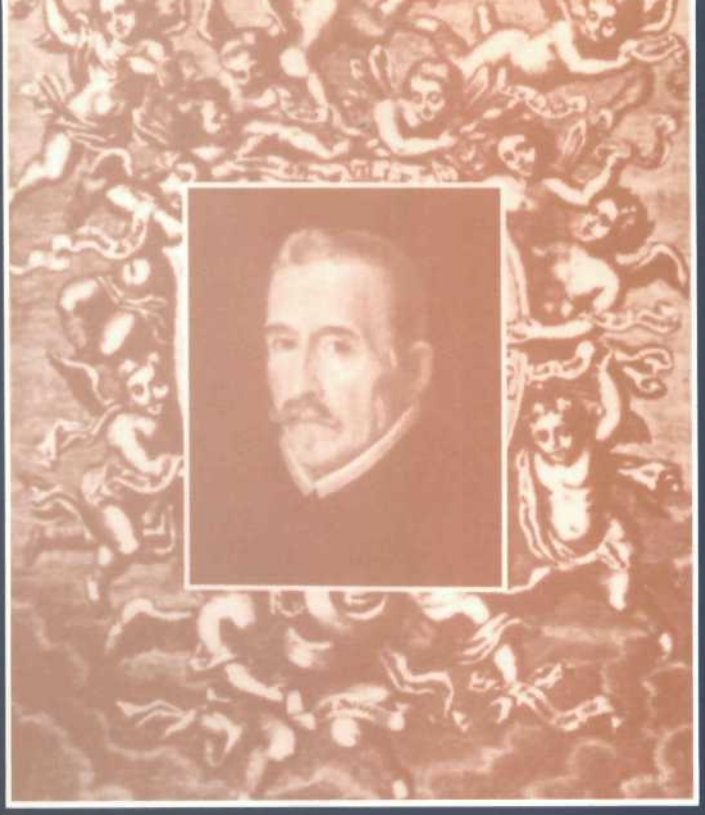


STUDIA AUREA

Actas del III Congreso de la AISO
(Toulouse, 1993)
II, Teatro

I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse
(eds.)

STUDIA AUREA

Actas del III Congreso de la AISO
(Toulouse, 1993)
II, Teatro

I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse
(eds.)

G. R. I. S. O.

Pamplona, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro, Universidad de Navarra)

L. E. M. S. O.

Toulouse, LEMSO (Literatura Española Medieval y del Siglo de Oro, Université de Toulouse)

© GRISO-LEMSO

ISBN de la obra completa: 84-921581-0-7
ISBN del tomo II: 84-921581-2-3

Depósito Legal: NA 1188 -1996

Edita: GRISO-LEMSO
Imprime: EUROGRAF, S. L. Polígono Ind. de Mutilva Baja, Calle O, n.º 31 Mutilva Baja (Navarra)

Índice

Álvarez Sellers, María Rosa, La sublimación del sentimiento: los lenguajes silenciosos en la tragedia española del Siglo de Oro 9

Andrès, Christian, Aspectos astrológicos en el teatro de Cervantes y de Lope de Vega 23

Antonucci, Fausta, El elemento cómico en las comedias de Lope de Vega sobre la conquista española de nuevos mundos 33

Aparicio Maydeu, Javier, Del parateatro litúrgico al teatro religioso: sobre la práctica escénica de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* de Calderón 41

Baczynska, Beata, Espacio teatral áureo y prácticas escénicas del siglo XX. Observaciones al margen de los montajes polacos del *El príncipe constante* de Calderón 47

Ballesteros Dorado, Ana Isabel, Una clave del honor desde un símbolo espacial 57

Beisel, Inge, La influencia de los valores calderonianos (*La vida es sueño*) en *La Regenta* de Clarín 65

Blanco, Mercedes, El conceptismo en los autos sacramentales de Calderón 75

Botta, Patrizia, El fantasma de Inés de Castro entre leyenda y literatura 87

Buezo, Catalina, El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII 97

Canonica, Elvezio, Lenguas en la escena: el plurilingüismo en el teatro prelopesco 109

Cruz Casado, Antonio, Gonzalo Enríquez de Arana (1661-1738) y su obra teatral en el barroco tardío 119

Domínguez de Paz, Elisa Mª, Reflexiones en torno al feminismo en la obra dramática de Juan de la Hoz y Mota: *La más valiente guerrera* 129

D´Antuono, Nancy L., El repertorio calderoniano de la *commedia dell´arte* 141

Fernández S. J., Jaime, Reflexiones sobre el suicidio en el teatro de Lope de Vega 151

Gómez Sierra, Esther, Aprender y saber latín: *Marta la Piadosa* vista desde *La Lozana Andaluza* 159

Granja, Agustín de la, Una *Loa con que empezó Escamilla en Madrid* atribuida a Calderón 169

Hernández Araico, Susana, Despolarización posmoderna en *La gran sultana*: una ventana de vistas diversas 177

Inamoto, Kenji, Sobre la autenticidad de las dos últimas hojas «autógrafas» de *La isla del sol*, auto sacramental de Lope de Vega 189

Julio, M. Teresa, La diégesis en la mímesis: el relato en el teatro de Rojas Zorrilla 197

Kirschner, Teresa J., Estrategias dramáticas en el teatro de Lope de Vega: la expresión visual en *El galán de la Membrilla* 205

Labarre, Françoise, Dos buenos servidores del teatro de Calderón: Alexandre Arnoux y Charles Dullin 215

Lobato, María Luisa, Los «aojados» por las comedias: una controversia algo más que finisecular 223

Marcello, Elena Elisabetta, Álvaro Cubillo de Aragón, *Añasco el de Talavera* 231

McGrady, Donald, Los novios se confiesan sus postizos: resonancias en el Siglo de Oro de un motivo clásico 243

Micozzi, Patrizia, Vestigios de literatura provenzal en *El Bastardo Mudarra* de Lope de Vega 249

Miguel Gallo, Ignacio Javier de, Balance de la actividad teatral en Burgos en el Siglo XVII 259

Miguel y Canuto, Juan Carlos de, Lope revisado y corregido: refundiciones decimonónicas de su obra teatral 269

Moner, Michel, Espacio dramático y espacio simbólico en *La Celestina* de Fernando de Rojas 279

Novo, Yolanda, Notas para el estudio de la tragedia del XVI 291

Pascual Bonis, María Teresa, El teatro como causa de procesos civiles y religiosos en la Navarra de los Siglos XVI y XVII 301

Ramos, Rafael, El baile del matachín 309

Ratcliffe, Marjorie, La combinación de contrastes: el papel de Jimena en *El honrador de su padre* de Juan Bautista Diamante 315

Romanos, Melchora, Dramaturgia e ideología en *Privar contra su gusto*, de Tirso de Molina 323

Rull, Enrique, Variedad y complejidad estructural de los monólogos en *La vida es sueño* 331

Sanz Ayán, Carmen, Bernardo J. García García, Rendimiento y gestión del negocio teatral en Madrid a fines del Siglo XVI y principios del XVII. La Cofradía de la Soledad 343

Serrano Deza, Ricardo, Expansión del universo semántico en *El mágico prodigioso* de Calderón, análisis factorial 361

Suárez, Ana, Magia y elogio del intelecto: *Lo que quería ver el marqués de Villena* 373

Tobar, María Luisa, *Roberto el Diablo*. Teatralización de la novela 385

Torres, Milagros, Paradojas de Diana 395

Vázquez, Luis, Tirso de Molina y América 405

Vellón Lahoz, Javier, Teatro de Academias. Academias en el teatro 413

Walthaus, Rina, Mujer, honor y violencia: el tema de Virginia en el drama español del Siglo de Oro 423

Zugasti, Miguel, Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro 429

La sublimación del sentimiento: los lenguajes silenciosos en la tragedia española del Siglo de Oro

María Rosa Álvarez Sellers
Universidad de Valencia

Pues aunque fingirlo intenten
la voz, la lengua y los ojos,
les dirá el alma que mienten.
Calderón, *La vida es sueño.*

El lenguaje dramático es polisémico, pudiendo llegar a ser con facilidad intencionadamente ambiguo. El código teatral implica registros comunicativos de muy diversa índole, desde la palabra a los gestos, el movimiento, el decorado, el maquillaje, la ambientación o el silencio. Escritor y público participan de una comunidad de intereses, establecen un pacto tácito según el cual se comprometen a asumir la verosimilitud de la ficción representada en escena, independientemente de las convenciones a las que ésta se sujete. El teatro del Siglo de Oro responde a esta descripción, pero si hay un género donde el lenguaje no siempre comunique y la presencia de códigos lingüísticos alternativos a los verbales se haga expresamente necesaria, ese es la tragedia. Intentaremos desvelar algunos de los recursos que lo trágico articula para hacerse presente a través o entre el profuso despliegue verbal que invade el espacio dramático para ocultar más que para desvelar el conflicto[1].

[1] Tomamos como referencia un corpus formado por las obras siguientes: *Los cabellos de Absalón* (*CA*), *El mayor monstruo del mundo* (*MM*), *A secreto agravio, secreta venganza* (*SASV*), *El pintor de su deshonra* (*PD*), *El médico de su honra* (*MH*), *La hija del aire* (*HA*), *La vida es sueño* (*VES*) y *Eco y Narciso* (*EN*) de Pedro Calderón de la Barca; *El castigo sin venganza* (*CSV*) y *Los Comendadores de Córdoba* (*CC*) de Lope de Vega; *La venganza de Tamar* (*VT*) de Tirso de Molina; *Reinar después de morir* (*RDM*) de Luis

El sentimiento es el motor de la tragedia, pero se trata siempre de un sentir que no encuentra cabida en el marco de las normas sociales, de lo cual tiene conciencia el personaje. Ello convierte en ilícita la pasión y obliga a ocultarla, sin que pueda, no obstante, dejar de sentirse, y coloca a quien la sufre en una difícil situación: mantenerla en secreto, hecho que resulta cada vez más insoportable, pues el objeto amado continúa presente, aumentando así el entorno de expectativas hacia el mismo, o decidirse a verbalizarla para intentar quedar liberado de la angustia que impone el silencio obligado y no deseado, el silencio que paraliza la acción y se interpone entre el deseo y su consumación. El sujeto atraviesa ambas fases: el primer impulso, cuando todavía la razón asiste, es callar para evitar males mayores; pero el latido del deseo irá cobrando fuerza a medida que el objeto se sienta más cerca física o moralmente, y en una situación límite estallará con tal violencia que, revelando lo inconfesable y convirtiendo en siniestro lo bello, precipitará los hechos hacia un desenlace que ya no podrá evitarse.

Está prohibido, por lo tanto, verbalizar la pasión, porque darle nombre es identificarla y reconocerla, y reconocerla es dejarla escapar y expandirse, perder el control sobre ella y abrir la puerta a la posibilidad de la tragedia, ligada siempre al atentado contra los valores de la comunidad. Amón, enamorado de su hermanastra Tamar, declara:

AMÓN [...] Si yo propio a mí propio
me la pudiera negar,
la negara, cuando noto
que yo mismo de mí mismo
me avergüenzo si la nombro. (*CA*, I, vv. 250-254)[2]

Ese horror al nombre, esa resistencia a identificar la pasión es constante en la tragedia, donde manifestar equivale a ejecutar, a desencadenar fatalmente los acontecimientos. Amón, consciente de lo que implica su deseo, no quiere darle nombre para no hacer público lo privado, para no convertir en social lo íntimo, y para no tener, en definitiva, que avergonzarse de sí mismo y de lo que siente[3].

