica engalanada sin rendirle el obsequio de su respetuoso saludo y es detenido, pero exige que le lleven al palacio del gobierno, antiguo castillo de Guesler, para ser recibido por el regente. Pero el regente está celebrando sus «éxitos» con finos caldos y apetitosos manjares:

ULRICO
(*Como hablando consigo mismo* [y refiriéndose a Bucardo])

¡Este hombre! ¡Este hombre! ¡Como le ha descompuesto el poder! Antes, tan capaz, tan resuelto, tan entregado a altos designios, tan hecho para entenderse conmigo, para que juntos cumpliéramos grandes cosas... Y ahora convertido en un asqueroso poltrón, sin pensar más que en comer y figurar, y en darse aires de sabio, dejando cada día para mañana la solución de cada problema y hasta la poca atención que su cabeza es capaz de concederle! [...] A no ser por mí, la guerra al Emperador ni siquiera estaría declarada a estas horas, y sería él quien nos hubiera sorprendido, metiéndonos los ejércitos en casa. (págs. 172-173)

Ni que decir tiene que Bucardo no es el autor del famoso *Liber Sententiarum*, por el que ha recibido tan honroso reconocimiento. Los autores eran dos desventurados y menesterosos sabios que en vano van al castillo a pedir sus regalías. Ulrico — astuto y ambicioso político — citará a los eruditos un proverbio que no han recogido en su libro y les dirá lo que piensa sobre el asunto:

ULRICO

«Es dañino andar siempre entre libros, porque la polilla de los libros salta a menudo hasta los sesos, por los agujeros de la nariz». Sólo a sesos apolillados se les podía ocurrir la idea de ver el

> mundo, como un mundo en que se van repartiendo las recompensas, una para cada acierto, como en el juego del tiro al blanco... (pág. 184)

Cuando Bucardo, visiblemente desconcertado, recibe por fin a Tell, el libertador se muestra desinteresado y dice no recordar el incidente del sombrero.

> GUILLERMO TELL
> ¿Había un sombrero? ¿Era tal vez, en lo alto de una pica, un sombrero emplumajado y encintajado de colorines, como aquél que veo encima de una cabeza algo decaída? Yo nada sé, ahora; no recuerdo nada. ¡Cuánto tiempo debe de haber pasado desde estas cosas que me contáis! Su imagen se me confunde en la memoria, con muchas imágenes más... [...] Me parece ver a Guesler, aquí, al obeso Guesler, que mató mi saeta... [...] ¡Qué noche, la noche después de la caída de Guesler!... ¡Pero todo esto, lo recuerdo tan vagamente, con tanta dificultad! [...] Pero, cómo, ¿no es éste Guesler todavía? Esta ira la conozco. Conozco esta manera de hablar. Conozco esta embriaguez de poder, olvidando la ley de Dios... Todo va a volver a empezar. [...] No yo. Yo no soy ya de aquí, ya vuelo de cumbre a cumbre en la lejanía. [...] No, nada tengo ya que decir. Nada tengo que ver con vosotros. Nada, con los hombres de los cantones, ni con mis familiares y amigos... Guillermo Tell ya no tiene otros amigos que estas orgullosas montañas. [...] Tú, Ulrico, no lo niegues, temías que la Carta no estuviese allí... No, no te enojes. Mira, también yo ahora sospecho que no hay Carta. Si la hay, es igual. Miente. Los hombres de estos cantones no han sido nunca libres. La libertad es sólo el momento de respiro entre dos opresiones... (págs. 190-198)

En la última jornada, Tell es, como su hijo, monje del monasterio de San Volfango, y entre sus cometidos figura la asistencia, con la ayuda de los perros de la abadía, a los viajeros extraviados. Un buen día, el hombre necesitado es el emperador, que huye, con unos pocos servidores fieles, derrotado y herido, hacia Italia para salvarse de las iras de su ambicioso sobrino Juan, a quien la historia conocerá con el «nombre de parricida» (pág. 211). Como era de esperar, el libertador y el soberano, antaño enemigos, se encuentran y conversan, los dos desengañados, sobre sus respectivas tragedias y las tragedias políticas — he aquí la función del subtítulo: tragedia política — de sus pueblos. Como bien apunta Gibert, en el diálogo entre Tell y el emperador culmina «la tragedia y,

al mismo tiempo, la tragedia de la política». Se trata del «diálogo de la Revolución con el Imperio, cuyo dramatismo surge del momento en que tiene lugar» (pág. 40). Tell llega a aseverar incluso que la libertad es imposible:

EL EMPERADOR

Bien hablas, hermano mío. Tú no tienes edad. Yo tampoco puedo tener edad. Yo soy el Emperador, y tú el Rebelde... No, no protestes: el Rebelde... ¡El Emperador y el Rebelde, que han sido y son y serán! ¡El Emperador y el Rebelde, tan viejos como el mismo mundo!

GUILLERMO TELL

Señor, yo no hacía más que defender la libertad de mi país...

EL EMPERADOR

¿De tu país, de los cantones?... Oye, Guillermo Tell. ¿Me creerás, si te digo que el sueño de mi familia, desde mis venerables antepasados, ha sido siempre la libertad de los cantones?

GUILLERMO TELL

A mí, la vida me ha enseñado. He visto después que la libertad era imposible. Los cantones han cambiado de señor, pero no han cambiado de dolor. Y ahora, su vergüenza debería ser todavía más grande, porque el mal que los consume ha nacido de sus propias entrañas...

EL EMPERADOR

No digo esto... No quiero decir esto... Digo que tu país, en mi corona, era como el florón más hermoso, más brillante. Con orgullo lo ostentaron, después de la victoria, mis mayores... Porque hubo algún día una victoria de mis mayores sobre los tuyos, Guillermo Tell.

GUILLERMO TELL

La tradición de mi país ha afirmado siempre que se trataba de un pacto.

EL EMPERADOR

Pacto o victoria, ¿qué nos importa ya, a ti ni a mí? [...] ¡Si yo te pudiese contar cuanto se hizo! Todavía, mi padre hablaba de las historias de bandoleros que, algunos años antes infestaban esta comarca. Se acabó con todos. Se os procuró la paz en vuestros trabajos. [...] ¿No es esta la Abadía de San Volfango? ¿No te han enseñado aquí la historia de la Abadía de San Volfango?... Esta es también una fundación imperial, acto de gracia y de generosidad de mi tatarabuelo... [...]

GUILLERMO TELL
(Confuso, se inclina).
Señor, yo no lo sabía. Por mi alma os lo juro... Muchas cosas se me hacen ahora claras por primera vez... Perdón... ¡Yo no sabía, yo no sabía!

EL EMPERADOR
Y ¿qué recibimos en pago de esta solicitud paternal?... Los hombres de tu país fueron siempre, Guillermo, esquivos y dudosos para nosotros. (págs. 254-257)