Y lo mismo le sucede a Federico, preso también de un amor imposible, el que siente por Casandra, su madrastra, desde que la ve:

Vélez de Guevara; *Morir pensando matar* (*MPM*) de Francisco de Rojas Zorrilla y *Cuánto se estima el honor* (*CEH*) de Guillén de Castro.

[2] Calderón de la Barca, P., *Los cabellos de Absalón*, ed. de E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

[3] Jonadab lo califica de «saturnino e hipocondrio». El desarrollo de la acción mostrará que ambos calificativos no son producto del azar. Amón, como muchos otros personajes de tragedia, es víctima de «la violencia del signo de Saturno», es decir, víctima de un deseo imposible —hecho que él mismo recalca en varias ocasiones— porque el objeto del mismo es inaccesible; ese es el punto que une melancolía e incesto: «La conciencia de inaccesibilidad del objeto de deseo, incorpora éste al propio yo, esto es, hacia una proyección especular de lo semejante. De ahí la fácil correlación, a efectos del conflicto trágico, entre incesto y melancolía.» (E. Rodríguez Cuadros, ed. de *Los cabellos de Absalón*, *op. cit.*, p. 46).

BATÍN Pues mira como lo acierto:
que te agrada tu madrastra
y estás entre ti diciendo...
FEDERICO No lo digas; es verdad,
pero yo, ¿qué culpa tengo,
pues el pensamiento es libre? (*CSV*, I, vv. 977-982)[4]

El personaje se interroga, perplejo por sentir lo que siente, desesperado por no poder dejar de sentirlo. El héroe se siente perdido y descentrado, abismado en la sima de una pasión inconfesable que ahoga su voz en la garganta pero que al tiempo lucha por revelar su sentido; se contempla incapacitado para hablar porque su mal está entre la razón y el sentimiento, entre la lengua y el alma —o como dice Casandra: «estaba el veneno / entre el corazón y el labio» (*CSV*, II, vv. 1894-1895)—:

FEDERICO Batín,
si yo decirte pudiera
mi mal, mal posible fuera
y mal que tuviera fin,
pero la desdicha ha sido
que es mi mal de condición
que no cabe en mi razón
sino sólo en mi sentido;
que cuando por mi consuelo
voy a hablar, me pone en calma
ver que de la lengua al alma
hay más que del suelo al cielo.[5] (*CSV*, II, vv. 1232-1243)

El protagonista sabe que la palabra puede liberarlo de la angustia, pero también sabe —como queda dicho— que declarar la pasión es desencadenarla y propiciar el conflicto y que por tanto no debe hablar. Si lo hace, será con la intención de seguir callando. Sin embargo, el silencio es igualmente insoportable, y en ello estriba uno de los motivos recurrentes de la tragedia española del XVII: la lucha agónica que libra en su interior el individuo entre pasión y razón, entre deseo y absolutos, ni puede ni debe verbalizarse, porque reconocer el instinto es invertir el orden, transgredir la norma y provocar la tragedia. La tragedia del Barroco español es la de la imposibilidad de la comunicación, cuando la palabra deviene inútil ante el sentimiento y éste ante la dicha. Por eso el delito mayor del hombre es haber nacido, porque nacer implica situarse en un espacio y un

---

[4] Vega, L. de, *El castigo sin venganza*, ed. de A. David Kossoff, Madrid, Clásicos Castalia, 1989.

[5] La imposibilidad de concertar pasión con expresión es advertida también por otros enamorados, como le sucede al Príncipe D. Pedro de Portugal: «PRÍNCIPE. Que a explicar mi sentimiento / no basto, y si a eso te obligo, / di todo lo que no digo, / pues no cabe en lo que siento. / BRITO. Diréle que partes ciego / por su amor, lo que la adoras, / lo que suspiras y lloras, / cuánto te abrasa su fuego. / PRÍNCIPE. A mucho te has obligado; / que el mal a que estoy rendido / bien cabe en lo padecido; / mas no cabrá en lo contado» (*RDM*, II, vv. 305-316, L. Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, ed. de M. Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1976).

tiempo, y definir la individualidad es sufrir, y sufrir es morir lentamente al desperdiciar los recursos que nos hacen humanos. El pensamiento es libre pero la expresión no, aunque el mal tendría fin si pudiera expresarse. En ese círculo opresivo se vive en soledad, se sufre en soledad. Y ello es trágico, porque el hombre es una criatura destinada a completarse en el grupo, a realizarse en la colectividad, y en la tragedia eso es imposible[6]. Negar el sentimiento es negarse a sí mismo: «A decir que soy quien soy, / tal estoy que no me atrevo» (II, vv. 1936-1937) dice Federico:

FEDERICO [...]
Culpa tenemos los dos
del no ser que soy agora,
pues olvidado por vos
de mí mismo, estoy, señora,
sin mí, sin vos, y sin Dios. (*CSV*, II, vv. 1941-1945)

Cuando el ser amado se considera inaccesible, el personaje víctima de ese deseo saturniano lo sublima elevándolo al rango de la fantasía, pues ese amor sólo es posible en la imaginación, pero no en el seno del cuerpo social. Así D[a]. Leonor, ya casada, al volver a ver al amante que creyó muerto:

D. LUIS Yo soy, hermosa señora...
D[a]. LEONOR [*Ap.*] Alma de la pena mía,
cuerpo de mi fantasía. (*SASV*, I, vv. 621-623)[7]

U Octaviano al conocer a Mariene, esposa de Herodes, de cuyo retrato se había enamorado aun creyéndola fallecida:

OCTAVIANO (*Aparte.*)
¡Cielos! ¿Qué es lo que veo?
¿De cuándo acá cuerpo cobró el deseo? (*MM*, III, p. 147)[8]

Se desarrollarán entonces otros mecanismos comunicativos, explosiones retóricas que se convierten en silencios o lenguajes silenciosos tales como el corporal o el simbólico. En *El castigo sin venganza*, por ejemplo, abundan las imágenes que

---

[6] En palabras de María Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989, pp. 15-16: «Sabemos que él, ello, lo esperado no está ahí, ni cerca ni lejos. Y entonces nos damos cuenta de que vivimos enteramente solos. Y vivir a solas es vivir a medias, es estar recluido, condenado, cegado también; es estar en reserva y a la defensiva. Se puede morir aun estando vivo; se muere de muchas maneras; en ciertas enfermedades, en la muerte del prójimo, y más en la muerte de lo que se ama y en la soledad que produce la total incomprensión, la ausencia de posibilidad de comunicarse, cuando a nadie le podemos contar nuestra historia».

[7] Calderón de la Barca, P., *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

[8] Calderón de la Barca, P., *El mayor monstruo del mundo*, ed. de J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

traslucen situaciones concretas del presente que no pueden describirse sino indirectamente: Casandra, joven esposa del duque de Ferrara, es el león que domó al caballo del Rey de Francia (I, vv. 256-312), Aurora es papel borrado o espejo y Federico habla de su posible matrimonio con ella como de una fragua en que el fuego del marido no haría sino avivar las llamas de la pasión por el amante (el Marqués Gonzaga) (II, vv. 1180-1191), el duque es para Casandra un caballo desbocado (II, vv. 1356-1377) y Aquiles para el Marqués Gonzaga (III, vv. 2126-2127); Faetonte, Belorofonte, Sinón, Jasón, Venus, Endimión (II, vv. 1458-1501), el pelícano (II, vv. 1502-1513) o la fábula de Antíoco (II, vv. 1879-1908) sirven a los amantes para insinuar y declararse su amor, Batín compara a Federico con Tiberio y Mesala (III, vv. 2206-2244) y el duque se siente como David al ser traicionado por Absalón (III, vv. 2508-2515). Ello procede de la esencia misma de la tragedia: no se puede hablar, por ello es necesario buscar otros medios de expresión al deseo[9].

E igual sentido tiene recurrir a símbolos para identificar al personaje. D[a]. Mencía e Inés de Castro son la garza, símbolo trágico. La dama es, por sus perfecciones, espejo del sol —que representa la verdad, la belleza y la fama— y vuela, cual garza, hacia él, pero nunca llegará a alcanzarlo; los azores le darán caza, despedazándola. La garza posee además la cualidad de saber quién ha de matarla. Así lo interpreta D[a]. Mencía al verse acosada por D. Enrique, un antiguo pretendiente que regresa inesperadamente y, pese a saberla casada, reclama sus derechos[10], o D[a]. Inés de Castro, Cuello de Garza, a quien la Infanta advierte:

INFANTA Inés,
suspended un poco el vuelo
con que altiva habéis volado,

---

[9] «En el ditirambo dionisiaco, el hombre se siente arrastrado a la más alta exaltación de todas sus facultades simbólicas; entonces siente y quiere expresar algo que jamás hasta entonces había experimentado: la destrucción del velo de Maia, la unidad como genio de la especie, de la naturaleza misma. De ahora en adelante, la esencia de la naturaleza se expresará simbólicamente; un nuevo mundo de símbolos será necesario, toda una simbólica corporal; [...] Para comprender este desencadenamiento simultáneo de todas las fuerzas simbólicas, el hombre debe haber alcanzado ya ese grado de renunciación que quiere proclamarse simbólicamente en esas fuerzas; el adepto ditirámbico de Dioniso no es entonces comprendido más que por sus afines» (Nietzsche, F., *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 31).

[10] «D. ENRIQUE. ¿Que ignoro, acaso, presumes, / el respeto que les debo / a tu sangre y tus costumbres? / El achaque de la caza, / que en estos campos dispuse, / no fue fatigar la caza, / estorbando que salude / a la venida del día, / sino a ti, garza, que subes / tan remontada, que tocas / por las campañas azules / de los palacios del Sol / los dorados balaustres. / D[a]. MENCÍA. Muy bien, señor, vuestra Alteza / a las garzas atribuye / esta lucha; pues la garza / de tal instinto presume, / que volando hasta los cielos, / rayo de pluma sin lumbre, / ave de fuego con alma, / con instinto alada nube, / pardo cometa sin fuego, / quieren que su intento burlen / azores reales; y aun dicen / que, cuando de todos huye, / conoce al que ha de matarla; / y así antes que con él luche, / el temor la hace que tiemble, / se estremezca y se espeluce. / Así yo, viendo a tu Alteza, / quedé muda, absorta estuve, / conocí el riesgo, y temblé, / tuve miedo y horror tuve; / porque mi temor no ignore, / porque mi espanto no dude / que es quien me ha de dar la muerte» (*MH*, II, vv. 84-119, Calderón de la Barca, P., *El médico de su honra*, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970).

reducíos a vuestro centro,
y sírvaos de corrección,
de aviso y de claro ejemplo
que a una blanca garza, hija
de la hermosura del viento,
volé esta tarde, y, altiva,
cuando ya llegaba al cielo,
la despedazó en sus garras
un gerifalte soberbio,
enfadado de mirar
que a su coronado cetro
desvanecida intentase
competir. Esto os advierto. (*RDM*, II, vv. 491-506)

El héroe de la tragedia española del Barroco, como Amón, Segismundo (*VES*) o Federico, es el personaje sin centro, el *fronterizo* en palabras de Eugenio Trías[11], el ser atrapado entre el deber y el querer, enfrentado a un mundo de absolutos contra el que toda individualidad se estrella[12]. Según Nietzsche la tragedia subsiste cuando ya la razón y la palabra son imposibles. La tragedia barroca española revela el recorrido que va desde el momento de atracción de pasión irracional hasta el momento de racionalización a través de la palabra, y el final sangriento llega a ser secundario, un tributo a la convención, porque lo que importa al dramaturgo es retratar el desarrollo, consumación y aniquilación de pasiones prohibidas que no caben en la razón pero sí en los sentidos, y para conseguirlo necesita recurrir a la retórica, el gesto, el símbolo, la fábula o el relato mitológico, en una aproximación caleidoscópica a la intimidad.

Quizá sea *Los cabellos de Absalón* una de las tragedias que mejor ilustre el peligro que encierran las trampas del lenguaje. En ella la realidad se identifica con la metáfora, y ésta es erróneamente descifrada porque se la traduce en términos simbólicos y no literales. El lenguaje, instrumento fundamental de la comunicación humana, se torna aquí ineficaz. El espectro pasional de Amón, atormentado por su amor incestuoso, configura la dialéctica del decir o callar el sentimiento, cuando la palabra no agota el sentido y lo que no se dice es precisamente lo que se desea expresar. El torrente verbal y metafórico con el que Amón —en *La venganza de Tamar* y en *Los cabellos de Absalón*— intenta ocultar o disfrazar sus intenciones y al mismo tiempo convencer a Tamar de que finja ser su dama y lo acepte siquiera en el plano de la ficción, pretende crear un dique entre la pasión y la palabra, pues la verbalización impide el retroceso aun habiendo sido rechazado, máximo temor del príncipe. Esta escena metateatral invita a

[11] *Cfr. La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988.

[12] Frente a los personajes que deben soportar la insoportable latencia del sentir, se sitúan aquellos que, como Aurora, eligen desde el principio una posición privilegiada: la del que acata las normas sin cuestionarlas, evitando los interrogantes que llevan al desconcierto e, incluso, a la aniquilación: «AURORA. [...] Una ley, un amor, un albedrío, / una fe nos gobierna, / que con el matrimonio será eterna, / siendo yo suya, y Federico mío» (*CSV*, I, vv. 718-721). Ya lo había dicho Juan de Valdés: «Los hombres que reinan en el reino del mundo viven debajo de cuatro crudelísimos tiranos: el demonio, la carne, y la honra y la muerte», Consideración LIII, *Las Ciento y Diez Consideraciones*, publicadas póstumamente en 1550.

hacer «real» un sentimiento que la metáfora contiene a duras penas; la comida, el apetito, el juego de naipes, serán los cauces expresivos de la relación incestuosa que media entre los hermanos:

AMÓN Jonadab, salte allá fuera;
cierra la puerta, Eliazer,
(*Vanse éstos.*)
que a solas quiero comer
manjares que el alma espera.
TAMAR Lo que haces considera.
AMÓN No hay ya que considerar;
tú sola has de ser manjar
del alma a quien avarienta
tanto ha que tienes hambrienta,
pudiéndola sustentar. (*VT*, II, p. 389 a)[13]

Tras consumar el incesto, Tamar emplea la metáfora del juego para describir la situación, pues ahora es despreciada por su hermano:

TAMAR [...]
No te levantes tan presto,
pues es mi pérdida tanta
que, aunque [al] que pierde es molesto,
el noble no se levanta
mientras en la mesa hay resto.
Resto hay de la vida, ingrato;
pero es vida sin honor,
y así de perderla trato:
acaba el juego, traidor,
dame la muerte en barato.
[...]
El que pierde sufre afrentas
porque le mantengan juego:
mantenme juego, tirano,
hasta acabar de perder
lo que queda. Alza, villano,
la mano: quítame el ser
y ganarás por la mano. (*CA*, II, vv. 1034-1053)

Por otra parte, las profecías de Teuca a los hijos de David acerca de su destino engloban a los personajes en un marco de expectativas que afecta a un futuro aún por descubrir, cuyas circunstancias se desconocen, pero interpretable, gracias a las claves

[13] Molina, Tirso de, *La venganza de Tamar*, ed. de B. de los Ríos, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1968, vol. III. Tamar continúa con la imagen de la comida cuando describe ante la Corte la violación: «Estaba el hambre en el alma, / y en mi desdicha, guisó / su desvergüenza, mi agravio; / sazonóle la ocasión» (*VT*, III, p. 392 b; *CA*, II, vv. 1190-1193).

proporcionadas por la pitonisa, desde el presente; sólo que la interpretación pasa por el tamiz de las aspiraciones y desvirtúa la realidad atribuyéndole un alcance simbólico que nada asegura sea el acertado. Se intenta descifrar coherentemente lo que sucederá y para ello se utiliza el propio interés y se eluden las evidencias; después se construye una actuación en consecuencia: Absalón, por ejemplo, funda su derecho al trono en su propia hermosura y en el vaticinio de Teuca, que le pronostica que se verá «en alto por los cabellos», del cual justamente infiere que sus deseos se harán realidad (*CA*, I, vv. 813-826). Se interpreta en relación a la medida del deseo y el resultado es un cálculo erróneo. El vaticinio, elemento constante de la tragedia —*El mayor monstruo del mundo, La hija del aire, La vida es sueño, Eco y Narciso...*—, que anula el *suspense* respecto al «qué», no al «cómo» sucederá y convierte en circular la acción, se cumplirá literalmente, pero nadie lo percibe. Nadie advierte la posibilidad de que lo que parecen palabras enigmáticas deban leerse «al pie de la letra», y en esta disfunción entre lenguaje y sentido, que se comprende cuando lo dicho se ha cumplido y ya no hay retorno, estriba la gran ironía de la peripecia dramática. Si la palabra se disfraza de símbolos para encubrir sentimientos, su desnudez puede descubrir evidencias. El lenguaje define con exactitud el futuro, pero es incapaz de reflejar el presente; ha dejado de ser inocente; sus consecuencias rozan lo siniestro cuando el verbo abandona los dominios de lo abstracto para invadir lo cotidiano, para ordenar y determinar la vivencia. La tragedia barroca es por tanto —como la de Eurípides— un exponente de la «devaluación de la fe en el lenguaje», de «la dolorosa escisión de los conceptos», y ello es, de algún modo, y «pese a posibles reticencias, un anticipo de la crisis del pensamiento moderno»[14].

También Serafina recurre a la ambigüedad lingüística para explicar un desmayo a su marido: «todo mi mal / fue que le tuve por muerto» (*PD*, I, vv. 657-658)[15] dice refiriéndose, aparentemente, a su corazón, y aludiendo en realidad al regreso inesperado de D. Álvaro, al que se había prometido en secreto antes de marcharse éste. Y lo mismo hace Dª. Leonor en situación semejante; sintiéndose obligada a justificarse ante D. Luis, que se le ha acercado disfrazado, significativamente, de mercader de piedras preciosas[16], finge hablar con su esposo, pero es al pretendiente a quien dedica un soneto que termina diciendo:

Dª. LEONOR [...]
De vos, y no de mí, podéis quejaros,

---

[14] *Cfr.* E. Rodríguez Cuadros, ed. de *Los cabellos de Absalón, op. cit.*, p. 55.

[15] Calderón de la Barca, P., *El pintor de su deshonra*, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

[16] D. Luis (*SASV*, I, vv. 565-832) le devuelve un diamante que ella le entregó, lo cual permite a la dama reconocerlo. Las joyas simbolizan aquí la tentación, y a través del significado atribuido a cada una de ellas el falso mercader describe la relación amorosa que lo unía a Dª. Leonor: el diamante, atributo de la Crueldad y del Placer, es símbolo de perfección, firmeza y fortaleza, de ahí que el caballero lo emplee para mostrar la constancia de su amor y la dureza del corazón de la dama. La esmeralda, símbolo de la pureza y de la fe en la inmortalidad, ejemplifica aquí por su color la esperanza, que D. Luis ha perdido por encontrar casada a su amada, y el tono azul del zafiro señala los celos que su alma siente. Rechazando el diamante, prueba de amor, Leonor está rechazando implícitamente las pretensiones del recién llegado.

pues, aunque yo os estime como a esposo,
es imposible, como sois, amaros. (*SASV*, I, vv. 768-770)

Sin embargo, la mayor metaforización de la realidad, el salto entre palabra y vida lo da el marido, cuya conciencia enajenada por la sospecha, los celos y las leyes del honor, le conduce a instalarse en un mundo ficticio en donde asume una identidad alternativa y, creyéndose realmente el personaje enunciado, sacrificando el sentimiento y la individualidad, aplicará a lo que él supone su deshonra drásticos remedios de competencia divina:

D. JUAN [...]
ya que ultrajes de mi honra
quieren que pintor me vea,
hasta que con sangre sea
el pintor de mi deshonra. (*PD*, III, vv. 677-680)

D. GUTIERRE [*Ap.*] Pues médico me llamo de mi honra,
yo cubriré con tierra mi deshonra. (*MH*, II, vv. 1031-1032)

No sólo las palabras, también las acciones se muestran en ocasiones repletas de simbolismo y pueden anticipar la tragedia. En *Los Comendadores de Córdoba*, el Veinticuatro es engañado por su mujer, y al saberlo compara la honra con el agua:

VEINTICUATRO [...]
¿Cuál fue el villano que la honra santa,
que es de los hombres el mayor tesoro,
que debiera engastarse entre diamantes,
la puso en vasos de sutiles vidrios,
que con cualquiera golpe que dan, quiebran?[17]
La honra se derrama como el agua. (*CC*, III, p. 49 a)[18]

Y poco después ambas serán derramadas por D. Jorge, su rival, que interpreta el incidente del agua como un mal augurio: «¿Qué agüeros de desdicha son aquéstos?» (III,

[17] Del mismo modo, Calderón emplea el símil entre el honor y el vidrio para mostrar que sólo se guarda quien quiere hacerlo. El honor de D[a]. Ángela, «la dama duende», lo protege una alacena de vidrios que encubre una puerta a través de la cual —precisamente— la dama invade la intimidad del huésped, D. Manuel, dejándole mensajes y recados hasta lograr conquistar su amor y salir del cautiverio que, como viuda, le han impuesto sus hermanos. Uno de ellos, D. Luis, duda de la seguridad del procedimiento: «RODRIGO. [...] fabricó en ella / una alacena de vidrios, / labrada de tal manera, / que parece que jamás / en tal parte ha habido puerta. D. LUIS. ¿Ves con lo que me aseguras? / Pues con eso mismo intentas / darme muerte; pues ya dices / que no ha puesto por defensa / de su honor más que unos vidrios, / que al primer golpe se quiebran» (Calderón de la Barca, P., *La dama duende*, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, I, vv. 358-368).

[18] Vega, L., *Los Comendadores de Córdoba*, ed. de M. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Ediciones Atlas, 1968, tomo CCXV, pp. 3-61.

p. 49 b). D. Álvaro declara su amor a Serafina y un trueno los sobresalta. El caballero deduce un funesto presagio:

D. ÁLVARO ¡Ay de mí! ¡Cuánto me asusta
que el aire pronuncie el trueno,
cuando tú el rayo pronuncias! (*PD*, I, vv. 1068-1070)

Al final el marido de la dama, creyéndose deshonrado al sorprenderlos juntos, los mata con un trueno, es decir, disparando sus pistolas.

Otra situación especialmente simbólica que determina desde el origen al personaje es la que viven Semíramis (*HA*), Segismundo (*VES*) o Narciso (*EN*), encerrados en una cueva —o en una torre— por decisión ajena en virtud de un terrible horóscopo. Crecen aislados del exterior, carentes de experiencia y con unos conocimientos teóricos limitados. Quien se encuentra en este estado debe recorrer el camino entre la ignorancia en la que ha vivido y la asunción del propio destino a través de una serie de pruebas formativas que sólo logrará superar Segismundo utilizando juiciosamente su libre albedrío, introduciendo un hiato trágico porque nunca cicatrizará, entre su ser y lo que puede llegar a ser, esto es, su destino, encontrando la forma de integrarse en la sociedad que lo marginaba a costa de renunciar a la individualidad, de ahí su tragedia. Sólo dominando el deseo y poniendo freno a la pasión, simbolizada a través de la imagen del caballo desbocado —Rosaura— o del pecho que, convertido en volcán, quisiera arrancar pedazos del corazón —Segismundo, Semíramis...—, se puede superar el peligro de la enajenación, el riesgo de quedar atrapado en la metáfora de la realidad o en la tela de araña que construyen nuestros propios deseos en la complicada dialéctica entre la satisfacción o insatisfacción de los mismos.