Concluyendo, recapitulamos, en apretada síntesis — y teniendo como referencia obligada el drama schilleriano (que D'Ors conocía perfectamente, puesto que promocionó y dirigió la traducción en la Escuela de Bibliotecarios de Barcelona, publicada luego en los *Quaderns d'Estudi*) —, algunos de los elementos de la réplica d'orsiana: No sobrevive ninguno de los tres conceptos claves defendidos por Schiller, fruto del espíritu de la Revolución francesa, *Libertad, igualdad* y *fraternidad*: en la pieza de D'Ors, la soberanía popular es inexistente; los intereses de la comunidad son ignorados y hollados por la nueva clase dirigente; la frase clave del juramento del prado del Rütli — «Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern» (v. 1448; Queremos ser un único pueblo de hermanos) — termina revelándose una gran farsa. La dimensión moral que justifica la lucha del pueblo suizo contra la tiranía y, en última instancia, el tiranicidio quedan en cierto modo revocados por la inmoralidad de la nueva camarilla de gobernantes; la «isla dichosa» que prosperaba «en el país de la inocencia»[22] ha dejado de ser venturosa; el país ya no es benigno e inofensivo, pues ha declarado guerra a sus vecinos. La obra de Schiller concluye con una declaración de libertad (Rudenz: «Und frei erklär ich all meine Knechte.», v. 3291; Y libres declaro yo a todos mis siervos); la de D'Ors con la formulación de una duda (Tell: «Yo no sabía... [...] No se sabe nunca»). Schiller nos ofrece un drama sin desenlace trágico; D'Ors reserva al libertador la retirada como única salida airosa. Conclusión derrotista y pesimista, pues prefería ignorar que la libertad no es un estado en sí, sino fruto del esfuerzo continuo y continuado; o, como apunta Gibert, «un respiro entre dos opresiones» (pág. 44). He aquí el verdadero significado del sintagma del subtítulo: *tragedia política.*

6. *Coda: Las tres versiones tellianas de Alfonso Sastre*

6.1 *La tragedia de Guillermo Tell*

El primer contacto de Sastre con el mito telliano fue un tanto casual, y se debe a la iniciativa de José Tamayo, quien, en el otoño de 1955, le comunicó su propósito de montar en el teatro que entonces dirigía — el Español — un *Guillermo Tell.* No entendía Tamayo encargar una versión de la obra de Schiller, sino que deseaba que un autor joven escribiera una pieza nueva, y encargó a Sastre el trabajo. Sastre puso en seguida manos a la obra, concluyendo su *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* en noviembre; sin embargo, la censura impidió que se pusiera en escena. En la nota que acompañaba al texto en 1955, el autor hace algunas puntualizaciones que cabe en parte reproducir:

> Este *Guillermo Tell* mío — este que tiene los ojos tristes — significa, independientemente de sus numerosos y deliberados anacronismos y anatopismos, una ruptura del viejo mito. Tell deja de ser el protagonista de una proeza para convertirse en el sujeto de una tragedia. [...] *Guillermo Tell* era una tragedia por hacer. Schiller escribió un gran drama, pero no «hizo» la tragedia de Guillermo Tell. [...] Eugenio D'Ors escribió, con su «tragedia política», una tragedia abstracta, cuya escena fundamental es el enfrentamiento del Rebelde (es indiferente que en este caso se llame Guillermo Tell) y el Emperador. La verdadera tragedia de Guillermo Tell queda, una vez más, por hacer. [...] Confieso, para terminar, que yo he querido escribirla[23].

¿En qué consiste, pues, esa «verdadera tragedia»? A primera vista, podríamos pensar que en el desenlace: Tell yerra el tiro y, en vez de atravesar la manzana, «destroza la cabeza» a su hijo (pág. 650). A partir de ese momento, y aunque haya dado al gobernador el pago merecido — la muerte —, Tell será un hombre definitivamente triste. Pero hay más: Tell carece en la tragedia sastriana de las características del héroe schilleriano, para convertirse en un antihéroe, en un hombre fracasado, pesimista y melancólico, que rompe con su comunidad de manera irreversible por haber sido abandonado a su suerte en el momento en que Gessler le obliga a disparar la flecha fatal que acabaría con la vida de su hijo. Y es esta desgracia la que le empuja al tiranicidio, a disparar contra el gobernador

la segunda flecha, por lo que la muerte del tirano es el resultado de un acto pasional y no de un deliberado propósito previamente concebido.