Los objetos también pueden hablar, convertirse en señas de identidad inequívocas pese a lo que digan o no digan las palabras: tal sucede con la espada de Rosaura (*VES*), cuya visión permite a Clotaldo comprender que está ante su hijo, o con el anillo que el Rey entrega al Veinticuatro (*CC*), éste a su esposa y ella a D. Jorge, todos ellos en prueba de amor al otro; cuando el Rey vea que lo luce el Comendador y, enojado, pida cuentas al Veinticuatro, se descubrirá la traición. O pueden tornarse en agentes capaces de evitar o propiciar la tragedia: al primer caso respondería el retrato de Mariene (*MM*), que al caer impide que Herodes mate a Octaviano; al segundo el puñal de Herodes, designado por una profecía como causante de la muerte de su esposa[19], y que casual e

[19] Al contarle a Herodes el vaticinio, Mariene expresa además su turbación a través de la descripción de su comportamiento gestual: «Yo, que mujer nací —con esto digo / amiga de saber— docto testigo / le hice de tu fortuna y mi fortuna; / que, viendo cuánto al monte de la luna / hoy elevas la frente, / quise antever el fin. Él, obediente, / con el mío juzgó tu nacimiento / y, a los acasos de la suerte atento, / halló... —aquí el labio mío / torpe, muda la voz, el pecho frío / se desmaya, se turba y se estremece, / y el corazón aun con latir fallece— / halló, en fin, que sería / infausto triunfo yo —¡qué tiranía!— / de un monstruo, el más cruel, horrible y fuerte / del mundo; y en ti halló que daría muerte / —¿qué daño no se teme prevenido?— / ese puñal que ahora traes ceñido / a lo que más en este mundo amares» (*MM*, I, p. 65).

inesperadamente, regresa siempre al Tetrarca cuando éste, por circunstancias, se desprende de él; al final, efectivamente, se cumplirá el horóscopo.

Otro de los recursos que se emplea para mostrar el sentimiento sin desvelar la intimidad es el uso del aparte como medio para evacuar ante el espectador la verdad de lo que se experimenta sin que lo adviertan los participantes en la acción. En *Morir pensando matar*, de Rojas Zorrilla, Rosimunda planea matar a su esposo, el Rey Alboino, con la ayuda de Leoncio, que pretende además obtener sus favores; las verdaderas intenciones de ambos salen a relucir en la sucesión de apartes que cierra la Jornada I[20]. En *Cuánto se estima el honor*, de Guillén de Castro, los personajes advierten que el Príncipe está enamorado de Celia, prometida de Alejandro, por su reacción al saber que van a casarse, y todos expresan en apartes las mudanzas de su gesto, que dejan adivinar sus temores:

PRÍNCIPE ¡Qué de congojas resisto! [*Ap.*]
¿A Celia con Alejandro? [*Alto.*]
DUQUE Sí, señor.
PRÍNCIPE Tan divertido
me tiene mi mal, que hace
de mis penas parasismos
y me impide el responderos;
perdonad.
REY Príncipe, hijo;
presto he sabido la causa *Ap.*
de su amor.
ALEJANDRO Tarde he sabido
mi desdicha. *Aparte.*
PRINCESA Mi sospecha
bien a mi costa averiguo. *Ap.*
CELIA Confusa estoy de ofendida. *Ap.*
DUQUE De turbado estoy corrido. [*Ap.*]
PRÍNCIPE Estoy loco. [*Ap.*]
AURELIANO Por instantes [*Ap.*]
el secreto y el juïcio
acabo. (*CEH*, II, p. 102 a, b)[21]

El vestuario también puede llegar a ser en la tragedia un indicio significativo del conflicto: en la obra de Castro, el Duque sospecha algún mal al ver que Celia, de noche y medio vestida, ha acudido a refugiarse junto a la Princesa, ignorando que era el único y

[20] «ROSIMUNDA. (Así mi venganza trazo.) (*Aparte.*) / LEONCIO. (Así trazo mi remedio.) [*Aparte.*] / ROSIMUNDA. (Así morirá Alboino.) [*Aparte.*] / LEONCIO. (Así morirán mis celos.) [*Aparte.*] / ROSIMUNDA. (Mujer soy que está ofendida.) [*Aparte.*] / LEONCIO. (Hombre soy que amando peno.) [*Aparte.*] / ROSIMUNDA. (¡Muera el rey!) [*Aparte.*] LEONCIO. (¡Mi gusto viva!) [*Aparte.*] / ROSIMUNDA. (¡Yo estoy loca!) [*Aparte.*] LEONCIO. (¡Yo estoy ciego!) [*Aparte.*] / ROSIMUNDA. (¡Denme los cielos venganza!) [*Aparte.*] / LEONCIO. (¡Denme su favor los cielos!) [*Aparte.*]» (*MPM*, I, vv. 919-928, Rojas Zorrilla, F., *Morir pensando matar*, ed. de R. R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe, 1976).

[21] Castro, G. de, *Cuánto se estima el honor*, ed. de E. Juliá Martínez, Madrid, RAE, 1925, 3 vols.

desesperado medio para evitar el acoso del Príncipe, que había asaltado su casa —cuando sepa lo que ocurre intentará matar a su hija, pese a ser inocente, para evitar que pierda el honor—:

DUQUE
[...]
pues ¿cuándo Celia ha venido
a verte tan sin cuidado
el adorno del tocado
y el aseo del vestido,
y cuando, alentando enojos,
si el recebir me le toca,
pone en mi mano la boca
con lágrimas en los ojos? (*CEH*, II, p. 109 a)

Por último mencionaremos la expresividad del silencio, un lenguaje tan elocuente como los anteriores. A los requiebros de Segismundo contesta Rosaura:

ROSAURA
Tu favor reverencio.
Respóndate retórico el silencio;
cuando tan torpe la razón se halla,
mejor habla, señor, quien mejor calla. (*VES*, II, vv. 1620-1623)[22]

Y «con silencio» pueden hablar los ojos o el rostro, traicionando al personaje cuando éste intenta negar verbalmente la evidencia:

AMÓN
Es tal, que aun de mi silencio
vivo tal vez temeroso,
porque me han dicho que saben
con silencio hablar los ojos. (*CA*, I, vv. 255-258)

O revelando, por el contrario, aquello que la palabra no acierta a expresar en toda su magnitud —tal ocurre en las declaraciones amorosas—:

ECO
[...]
Amor sabe con cuanta
vergüenza llego a hablarte,
y no dudo ni temo
que tú también lo sabes,
si atiendes los colores
que en el rostro me salen,
la púrpura y la nieve
variada por instantes;

[22] Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*, ed. de E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

camaleón de amor
se muda mi semblante. (*EN*, II, pp. 1975 b - 1976 a)[23]

El gesto es lo único que queda a Eco para expresarse cuando, víctima de un encantamiento, pierde la voz:

NARCISO (*Aparte.*)
Sin duda que, como quiso
ofender la soberana
deidad desa fuente, ella
ha tomado esta venganza,
embargándola la voz.
Ya me da asombro el mirarla.
Della huiré. Ella me detiene,
y sólo en señas declara
su dolor. El corazón
con su misma mano arranca. (*Alto.*)
¿Qué es lo que quieres? (*EN*, III, p. 1985 a)

En la tragedia española del Siglo de Oro los acontecimientos responden a una cadena perfectamente sincronizada de causas y efectos. Esta no se limita a mostrar los errores individuales ni a plantear el enfrentamiento entre el héroe y los absolutos que presiden su vida, sino que va más allá, hasta la práctica negación del ser, porque se prohíbe al hombre aquello que precisamente lo distingue de los irracionales: hablar, expresar, contar. La pasión no puede verbalizarse, pues sólo mientras permanezca oculta podrá contenerse el conflicto. Expresar lo que se tiene escondido porque se sabe prohibido equivale a transgredir la norma y a propiciar la tragedia, pero este silencio sume al individuo en la angustia cuando el deseo es más fuerte que la razón y pugna por salir al exterior en busca de una posible satisfacción que colme las ansias más vitales. Por eso el sentimiento debe sublimarse y buscar medios expresivos en lenguajes silenciosos, en parlamentos que callan hablando o en realidades distintas a la palabra que hablan callando, porque el veneno está entre el corazón y el labio, y el mal es tanto que no cabe en la razón sino sólo en el sentido. Por eso, como dice el Príncipe de *Cuánto se estima el honor*, porque «me cierra la boca / la que me lleva los ojos»:

PRÍNCIPE Palpitando el corazón
tengo el alma entre los dientes. (I, p. 101 b)

---

[23] Calderón de la Barca, P., *Eco y Narciso*, ed. de Á. Valbuena Briones, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1959, vol. I. Y Liríope emplea idéntico recurso para aludir a la aceptación de los amores de Céfiro: «Céfiro, un galán mancebo / [...] / me vió en el prado una tarde, / y, enamorado de mí, / a entender me dió su amor / cortésmente: a que el carmín / respondió de mis mejillas, / parlero no, mudo sí» (*EN*, I, p. 1964 a).

BIBLIOGRAFÍA

Calderón de la Barca, P., *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

_____ *Eco y Narciso*, ed. de Á. Valbuena Briones, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1959, vol. I.

_____ *El mayor monstruo del mundo*, ed. de J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

_____ *El médico de su honra*, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

_____ *El pintor de su deshonra*, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

_____ *La dama duende*, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

_____ *La hija del aire*, ed. de F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.

_____ *La vida es sueño*, ed. de E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

_____ *Los cabellos de Absalón*, ed. de E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Castro, G. de, *Cuánto se estima el honor*, ed. de E. Juliá Martínez, Madrid, RAE, 1925, 3 vols.

Molina, Tirso de, *La venganza de Tamar*, ed. de B. de los Ríos, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1968, vol. III.

Nietzsche, F., *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

Rojas Zorrilla, F. de, *Morir pensando matar*, ed. de R. R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

Trías, E., *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988.

Vega, L. de, *Los Comendadores de Córdoba*, ed. de M. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega,* BAE, Madrid, Ediciones Atlas, 1968, tomo CCXV.

_____ *El castigo sin venganza*, ed. de A. D. Kossoff, Madrid, Clásicos Castalia, 1989.

Vélez de Guevara, L., *Reinar después de morir*, ed. de M. Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

Zambrano, M., *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989.

Aspectos astrológicos en el teatro de Cervantes y de Lope de Vega

Christian Andrès
Professeur à l'Université de Picardie (Amiens)

«El fatal miserable y triste día,
según el disponer de las estrellas,
se llega de Numancia... »

Cervantes[1]

«A la casa de la luna
mira de trino Mercurio».

Lope de Vega[2]

En el campo de las ciencias ocultas tan difundidas y practicadas en los siglos XVI y XVII, la astrología ocupa quizás un puesto aparte por ser admitida una de sus dos ramas por la Iglesia y la ciencia oficial. Dicho de otro modo, es de distinguir entre una astrología científica, es decir la que es observación y estudio de los astros (o sea la astronomía y meteorología actuales), y la otra, la astrología mágica, la astrología judiciaria. Resulta normal, pues, que tal fenómeno de creencia tan colectiva encontrara cierta resonancia en la obra de Cervantes y de Lope de Vega, ambos agudos observadores sociológicos, curiosos de la realidad bajo cualquier aspecto, y ahora me voy a interesar en su teatro más particularmente, por no poder abarcarlo todo en tan pocas líneas.