Por otro lado, cabe subrayar que los políticos locales ven en Tell — aunque sean conscientes de que es «casi como un mito para el pueblo» (pág. 616) — al hombre insubordinado, al «anarquista» que descree de la «disciplina, el método, la burocracia» (pág. 626). Tell es además un hombre presumido, preocupado incluso por cosas tan intrascendentes como pueden ser el hecho de que, en ocasión tan señalada y dramática — y de la que depende la vida de su propio hijo —, tenga «barba de dos días», que sus zapatos estén sucios y el pantalón arrugado (págs. 649-650). No «confía en nadie» (pág. 649), y, como hombre de acción que es, desconfía de los intelectuales y de las reuniones políticas, a las que califica despectivamente de tertulias literarias. Nos hallamos, pues, ante un personaje contradictorio, muy diverso del héroe schilleriano, mucho más frágil y, en última instancia, humano. Tan humano y frágil que falla el tiro, sucumbe irremisiblemente ante la tristeza y se hunde en un mundo fantasmagórico en el que sólo cabe la quimera de la ensoñación[24].

6.2 *Un diario apócrifo del hijo de Tell*

El *Diario del hijo de Guillermo Tell* fue redactado en la primavera de 1974, pero apareció en 1977, en la colección *Etudes ibériques* de la Universidad de Rennes[25]. Se trata de un texto de sólo diez páginas, pero no por eso exento de interés, pues resume sustancialmente los puntos principales de la tragedia, pero con algunos cambios fundamentales, entre los que cabe destacar los siguientes: la hazaña de Tell no cobra ninguna víctima (Gessler morirá después, a manos de la masa, amotinada porque el tirano no ha cumplido la promesa de liberar al héroe); al tratarse de un *Diario*, el punto de vista es, naturalmente, el del narrador (el hijo de Tell) y, por tanto, tampoco se trata de una obra de teatro; concluida la hazaña, Tell sigue ejerciendo su profesión de cazador apasionado y su esposa ocupándose de las tareas domésticas («Mi padre está afilando sus flechas con una piedra muy brillante. Mi madre está asando un pollo en el horno [...]», pág. 18).

Aunque este texto carezca de los elementos que convertían a la pieza de 1955 en tragedia, también se trata de un texto con una clara referencia a la realidad española. La escena de la manzana y la rebelión popular tienen lugar entre el 30 de abril y el 2 de mayo — fechas explícitamente indicadas en el *Diario* —, por lo que el valor referencial de la fecha (el 1.º de mayo) y su significado político resultan adicionalmente destacados, tanto más si se tienen en cuenta las alusiones a la dictadura española y a la lucha contra el franquismo.

Por otro lado, el tono desenfadado y retozón del *Diario* contrasta abiertamente con la seriedad y el dramatismo de algunas escenas, como, por ejemplo, las relativas a la humillación y al suicidio del abuelo o a la ejecución del castigo que el gobernador impone a Tell.

La presentación de los préambulos del fatídico castigo y el tiro propiamente dicho no tienen desperdicio:

> *30 de abril*
> ¡Es mañana! ¡A las doce! ¡Qué emoción!
> Lo van a hacer en la plaza para que pueda verlo todo el mundo. Hoy hace sol. [...]
>
> *Por la tarde*
> Mi padre está hecho polvo con lo de mañana. No tiene madera de héroe por lo que se ve... [...]
> Al despedirme se ha abrazado a mí y no quería soltarme me apretaba. Le he tenido que decir: «Hombre papá no demos el espectáculo.» [...]
>
> *2 de mayo (jueves)*
> ¡Se ha armado una buena!
> Cuando me han puesto la manzana en la cabeza se ha quedado callado todo el mundo y han tocado unos tambores como si fuera un circo. Todo estaba lleno de guardias y el Borracho asomado al balcón de su Castillo.
> Me temblaban las piernas cosa lógica.
> Mi padre parecía que estaba muy muy lejos. Yo he cerrado los ojos pensando: «Se acabó lo que se daba».
> De pronto he notado «chass» o «chak» o algo así y he abierto los ojos. He oído unos aplausos como si estuviéramos en el circo y han gritado: ¡Viva Guillermo Tell! La manzana ha debido estallar en mil pedazos y la flecha se ha clavado («bang») en el poste muy cerquita de mi cabeza tan cerca que yo creo que me ha hecho la raya que me ha peinado. (págs. 17-18)

El final de la obrita enlaza con el comienzo, que a su vez constituía una anticipación de las escenas principales del

castigo y el tiranicidio. Pero ahora, con una diferencia, que sin duda subraya, por una parte, la «madurez» del joven, que, superada la «prueba de iniciación», como bien apunta Gorlée, es capaz de «discernir por su cuenta el bien y el mal»[26].

6.3 *Una pieza de teatro para niños*

El hijo único de Guillermo Tell es la tercera y — por ahora — última obra de Alfonso Sastre sobre el mismo motivo. Como señala el autor en la nota de presentación, se trata de una pieza de teatro para niños, fechada en Fuenterrabía el 18 de noviembre de 1980, que aspira a una creación desde la perspectiva de los niños. Para ello elige la tragedia de Tell y la presenta «desde el punto de vista de su hijo», con la intención de ver y escudriñar «el carácter culturalmente reaccionario del héroe» y someter «a crítica ese reaccionarismo cultural de muchos *revolucionarios*»[27]. Como la anterior, esta obra también está muy relacionada con la tragedia de 1955, pues está integrada sustancialmente por los mismos personajes. Pero hay, evidentemente — un cuarto de siglo no pasa en vano —, cambios fundamentales que muestran con nitidez la evolución de la obra sastriana. El más significativo es sin duda el relativo al autoritarismo de Tell para con los suyos, un autoritarismo y un abuso de poder dignos del tirano Gessler. Pero llega un momento en que las tornas cambian y a partir del cuadro XVI (la pieza tiene diecinueve) el niño consigue desbancar la autoridad paterna e imponer la suya, con lo que cambia el papel de víctima y personaje sojuzgado por el de «héroe» (familiar). La pieza versa, pues, como las anteriores, sobre la intrincada temática de la libertad y los sutiles mecanismos que permiten conquistarla y mantenerla.

Como corresponde a una pieza para niños, el protagonista es Guillermito, el «hijo único» del héroe. Tell es un personaje hosco y despótico, fácilmente irritable y sin humor, que ejerce sobre su esposa e hijo la autoridad que le concede el rol de padre. Pero el niño no es sólo víctima de los humores de su padre, sino también del maestro, que lo maltrata y castiga cuando se le presenta la ocasión. Castigos y prohibiciones que constituyen incluso la urdimbre del texto y que dan el título a algunos de los breves cuadros de la obrita: «En clase no se

habla», «Comiendo no se habla», «Después de comer, ni un sobre leer», «A los padres no se les contesta», «Los hombres no lloran», «Los niños no se meten en las cosas de los mayores». Este padre poco ejemplar que corta sistemáticamente las alas de la sana fantasía del niño, es, además de analfabeto e inculto, asiduo frecuentador de la taberna («En esta casa mía la pelea es eterna. Donde mejor estoy es allá en la taberna.», T5). Pero a partir de la dramática escena de la manzana, cambian las tornas y Guillermito, aprovechando la ocasión, se hace con la voz cantante y se convierte definitivamente en el personaje dominante.

Ni que decir tiene que ese nuevo papel de personaje dominante genera cambios radicales en la vida del antiguo héroe, que es relegado — ¡horror! — a ejecutar trabajos de «mujeres» y ponerse prendas «típicamente» femeninas. El cuadro XVIII ilustra con toda claridad las dimensiones de la metamorfosis:

> GUILLERMO: —No está mal el asado que papá ha preparado. Y ese azul delantal no le sienta muy mal.
> *(Ambos ríen).*
> EDUVIGIS: —Es un buen cocinero. Con su plato primero de rica sopa alpina — que es una cosa fina — muy bien nos preparó para este turnedó.
> TELL: —*(Ufano)*. Hemos vuelto a nacer y yo estoy tan contento y he comprendido tanto después de tanto espanto (que ahora no comento) lo malo del ayer, que ahora en la libertad, hablando de verdad, *no sólo nuestra patria se ha hecho humana, sino también la vida cotidiana.* (T8)