Cervantes se refiere bastantes veces a la astrología en su obra en prosa y en verso, y su grado de adhesión personal se aprecia distintamente según los especialistas. En las

---

[1] Citamos por la edición de D. Francisco Ynduráin: *La destruiçión de Numancia* (aunque digamos a veces de modo abreviado *La Numancia* o *El cerco de Numancia*), Biblioteca de Autores Españoles (BAE), Madrid, II, *Obras dramáticas*, 1962, p. 622b (es el Duero quien habla).

[2] Tello, en *Sin secreto no hay amor*, III, p. 160b (edición de la Real Academia Española, Nueva Edición, Madrid, 1929, t. XI).

comedias de Lope de Vega no escasean las referencias a la astrología, y ya dediqué unas cuarenta páginas al respecto en mi tesis doctoral[3].

En cuanto al léxico astrológico empleado por Cervantes en sus comedias, me consta que destacan las palabras «estrella» y «suerte», a las que habría que asociar las de «cielo(s)», «destino», y «hado(s)». El sustantivo «estrella» me parece más veces formulado bajo forma interrogativa, como ocurre en *El laberinto de amor* :

> ¿O qué estrella, en mi daño conjurada,
> nos ha puesto a los dos en tal estado? (I, 298a)[4]

o también en *El gallardo español* :

> ¿Debaxo de quál estrella
> esse christiano ha nacido...? (III, 45a)[5]

Menos veces, quizás, se encontrará la palabra «estrella» asociada a otro sustantivo o a un adjetivo calificativo, mientras que «suerte» y «hado» suelen ir vinculadas a un adjetivo (o dos) :

> ¡Suerte ayrada, estrella impía! (*La casa de los zelos*, III, 113b)[6]

> ¿Qué rigor de estrella ha sido...? (*La entretenida*, II, 386a)[7]

mientras que se leerá :

> ¿Ay suerte ayrada y siniestra? (*Laberinto de amor*, III, 357b)

> ¡Fortuna, a mi suerte esquiua,
> cielo embidioso y cruel...! (*El gallardo español*, II, 35b)

> que en nuestros daños con rrigor ynfluyen
> los tristes signos y contarios hados (*La destruiçión de Numancia*, II, 624b)

Pero existen varias palabras más características aún de la astrología y sobre todo de las controversias a la vez científicas, filosóficas y teológicas que no dejaban de formularse en la época, tanto más cuanto que se podía fácilmente caer en el campo de la demonología y de la magia negra. En todo caso era el problema el delimitar los poderes

---

[3] Andrès, Ch., *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'oeuvre théâtrale de Lope de Vega*, Paris, 1987, vol. III, pp. 1012-1064 (véase Bibliografía).

[4] Todas las comedias de Cervantes aquí referidas se citarán por la edición ya mencionada arriba, en la primera nota (BAE).

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid.*

de los astros, del demonio, de Dios y del hombre. De ahí la importancia de ciertos matices, y de ciertos verbos tanto en Cervantes como en Lope, en particular con «forzar», «inclinar», «ordenar» :

> Tú me fuerzas, no que inclinas (*La gran sultana*, III, 291b)[8]
>
> y si el cielo y el destino
> ordenan que yo sea tuyo... (Manfredo, *Laberinto de amor*, III, 351b)

Y también en Lope de Vega, en la *Hermosa fea* por ejemplo, se reconocerá el famoso adagio medieval (tomista) *Astra inclinant, non necessitant* :

> Supe en mis primeros años
> lo que buenas letras llaman.
> Y dime a la astrología,
> después de otras ciencias varias;
> porque puesto que *no obligan*
> *las estrellas*, pues la sabia
> prudencia puede regirlas,
> y que ellas fueron criadas
> por el hombre y no él por ellas,
> es ciencia tan dulce y alta
> y tan digna de un ingenio,
> que me precié de estudiarla.(I, 247b)[9]

Desde luego, no voy a aducir ahora todas las referencias astrológicas que encontré en el teatro lopesco, sino más bien destacar las diferencias o los matices entre ambos dramaturgos. Así me ha parecido Cervantes algo más reservado y prudente que Lope en materia de influencias astrales, porque no enfoca particularmente tal aspecto: las más veces, se trata de exclamaciones; cuando se refiere aquél al destino humano regido por fuerzas celestes o divinas, se habla de «cielo» o de «hado» tanto o más que de «estrellas», y no pocas veces de la «fortuna», lo que matiza con tinte de cultura clásica, latina, el delicado problema filosófico y religioso que se planteaba. Mientras que Lope de Vega puede escribir en *El duque de Viseo* :

> Las estrellas determinan
> la ventura con los reyes;
> ellas ordenan las leyes
> a que los llevan e inclinan. (II, 1091a)[10]

Sin embargo, la «determinación» astral no es omnipotente: los reyes se ven «inclinados» —no obligados— y en resumidas cuentas y en la misma obra se nos

---

8 *Ibid.*

9 Ed. de la Real Academia Española, Madrid, 1930, t. XII.

10 Citamos por la edición de Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1969 (tercera edición, 1974), t. III.

afirmará que la voluntad divina es superior a la de los reyes y a la influencia astral. O, dicho de otro modo, la influencia astral no es sino un reflejo de la omnipotencia divina. De hecho, soy del parecer que el léxico astrológico empleado por Lope es mucho más extenso y preciso que el de Cervantes, aunque se considerara objetivamente la diferencia cuantitativa enorme entre ambas produciones teatrales. Si añadimos el verbo «influir» y el sustantivo «influencias»[11], y si no me equivoco, son más o menos diez las palabras relacionadas con la astrología en las comedias de Cervantes, mientras que el léxico astrológico lopesco es mucho más abundante, vario, y técnico. En Lope, encontré «alguna conjunción magna / de benévolos aspectos»[12], las palabras «trino», «cuadrado», «oposición» y «casas»[13]. En *Sin secreto no hay amor*, Tello alzará una «figura» en astrología judiciaria de este modo divertido :

> Estoy juzgando
> la figura, y conjeturo
> de ver que al Sol de cuadrado
> le mira Júpiter mustio,
> que el hombre que andas buscando
> no quiere a tu dama. (I, 1613b)[14]

Será cuestión del «ascendente» («León») en *Lo que ha de ser* [15], de la «eclíptica» en *Querer más y sufrir menos*[16]. Suele emplear Lope el tópico «mala estrella» o «buena estrella», lo que refuerza la idea de cierto determinismo astral en el destino humano, mientras que Cervantes cuando emplea la palabra «estrella» suele hacerlo más bien sin adjetivación, o con otra adjetivación que la de «buena» o «mala», con cierta variedad evocadora, como es el caso con Angélica en *La casa de los zelos* al decir «estrella impía» (III, 113b), o cuando escribe «su contraria estrella» en *El laberinto de amor* (II, 392b), o «¡Ay dura, iniqua, inexorable estrella!» en *Los tratos de Argel* (575a). En cambio, el adjetivo «bueno» se asocia más bien a la «suerte» («la suerte buena», por ejemplo, en *El cerco de Numancia*, II, 631b).

La funcionalidad de la astrología en ambos sistemas dramáticos resultará muy diferente, evidentemente, por explotar más profundamente Lope el tema y crear situaciones muy numerosas y varias, con tonalidad lírica y patética a veces, o cómica otras veces. Ya en Cervantes se ha podido utilizar la astrología en un contexto dramático, como ocurre con *El cerco de Numancia*, cuando se trata con el mago Marquino de adivinar cuál va a ser la suerte de la ciudad sitiada :

---

[11] Por ejemplo, en *Los tratos de Argel*: «Que en su pecho el cielo influye / un ánimo indomable, azelerado...» (IV, p. 610a); en *La Numancia*: «¡Alto, sereno y espaçioso çielo, / que, con tus ynfluençias enrriqueces...» (I, p. 621b).

[12] En *La noche de San Juan*, edición de Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, t. I, p. 1541b.

[13] En *El bobo del colegio*, se puede leer: «Ni oposición de la luna», I, p. 186a (*Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por Don Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, BAE, 1946, t. XXIV).

[14] Ed. Aguilar, t. I.

[15] RAE, t. XII.

[16] RAE, 1930, t. IX.

También será acertado que Marquino,
pues es un agorero tan famoso,
mire qué estrellas o qué planeta o signo
nos amenaça a muerte o fin honrroso. (II, 625b)

En cuanto a Lope, no escasean las situaciones ni los diálogos en que la astrología interviene. Es el lamento de Nuño en *Los prados de León*, cuando cayó en desgracia con el rey D. Alfonso:

¿Qué es esto Cielo? ¿Qué estrella
a mi nacimiento estuvo
con oposición tan fiera
con tan desdichado influjo? (II, 393a)

Por lo contrario, la influencia astral se trata a lo gracioso en *Los Ponces de Barcelona*, en este diálogo de Severo con Pedro:

SEVERO Hombres he visto, señor,
parecer asnos.
PEDRO Mejor
de ti decirlo podría.
SEVERO Pues si de tu nacimiento
fuerza el planeta tuviera
sobre jumentos, y fuera
tu condición de jumento,
cuantos jumentos miraran
a Lucrecia, claro está
que la amaran, pues que ya
tu condición imitaran. (I, 570b)

También se afirma la influencia de los astros en la elección de una carrera, como en *La cortesía de España*[17]. Pero las más veces Lope vincula el tema y el léxico astrológico con el amor, así en *El testigo contra sí*:

Quiso la cruel fortuna,
quiso mi enemiga estrella,
quiso el cielo, y quise yo,
que una mujer me quisiera. (I, 694b)[18]

En Cervantes, en su teatro, no son muy varios los casos ni tampoco se hace hincapié de modo particular en la relación entre la astrología y el amor, el nacimiento del amor. Citemos unos cuantos versos del Gran Turco en *La Gran Sultana*, en los que

[17] Aguilar, t. I.
[18] RAE, 1930, t. VIII.

se comparan los ojos de Catalina con dos estrellas, y no sería muy fácil encontrar más versos por el estilo en su teatro conocido:

> ¿No fuera mejor ponella
> al par de Alá en sus assientos,
> hollando los elementos
> y una y otra clara estrella,
> dando leyes desde allá,
> que con reuerencia y zelo
> guardaremos los del suelo,
> como Mahoma las da? (253b)

Pero notemos de paso que si no recurre tanto a la astrología como lo hace Lope a propósito de lances amorosos, en estos versos no carece de atrevimiento ni de astucia Cervantes al divinizar a Catalina, presentándola como un ídolo nuevo y hasta la retrata como si fuera la Virgen en una visión mística, «hollando los elementos»... Sin embargo, es un infiel, un musulmán quien se expresa así, y bien se sabe el papel de la astrología y del fatalismo en la visión del mundo árabe. Así es como lo que sería blasfema entre católicos aquí se admite en boca de un musulmán.

Además, fuera de la utilización de la astrología en materia de amores, existen en Lope otras aplicaciones, y entre ellas figura la idea de que el oficio de cada uno puede ser predestinado ya desde el nacimiento, por la configuración astral de aquel día. Tal idea la he visto una vez en *La entretenida*, tratada a lo gracioso por Ocaña : «Pero yo nací, sin duda / para la cavalleriza...» (I, 372b). En Lope, será por ejemplo la alusión al determinismo astral —y al papel del padre— en *El caballero de Illescas*:

> JUAN Fui,
> padre, en tu crianza, honrado.
> Lo primero que ha de hacer
> un padre es considerar
> cuál hijo pudo estudiar
> y cuál ganar de comer;
> advertir su inclinación
> y darle en ella, y que siga
> lo que su estrella le obliga,
> que juntas muy fuertes son. (I, 110b)

Por varias razones, no me parece posible determinar a ciencia cierta el grado de adhesión personal a la astrología en Cervantes y Lope de Vega, a partir de su obra teatral (tampoco fuera de ella). Por eso prefiero humildemente tratar de «aproximarme» a sus mentalidades respectivas, dejando a los dogmáticos la responsabilidad de afirmar, pongamos por ejemplo, que Cervantes era muy crítico, incrédulo, «moderno», en tal materia, o por lo contrario, ambiguo. Me parece bastante comparable, en definitiva, la actitud de ambos dramaturgos. Cervantes expresa las mayores salvedades no tanto respecto a la astrología en su conjunto, a la «monstruosa mezcolanza» (Américo Castro)

que era, sino en lo que toca a la astrología judiciaria, la condenada por la Iglesia precisamente:

D. ANTONIO ¿Si podrá la astrología
judiciaria declarallo?
D. FRANCISCO Yo no pienso interrogallo:
que tengo por fruslería
la ciencia, no en quanto a ciencia,
sino en cuanto al vsar della
el simple que se entra en ella
sin estudios ni experiencia. (*La entretenida*, I, 365b)

Esta cita la conocerán muy bien todos los cervantistas, y quisiera aportar una más, sacada de la *Numancia*:

Marandro, al que es buen soldado
agüeros no le dan pena,
que pone la suerte buena
en el ánimo esforçado,
y esas banas apariencias
nunca le turban el tino:
su braço es su estrella o sino;
su balor, sus ynfluençias.
Pero si quieres creer
en este notorio engaño... (II, 631b)

Al reunir aquellas dos citas se pudiera quizás aproximarse más al grado de adhesión o de rechazo del hombre Cervantes: no creía en la astrología judiciaria sobre todo cuando pretendían valerse de ella los charlatanes, los «simples», lo que deja abierta la posibilidad de algún valor «científico» a pesar de todo si fuera manejada por auténticos estudiosos... Sin embargo, Cervantes suele insistir en el libre albedrío del hombre, en su propia voluntad, en su capacidad de determinar su suerte independientemente de los astros: «cada cual se fabrica su destino» escribió en *La Numancia*.

En cuanto a Lope de Vega, que no se olviden sus propios estudios con el sabio portugués Juan Bautista Labaña, su conocimiento de las obras de Raimundo Lull, su parentesco con el astrólogo francés Luis Rosicler inquietado por la Inquisición. Además, por el mismo aspecto cuantioso y contradictorio de citas que se pueden leer en su teatro sea en favor o sea en contra de la astrología (judiciaria), no será obvio tratar de determinar una opinión personal de contornos muy netos. Pero sí que se puede afirmar que Lope sabía distinguir muy bien —como Cervantes— entre las dos ramas de la astrología, y es lo que deja entender en *Del mal lo menos*:

D. JUAN ¿Hay burra semejante?
MONZÓN ¿Y es la primera, por dicha,
que los astrólogos dicen
en las cosas que adivinan?
D. JUAN Esos son los judiciarios;
que cuando la Astronomía
es matemática ciencia,
toda verdad se averigua. (I, 450b)[19]

A pesar de todo, y de modo menos ambiguo que en Cervantes, tal vez se pueda afirmar que fuera de su tendencia a admitir en una mayoría de casos la libertad humana, me parecen existir dos tamañas excepciones en Lope: la creencia de que el amor humano depende de la influencia astral[20], y otra según la cual los reyes, los príncipes y los grandes capitanes ven su destino particularmente sometidos al determinismo astral, lo que ya Halstead notó hace algún tiempo[21], como se puede leer en *La traición bien acertada*:

GERARDO ¡Ah, mala estrella en la que fui nacido!
CAPITÁN Sucesos son que a señalados hombres,
a príncipes y grandes capitanes,
suceden cada día. (III, 62a)[22]

En conclusión, y a pesar del enfoque obligadamente parcial adoptado en este estudio, es de hacer hincapié en la importancia del léxico astrológico en Cervantes y Lope, más «técnico», más preciso sin duda alguna en éste, con tendencias estilísticas propias en ambos. La funcionalidad de la astrología en sus obras teatrales es dispar, a la vez si se tiene en cuenta la diferencia cuantitativa de comedias y la manera de explotar el tema. Por su insistencia, por razones personales, biográficas, profesionales, me parece poder aseverar que —no obstante ciertas reservas debidas al deseo de no confundir rasgos de una mentalidad subjetiva (la del hombre, del individuo), con opiniones ficticias y atribuidas a personajes, es decir entes ficcionales— sintió más atractivo Lope de Vega por la astrología, incluso la judiciaria, si paradójicamente para nosotros, nuestra mentalidad «moderna», científica, actual, no estaba por lo tanto Lope dispuesto a renunciar al libre albedrío humano, así como al poder casi ilimitado del hombre sobre su propio destino.

BIBLIOGRAFÍA

Andrès, Ch., *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'oeuvre théâtrale de Lope de Vega*, Universidad de París X-Nanterre, 1987. Se trata de una

[19] RAE, 1917, t. IV.
[20] RAE, t. IX.
[21] Véase a continuación la bibliografía.
[22] RAE, t. X.

tesis doctoral inédita, pero que se puede leer reproducida en microfichas por el A.N.R.T. de Lille (núm. 87.17.05574/88).

Castro, A., *El pensamiento de Cervantes*, nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1972.

Halstead, F. G., «The attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy», *Hispanic Review*, III, 1939, pp. 205-219.

El elemento cómico en las comedias de Lope de Vega sobre la conquista española de nuevos mundos

Fausta Antonucci

1. El nombre mismo de «comedia» que se viene utilizando de manera generalizada a partir de Lope para las obras teatrales del Siglo de Oro, declara la fuerte presencia en ellas del elemento cómico, jocoso, a menudo mezclado con lo serio y aun con lo trágico. Su encarnación más típica y conocida es el personaje del gracioso, «portavoz» de lo cómico y de una visión de las cosas baja, opuesta al mundo noble y elevado de su amo.

Hubo sin embargo otros vehículos de comicidad en la comedia, sobre todo antes de que el gracioso tomara pie como personaje: vehículos que podían ser personajes secundarios (como el pastor bobo, el soldado fanfarrón, etc.) o a veces incluso los mismos protagonistas, como puede verse por ejemplo en *El Príncipe inocente* (1590) o en *Los donaires de Matico* (1596) de Lope.

No puede decirse, por lo tanto, que la comicidad revista siempre las mismas formas y cobre la misma importancia en todas las comedias. Las diferencias que pueden rastrearse están en relación con la personalidad y las preferencias del dramaturgo, con la época de composición de la obra, y en fin —hipótesis muy probable y sumamente interesante— con el tipo de espectáculo teatral al que la comedia hacía referencia: tipo que hoy sólo podemos vislumbrar «a posteriori», tratando de deslindar en el enorme *corpus* de la Comedia barroca un esbozo de clasificación por géneros[1].

[1] Algunos de los intentos más interesantes en esta dirección en: Weber de Kurlat, F., «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines, Université de Bordeaux, 1977, pp. 867-871; Wardropper, B., «La comedia española del Siglo de Oro», en Olson, E., *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 209-215; Oleza, J., «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en

Todas las propuestas avanzadas en este sentido (y sobre todo las de Oleza y Vitse) consideran significativas, cuando no decisivas, las diferencias en la organización y la funcionalidad del elemento cómico. Por lo tanto, la evolución de lo cómico en la Comedia —es decir, las modificaciones en su organización y su funcionalidad— es una de las cuestiones cuyo estudio es fundamental para un conocimiento cada vez más profundizado y certero de los resortes estructurales del teatro áureo.

El presente trabajo quiere ser una contribución —en un ámbito muy limitado— al estudio de esta cuestión. He escogido un *corpus* reducido, pero homogéneo por el autor y por la temática: las cuatro comedias que Lope escribió acerca de la conquista española de nuevos mundos.

2. Los nuevos mundos cuya conquista celebra Lope en sus comedias, no se reducen a América (Caribe en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, y Chile en *Arauco domado*), sino que incluyen las Canarias (*Los Guanches de Tenerife*) y, en la misma España, las bárbaras Batuecas (*Las Batuecas del Duque de Alba*).

Todas estas comedias fueron compuestas muy probablemente en un mismo período, bastante breve: el que va desde 1598 hasta 1606. Más precisamente, las fechas propuestas por Morley y Bruerton son las siguientes: *Nuevo Mundo descubierto*, 1598-1603; *Batuecas del Duque de Alba*, 1598-1603; *Arauco domado*, 1598-1603; *Guanches de Tenerife*, 1604-1606[2].

Un mismo intento laudatorio las guía: ensalzar a Colón en *El Nuevo Mundo descubierto*, al Duque de Alba en *Las Batuecas del Duque de Alba*, a D. García Hurtado de Mendoza en *Arauco domado*, a los conquistadores Alonso de Lugo y Lope Fernández Guerra en *Los Guanches de Tenerife*. También es muy fuerte en las cuatro comedias el intento edificante: dramatizar la conversión al cristianismo de los bárbaros conquistados, con el refuerzo ocasional de milagros y apariciones.

Este didactismo, así como la estructura teatral de gran aparato de las cuatro obras, responden bien al tipo que Oleza define como «drama de hechos famosos»[3]. Sin embargo, aun considerando la importancia que revisten en el argumento los componentes guerrero y religioso, no puede decirse que la intriga amorosa y la comicidad estén ausentes o tengan una importancia limitada, lo que según Oleza es una característica del tipo «drama de hechos famosos». Como veremos, Lope se sirve precisamente de las relaciones amorosas para dar relieve dramático al encuentro entre bárbaros y españoles, y la comicidad es un resorte importantísimo en la construcción de la dinámica interna de las obras.

En *El Nuevo Mundo descubierto*, por ejemplo, encontramos una estructura de roles amorosos bastante complicada. Tacuana, princesa india, es amada por dos caciques,

---

AA.VV., *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, London, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308; Vitse, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, pp. 324-333.

[2] *Cfr.* Morley, G. S. y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (1940), Madrid, Gredos, 1968.

[3] Oleza, J., *op. cit.*, pp. 255-257.

Tapirazú y Dulcanquellín; ella ama al primero y rechaza al segundo, que entonces decide raptarla. Pero, a la llegada de los españoles, Tacuana se enamora del capitán Terrazas y le ofrece su amor, aunque con una estratagema para disimular su ofrecimiento. La india Palca no necesita en cambio de ninguna estratagema, ya que accede enseguida a los requerimientos sexuales del español Arana. Este por un lado se alegra, por otro, hipócritamente, censura esta violación e inversión de las normas españolas de la honra como «enfermedad»: «Por deshonra tienen éstas / el negar la voluntad, / que del no vestirse honestas / les nace la enfermedad»[4].

El mismo esquema se repite en *Las Batuecas del Duque de Alba*. Taurina, batueca, ama a Mileno y es correspondida por él, mientras rechaza el amor de Giroto. Llegan al valle batueco, capturados por los bárbaros, tres españoles, que pronto se transforman en consejeros y jefes de los batuecos. Taurina se enamora de uno de ellos, que dice llamarse Celio, y abandona a Mileno. Pero Celio es en realidad Brianda, una mujer vestida de hombre, esposa secreta de D. Juan, otro de los españoles. Taurina sufre así el desengaño de ver que su pretendido novio da a luz a un niño, hijo de D. Juan. Se imaginan bien los equívocos cómicos que nacen de esta situación. En un nivel más bajo, volvemos a encontrar el establecimiento de una relación efímera, determinada más que nada por la atracción física, entre el español Mendo, amigo de D. Juan, y la bárbara Geralda.