El mito telliano resulta, pues, redimensionado en varias esferas, incluida la familiar. Tell es, como bien señala Anderson en su introducción, «uno de los 'tiranos' derrocados». Una innovación sin duda sorprendente, tanto más si consideramos que la radical metamorfosis ha sido provocada por su propio hijo, que a su vez se convierte en el principal favorecido. Así se explica la afirmación de Tell arriba citada: *«no sólo nuestra patria se ha hecho humana, sino también la vida cotidiana»*. Y nos percatamos del alcance de la declaración de intenciones en la «Nota del autor», donde aseveraba que sometía «a crítica ese reaccionarismo cultural de muchos *revolucionarios*» (T3).

José Manuel López de Abiada
Universidad de Berna

NOTAS

[1] Una posible versión del cuarteto podría ser la siguiente: «¿De verdad ocurrió? Es lo de menos. / La perla de cada fábula es su sentido, / El meollo de la verdad yace vivo en ella, / En la granada esencia de las leyendas populares.»

[2] Jean-François Bergier, *Guillaume Tell*, Paris, Fayard, 1988, pág. 11.

[3] Para más detalles, cfr. François Jost, «La fortune d'un héros: Guillaume Tell en Europe», en *Essais de littérature comparée, I. Helvetica*, Fribourg, Ed. Universitaires, 1964, pág. 237 y, sobre todo, Fritz Ernst, *Wilhelm Tell. Blätter aus seiner Ruhmesgeschichte*, Zürich, Fretz & Wasmuth Verlag, 1936, págs. 42-45.

[4] Reproducido en Fritz Ernst, *Wilhelm Tell, op. cit.*, págs. 42-43.

[5] Para más detalles cfr. Otto Marchi, *Schweizer Geschichte für Ketzer oder Die wundersame Entstehung der Eidgenossenschaft*, Zürich, Ex Libris, 1971, pág. 27.

[6] El lector interesado encontrará puntual respuesta a sus eventuales preguntas en: Elsbeth Merz, *Tell im Drama vor und nach Schiller*, Nendeln, Kraus Reprint, 1970; Helmut de Boor, *Die nordischen, englischen und deutschen Darstellungen des Apfelschussmotivs*, Aarau, 1947; Fritz Müller-Guggenbühl, *Die Gestalt Wilhelm Tells in der modernen Schweizerischen Dichtung*, Aarau, Eugen Keller, 1950; Lilly Stunzi (ed.), *Tell. Werden und Wandern eines Mythos*, Bern-Stuttgart, Hallwag Verlag, 1973; VV. AA., *Tell-Realsymbol der Schweiz*, número monográfico de *Gegenwart*. Monatsschrift für freies Geistesleben und soziale Dreigliederung (Bern), XXXV, Okt.-Nov. 1973, Nr. 7/8.

[7] Más detalles en Fritz Ernst, *Wilhelm Tell, op. cit.*, págs. 76 y 83.

[8] François Jost, «La fortune d'un héros», *op. cit.*, pág. 238.

[9] Amelia Díe — Jos Martín (eds.), *Antología popular obscena*, Prólogo de J.M. Caballero Bonald, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978, pág. 43.

[10] Jorge Luis Borges, *Los Conjurados*, Madrid, Alianza, 1985.

[11] Enrique Larreta, *La naranja*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947[2], pág. 97. La 1.ª edición de *La naranja* es de 1945.

[12] Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pág. 313. Debo ambas referencias — la de Larreta y la de Sábato— a mi querido amigo Pere Ramírez, de la Universidad de Friburgo.