El esquema es más sencillo en *Arauco domado* y en *Los Guanches de Tenerife*. En la primera, sólo encontramos dos parejas formadas por araucanos: Caupolicán-Fresia y Tucapel-Gualeva. Gualeva sin embargo se enamora algo del hermano del héroe D. García Hurtado de Mendoza, D. Filipe; éste también parece sensible a la belleza de la india, pero no llega a ser su amante sólo porque su hermano se lo prohíbe, para evitar la posible reacción airada de Tucapel.

En *Los Guanches de Tenerife*, las parejas que se forman son tres, y mixtas: Dácil, princesa guanche, y el capitán español Castillo; y, en un plano social más bajo y con las mismas características de las parejas Palca-Arana y Geralda-Mendo, las guanches Erbasia y Palmira y los soldados españoles Trujillo y Valcázar. Se juega mucho en la comedia con una serie de equívocos cómicos nacidos del contraste entre el código del amor cortés y la satisfacción del amor físico, y entre los códigos lingüísticos y culturales distintos de españoles y bárbaras. Trujillo y Valcázar se acuestan con las mujeres guanches y después les dicen que les han dejado su alma; las mujeres, que añoran la presencia de sus amantes, van buscando las almas como si se tratara de prendas visibles y concretas, mientras los españoles se ríen de la facilidad y de la ingenuidad de las bárbaras. Gualeva, en su coloquio con D. Filipe en *Arauco domado*, muestra una incomprensión parecida del lenguaje amoroso español[5].

El juego de las relaciones amorosas no es, en ninguna de las cuatro comedias, una simple añadidura marginal, desprovista de funcionalidad: por el contrario, es central en el desarrollo de la intriga. Son evidentes, por otro lado, las anomalías que caracterizan a

---

[4] Vega, L. de, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, edición de J. Lemartinel y Ch. Minguet, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 35a (acto III).

[5] Vega, L. de, *Arauco domado*, edición de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, 1969 (BAE, 225), pp. 265b-266a (acto II).

galanes y damas bárbaros con respecto a sus homólogos urbanos: ausencia de cortesía y respeto en el galán despreciado, que (en *El Nuevo Mundo descubierto* y en *Las Batuecas del duque de Alba*) trata de obtener a la dama por la fuerza; ausencia de escrúpulos morales en la dama, que no vacila en requerir de amores al español, y en ofrecerse a él; y, en fin, fanfarronería de los galanes rivales y, en general, de todos los bárbaros.

Estas transgresiones con respecto al código urbano y cortés son —de por sí— cómicas, por la comparación implícita que proponen entre una actitud «baja» (la de los bárbaros) y un modelo «alto» (el modelo cultural español de la honra y del amor cortés)[6]. El de los personajes bárbaros es otro mundo, y esta «otredad» es a menudo motivo de risa, tal como sucedía con el mundo de los pastores rústicos en el teatro ya desde antes de Lope. Y a este respecto no es superfluo notar que los batuecos, en *Las Batuecas del duque de Alba*, hablan sayagués, precisamente como los pastores que Juan del Encina y Lucas Fernández llevaban a la escena para la diversión de los Duques de Alba[7]. No se trata de una comicidad concentrada en un solo personaje, sino distribuida, con matices más o menos intensos, entre todos, y cuyos blancos fundamentales son la fanfarronería de los bárbaros, y los lances amorosos con sus maliciosos equívocos.

Sin embargo, junto a esta «otredad» cómica, se abre paso otro tipo de comicidad, más específica, concentrada en algunos personajes.

3. El único episodio cómico específico de *El Nuevo Mundo descubierto* se encuentra en el III acto, es típicamente entremesil y está protagonizado por el indio Auté (que ya aparecía en el II acto, pero sin connotaciones cómicas). Auté tiene que llevar al español Fray Buyl, primero doce naranjas, luego doce aceitunas, acompañadas cada vez por una carta; pero las dos veces se come parte de los regalos. Fray Buyl se entera de esto al leer las cartas y comparar la cantidad anunciada con la que ha llegado, y Auté —con estupor y rabia muy cómicos— cree que las cartas lo ven todo y hablan al fraile, delatando sus pecadillos[8].

En *Los Guanches de Tenerife* también se nota un personaje, portador más coherente de un rol cómico: se trata del guanche Manil, pastor del ganado de un noble guanche, Tinguaro. Manil se nos presenta con esos caracteres cómicos tópicos que, del pastor bobo, pasarán también al gracioso: cobardía, malicia socarrona, amor al buen vino (que descubre en las botas de los españoles). En el I y II acto, Manil reviste las funciones de criado de Dácil; en el III acto, en cambio, vuelve a cobrar de lleno su función de rústico

---

[6] En este caso, la orientación axiológica se invierte con respecto a la visión que del binomio «alto / bajo» tenía el realismo grotesco medieval y renacentista del que habla Bajtín (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*). Sin embargo, son muchos los temas grotescos que Lope sigue explotando para la construcción de lo cómico: sobre todo el de la sexualidad no refrenada por las normas civilizadas, y el del exceso en las comidas, las bebidas y el sueño.

[7] Sobre la relación entre la comedia de Lope y su condición de dependencia con respecto a los duques de Alba, véase el interesante trabajo de J. M. Rozas, «*Las Batuecas del Duque de Alba* de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 309-329.

[8] Un episodio parecido se cuenta en la *Historia de las Indias* de Francisco López de Gómara, y es utilizado también por Miguel Sánchez en *La isla bárbara* (¿1587-1598?). La hipótesis acerca de la fecha de composición de esta comedia, ha sido adelantada por S. Arata, *Miguel Sánchez «il divino» e la nascita della «comedia nueva»*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1989, p. 47.

pastor. En compañía de Firán (y recordemos que los pastores del teatro religioso anterior a Lope a menudo se presentaban en pareja) Manil descubre la estatua milagrosa de la Virgen de la Candelaria y empieza a venerarla. Estamos aquí ante un cruce con la tradición de los autos pastoriles: el pastor ingenuo y rudo que, de incrédulo, se vuelve devoto.

De manera parecida, el único personaje que reviste un rol cómico coherente en *Arauco domado*, está tomado de otra tradición preexistente: la del soldado cobarde y fanfarrón. Oña en su poema contaba de un soldado Rebolledo que se había dormido durante su turno de vigilia, y había sido despertado y después perdonado por D. García Hurtado de Mendoza. Lope retoma el episodio, pero ampliándolo mucho y utilizándolo para sus fines. El Rebolledo de Lope es la otra cara, «baja» y cómica, del heroísmo de D. García y de sus compañeros nobles. Rebolledo añora España y sobre todo sus comidas, es comilón y dormilón muy a costa suya, pues el sueño y el hambre están a punto de causarle la muerte, primero por mano de D. García, y después de los araucanos que lo capturan mientras había salido del fuerte a comer plátanos. Rebolledo sin embargo logra escaparse las dos veces, gracias a su buen humor y astucia; es además miedoso y fanfarrón, y algo alcahuete, ya que organiza el encuentro entre la araucana Guacolda y D. Filipe Hurtado de Mendoza. La presencia cómica de Rebolledo se borra sin embargo en el III acto, para dejar campo libre a las hazañas guerreras de los españoles y al escarmiento final de los araucanos en el suplicio de su jefe Caupolicán.

4. Estudiando los rasgos cómicos presentes en las cuatro comedias, notamos que Lope se abreva en la fuente de lo cómico tradicional: como puede verse por el recurso a episodios entremesiles (*El Nuevo Mundo descubierto*), y a la genealogía cómica del pastor y del soldado (*Batuecas del Duque de Alba*, *Arauco domado*, *Guanches de Tenerife*).

Por otro lado, vemos que —a través de este aparente arcaísmo— se abre paso, en las dos comedias que con toda probabilidad son las más tardías, el interés hacia una mayor funcionalidad y especialización de lo cómico. La novedad cómica, en *Arauco domado* y en *Los Guanches de Tenerife*, toma los nombres de Rebolledo y de Manil: figuras funcionales en la intriga, que pertenecen a estratos sociales bajos, y toman a su cargo la teatralización de un humor consciente de sí y de su capacidad de suscitar la risa (lo que no puede decirse de la «otredad cómica» de los bárbaros).

Asoman también, en los dos casos, algunos rasgos que son característicos del rol cómico más típico y maduro, el del gracioso. En primer lugar, el vínculo de subordinación con un personaje que pertenece a un estamento superior: lo vemos en la relación casi servil que se esboza en el II acto de *Arauco domado* entre Rebolledo y Felipe (en el campo español), y Rebolledo y Gualeva (en el campo araucano); lo vemos en la función de criado y confidente que desempeña Manil con respecto a Dácil, en los dos primeros actos de *Los Guanches de Tenerife*. Al papel de confidente se añade el de ayudante, típico del gracioso: Rebolledo ayuda a Gualeva a acercarse a los españoles y conocer a D. Filipe, Manil ayuda a Dácil en sus amores con Castillo. Ambos personajes expresan una visión de las cosas rebajada con respecto a los ideales más elevados de los héroes o de los nobles: Rebolledo nos ofrece una versión más cotidiana y antiheroica de

la empresa guerrera; Manil es la sal cómica frente a la dulzura ingenua e inocente de Dácil.

Aparece así, por el trámite de estos dos personajes, una dialéctica «alto / bajo» que obra en el interior de uno de los dos mundos en lucha. Esta se superpone a la dialéctica «bárbaro / español» que —ideológica y estructuralmente— vertebra las cuatro obras estudiadas, y, como hemos visto, es fuente de otro tipo de comicidad, menos especializada.

Sin embargo, no hay que olvidar que la dialéctica «bárbaro / español» sirve también para presentar, con gran seriedad y en sus respectivas razones de ser, dos visiones del mundo opuestas: la de los españoles, cuya máxima justificación es la religión cristiana y el orden monárquico, y la de los bárbaros, que defienden su libertad con armas y palabras, y reivindican (sobre todo en *Las Batuecas del Duque de Alba* y en *Los Guanches de Tenerife*) su vecindad a los ideales sencillos de la Edad del Oro.

En la faz «seria», típica del drama, la única relación posible entre los dos mundos es la guerra y/o la catequesis, que lleven a la rendición y a la conversión de los bárbaros. En la faz «cómica», típica de la comedia[9], Lope nos muestra otra relación posible: la de los intercambios amorosos, aunque rebajados por la grosería y la risa. Si los protagonistas del primer tipo de acercamiento son los héroes y los religiosos, los protagonistas del segundo son las mujeres bárbaras y —en las comedias más tardías— los portadores especializados de comicidad.

Comedias y dramas a la vez, las cuatro obras de Lope acerca de la conquista española de nuevos mundos nos muestran al mismo tiempo la evolución de la comicidad en una serie diacrónica, y sus múltiples funciones, que oscilan entre el rebajamiento de la «otredad» bárbara, y el rebajamiento implícito de toda visión heroica y elevada de los hechos de conquista.

BIBLIOGRAFÍA

Arata, S., *Miguel Sánchez «il divino» e la nascita della «comedia nueva»*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1989.

Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974.

Morley, G.S., y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

Oleza, J., «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en AA.VV., *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, London, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.

Rozas, J. M., «*Las Batuecas del Duque de Alba* de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 309-29.

[9] Retomo aquí la oposición «comedia / drama», propuesta por J. Oleza, *op. cit.*

Vitse, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988.