[13] Sánchez Vidal apunta al respecto: «En 1930 Dalí pintó un cuadro titulado *Guillermo Tell*, donde reflejaba en gran medida el papel que su padre había jugado en su vida y que en ese momento se dejaba sentir particularmente. Allí reaparece el burro podrido encima del piano que ya había irrumpido en los fotogramas de la película *Un perro andaluz*. ¿Cómo no relacionar ese venéreo descubrimiento de la putrefacción de la carne encima del piano paterno con el lienzo y la película citados?» (Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, pág. 26).

[14] Se trataba de una publicación quincenal de mucha difusión, pues se vendía al módico precio de 30 céntimos. Era, como es sabido, una de las

colecciones más leídas durante la guerra civil. No en vano aparecía bajo las llamativas letras de la «Biblioteca del Pueblo» el rótulo siguiente: «La verdadera historia del mundo, a través de las transformaciones sociales».

[15] Dinda L. Gorlée, «El cazador cazado: intertextualidad en los *Guillermo Tell* de Alfonso Sastre», *Epos* (Revista de filología UNED, Madrid), III (1987), págs. 181-196.

[16] José Hernández del Mas, *Guillermo Tell, Libertador de Suiza*, Madrid, Librerías de León Pablo; Barcelona, Librerías de los hermanos Sala, 1857.

[17] Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, III, Barcelona, Gustavo Gili Editorial, 1950, pág. 592.

[18] Eugenio D'Ors, *Nuevo Prometeo encadenado. Guillermo Tell*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1970. Estudio preliminar de Rafael Gibert.

[19] Cfr. al respecto los libros de José Luis L. Aranguren, *La filosofía de Eugenio D'Ors*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1945; Enric Jardí, *Eugenio D'Ors: obra y vida*, Barcelona, Aymá, 1967; Erundino Rojo Pérez, *La ciencia de la cultura. Teoría historiológica de Eugenio D'Ors*, Barcelona, Juan Flors, 1963; Ada Suárez, *El género biográfico en la obra de Eugenio D'Ors*, Barcelona, Anthropos, 1988.

[20] Los cinco actos y las quince mutaciones de la pieza de Schiller quedan sustancialmente resumidos, decíamos, en la primera jornada de la tragedia d'orsiana, que consta de tres jornadas, a su vez integradas por tres cuadros cada una.

[21] Eugenio D'Ors, *Guillermo Tell*. Tragedia política, Valencia, Editorial Sempere, 1926, págs. 118-119. Cito siempre por esta edición.

[22] Me refiero a los versos 1700-1701 del drama de Schiller: «Wo wär' die *sel'ge Insel* aufzufinden, / Wenn sie nicht hier ist, *in der Unschuld Land*?» (El subrayado es mío).

[23] Alfonso Sastre, *Obras completas*, I, *Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967. Prólogo de Domingo Pérez-Minik, págs. 587-588. Cito siempre por esta edición.

[24] Para más detalles, cfr. el espléndido estudio de Hans-Jörg Neuschäfer: «El concepto de revolución en los *Guillermo Tell* de Friedrich Schiller (1804) y de Alfonso Sastre (1955)», en *Historia, lenguaje y sociedad. Homenaje a Emilio Lledó*, Barcelona, Editorial Crítica, 1989, págs. 456-470.

[25] Alfonso Sastre, *Diario del hijo de Guillermo Tell*, en *Etudes ibériques*, XII, *Théâtre en Espagne*, II, *Alfonso Sastre*, Rennes, Travaux de l'Université de Haute Bretagne, 1977, págs. 7-18. Cito por esta edición de O. Obregón.

[26] Dinda L. Gorlée, «El cazador cazado: Intertextualidad en los *Guillermo Tell* de Alfonso Sastre», *op. cit.*, pág. 193.

[27] Alfonso Sastre, «El hijo único de Guillermo Tell», *Estreno*, IX, T1-T8, 1983. Cito por esta edición, aparecida en Ohio (EE.UU.) con prólogo de Farris Anderson.