Wardropper, B., «La comedia española del Siglo de Oro», en E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.

Weber de Kurlat, F., «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines, Université de Bordeaux, 1977, pp. 867-71.

Del parateatro litúrgico al teatro religioso: sobre la práctica escénica de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* de Calderón

Javier Aparicio Maydeu
Universidad Pompeu Fabra (Barcelona)

La *Segunda Parte* de Comedias de Calderón, sacada a la luz por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, en 1637, contiene la edición príncipe de la comedia mariana *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, que el dramaturgo escribió teniendo en la memoria el poema heroico *Sagrario de Toledo*, de José de Valdivielso. Es sin duda una comedia todavía juvenil[1], que bien podría haber sido escrita una década antes de la fecha de su publicación.

Algunos mecanismos de construcción y de configuración escénica de los que se sirve Calderón para concebir la pieza coinciden con formas parateatrales de la fiesta religiosa barroca: la procesión y la escenografía del *carro* triunfal con dramatización breve, por un lado, tratándose en ambos casos de representaciones ceremoniales dramatizadas y en ámbito celebrativo, y por otro la concepción de cada jornada como una pieza independiente, estructurada con las otras dos en forma de correlación, al modo en que los escenógrafos barrocos concebían los pasos procesionales con acción dramática en sucesión argumental o la ceremonia dramatizada del planto de via crucis, manifestaciones que se resolvían escenográficamente como retablos pictóricos en movimiento[2].

---

[1] *Cfr.* Valbuena-Briones, Á., «Una metodología para precisar los textos de la *Segunda Parte de Comedias* de Calderón», *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU, 1989, p. 41.

[2] *Vid.* Ledda, G., «Forme e modi di teatralità nell'oratoria sacra del seicento», *Studi Ispanici*, 1982, pp. 87-107, y especialmente Rodríguez G. de Ceballos, A., «Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco», *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Diputación de Almería, 1992, pp. 137-153. Á. Valbuena-Briones ya señaló que «la interpretación pictórica [...] supondría el retrato de la

Probablemente sea la temprana fecha de creación de esta comedia mariana la que explique la singular proximidad de los recursos dramáticos manejados aquí por Calderón a la práctica escénica que el espectador barroco español acostumbraba a ver en las festividades de la Iglesia bajo Felipe IV. Estamos ante un mecanismo mimético interesante si lo contemplamos a la luz de la cuestión de las órbitas de teatralidad y de las formas parateatrales del siglo XVII, pues por una vez, de la mano de Calderón, la fiesta religiosa se sube al escenario del corral y no a la inversa, por una vez el espectador advierte cómo el teatro se sirve del parateatro, convirtiéndose en espectador por partida doble, pues el dramaturgo identifica el espacio escénico de la comedia con el espacio ceremonial.

Ante la necesidad de tener que marcar lindes genéricas para acotar el terreno de las formas que componen el espectáculo barroco, Díez Borque señala que

> se nos escurren de las manos multitud de manifestaciones que, en una suerte de órbitas concéntricas de más a menos, formaban parte del espectro amplio de la teatralidad barroca, de lo que el hombre del XVII veía y oía más o menos como espectáculo, en las fronteras de lo que, habitualmente, viene siendo considerado como teatro.[3]

Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario ilustra muy oportunamente la certidumbre de Calderón en relación a estas órbitas de teatralidad y su consciencia lúcida de poder jugar con ellas para el buen fin de su propósito *de propaganda fide*, por lo que concibe una configuración escénica de la comedia en la que coinciden acción litúrgica y acción dramática: el Altar de la Virgen del Sagrario en la capilla de la Iglesia de Santa Leocadia de Toledo, en la Jornada I, tiene delante, arrodillado por la devoción, a San Ildefonso, actor-feligrés con el que Calderón pretenderá identificar al espectador de la comedia haciéndole sobrepasar el espacio escénico para alcanzar el litúrgico, convirtiéndolo así en espectador-feligrés. La jornada se cierra con la investidura de San Ildefonso ante un carro triunfal en el que sale la Virgen de la Capilla, rodeada de ángeles y ataviada conforme a los cánones que describen infinidad de *relaciones* de festejos del Corpus, carros móviles con dramatizaciones monográficas de carácter breve. La Jornada

---

Virgen morena del Sagrario en el frontón, y el cuerpo de las tablas del retablo vendría constituido por tres divisiones: en la primera se haría alusión al hallazgo de la imagen [...]; en la segunda se representaría la escena en la que el alcalde Godmán y Teodosio esconden la escultura, salvándola de la profanación; la tercera describiría el hallazgo milagroso con ángeles tocando instrumentos en su gloria», Calderón de la Barca, *Obras Completas*, Vol. II, ed. de Valbuena Briones, Á., Madrid, Aguilar, 1987, p. 571. La correspondencia entre la concepción calderoniana del espacio escénico en esta comedia y la técnica del retablo barroco podría ilustrarse convenientemente con los ejemplos del Retablo Mayor del Monasterio de la Encarnación de Madrid (1614), de Vicente Carducho, y del retablo que armaría años después en la Capilla Mayor de la Catedral de Granada Alonso Cano (1652-1664), pintando una correlación de siete tablas marianas que representan otras tantas escenas de la vida de la Virgen —Concepción, Natividad, Presentación, Encarnación, Visitación, Purificación y Asunción— dispuestas siguiendo una técnica que Calderón ya había hecho suya a través de las tres jornadas independientes de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del sagrario*. *Cfr.* E. Orozco Díaz, «Calderón ante la pintura y su concepción del espacio escénico», *Introducción al Barroco*, Universidad de Granada, 1988, pp. 209-216.

[3] Díez Borque, J. M., «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII», *Criticón*, 42, 1988, p. 104.

II sigue pautas similares en el cierre, desdoblando el espacio dramático de la comedia en espacio litúrgico a través de la adopción de una forma parateatral adecuada al propósito evangelizador de la pieza, la procesión. Calderón repite el mecanismo en la última jornada, desdibujando definitivamente el espacio escénico de la comedia al insistir en la escenografía propia de la dramatización procesional en una apoteosis[4] que se acompaña de música y del recitativo del himno *Salve Regina Mater Misericordiae*. La acotación [*Prosigue la procesión al son de chirimías*], previa a los versos finales en boca del gracioso Domingo, pone fin a la comedia ultimando un proceso de asimilación de recursos parateatrales de la fiesta religiosa que no es frecuente, al menos tan nítidamente estructurada, en la comedia de propósito religioso en el siglo XVII.

Estos mecanismos de construcción escénica que incorporan a la comedia las formas parateatrales de la religiosidad barroca suscitan un análisis desde la perspectiva de la recepción, pues no en vano el espectador contempla dos representaciones superpuestas correspondientes a órbitas distintas de teatralidad, interviniendo en la menor de ellas, la de las representaciones dramatizadas en ámbito celebrativo, según la terminología de Díez Borque, la de las formas parateatrales propiamente litúrgicas, y no interviniendo en la mayor, la del género canónico. Y cumple aplicar a este posible análisis los distingos que tienen en cuenta algunos enfoques antropológicos de las manifestaciones religiosas: frente a la *commemoratio* y la *contemplatio*, que no englobarían al espectador en la dramatización, y que por lo tanto respetarían la linde divisoria que delimita el ámbito de la representación del de la recepción, la comedia que nos ocupa permitiría hablar de la *repraesentatio*, pues Calderón concibe un proceso de asimilación mutua teatro-parateatro que permite contemplar un ámbito dramático único que engloba acción y recepción indistintamente[5]. La concepción de esta pieza calderoniana permite entrever que la influencia entre formas no canónicas de dramatización y formas teatrales bien definidas funciona en ambos sentidos, y la incorporación a la comedia de manifestaciones parateatrales de la fiesta necesariamente exige una revisión de la recepción de la propia pieza mayor y del funcionamiento de los distintos ámbitos dramáticos que en ella conviven, «formas paralitúrgicas en que se dieron relevantes grados de dramatización, [...] las dramatizaciones procesionales, los plantos del via crucis, las ceremonias dramatizadas de Navidad, Pasión, Pascua, Pentecostés»[6], las ceremonias de celebración mariana, los carros, túmulos y triunfos y otras formas parateatrales del ceremonial religioso del XVII, que Calderón conoció bien en sus años de estudio en el Colegio Imperial de Madrid y particularmente a lo largo de la década de 1620, con las sucesivas fiestas de canonización que impulsó la Compañía de Jesús atendiendo a las pautas que

---

[4] *Vid.* Aparicio Maydeu, J., «Calderón y el *banquete de los sentidos*. (De la escenografía de las *apoteosis* en la comedia religiosa del siglo XVII)», *Perfiles. Revista Insular de Literatura*, 1 (en prensa).

[5] *Vid.* Cea Gutiérrez, A., «Del rito al teatro: restos de representaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca», *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 25 y ss. *Cfr.* Rodríguez Becerra, S., «Rituales festivos en torno a la Virgen de Gracia», *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Casa de Velázquez-Universidad de Granada, 1990, pp. 115-127; Moreno Navarro, I., «Fiesta y teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico», *Teatro y fiesta en el Barroco*, J. M. Díez Borque (comp.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 179-185.

[6] Díez Borque, J. M., *op. cit.*, p. 114.

dictó Trento en relación a una nueva iconografía, «favoreciendo [...] una serie de ceremonias de fuerte raíz populista: romerías, procesiones, culto a las imágenes»[7] y manifestaciones parateatrales de carácter religioso que Calderón tenía muy presentes aún en la fecha de redacción de la comedia, anterior seguramente a 1630, y que venían a coincidir con la fortuna que alcanzaba en ese momento la *demostratio ad oculos* en la pedagogía barroca, como apuntaron de uno u otro modo Suárez de Figueroa, Saavedra Fajardo o Pellicer, sabedores de que del concepto imaginado es preciso pasar, según lo formula Calderón, a práctico concepto[8].

De estas formas ceremoniales de práctica escénica, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* reproduce en su escena de género canónico tres representaciones parateatrales.

En la Jornada I Calderón incorpora a la escena el Altar de la Virgen del Sagrario a través de la didascalia [*Descubre San Ildefonso el Altar de la Virgen del Sagrario, e hincado de rodillas va subiendo hasta que iguala con ella*]. Se trata de una imagen próxima a la *apariencia*, una representación no dramatizada correspondiente al ceremonial litúrgico, como el canto con apariencia, el sermón con apariencia, el carro fijo o el túmulo y el triunfo. La aparición del Altar desdobla el ámbito escénico de la comedia creando dos espacios superpuestos, el dramático y el litúrgico.

La segunda representación es el carro triunfal que describe la acotación escénica [*Sale en un carro triunfal, y rodeada de ángeles, la Virgen, de suerte que quede entre la imagen de bulto y San Ildefonso, y que pueda tocar a uno y a otro, y trae una casulla*]. La acotación no es prolija, pero sí suficientemente precisa como para que el director escénico pudiera reproducir en la escena un carromato de nave de los que usábanse en el Corpus y que describen las *relaciones* de Torre Farfán o Pellicer[9]. Este último, con motivo de la traslación de Nuestra Señora del Buen Suceso, en 1641, señala que «la procesión fue general, con carros triunfales, que con personajes vivos y supuestos declaraban el aparecimiento de Nuestra Señora»[10]. El dramaturgo se vale de su personaje Teudio para describir el ornato del carro que entra en escena: «¿Y no ves / la puerta, que sin impulso / violento se abrió, y por ella / (¡ya de mirarlo me turbo!) / entra en un carro triunfante / armado escuadrón, a cuyo / arnés da luces el sol, / repetido en los escudos?», y el procedimiento mimético que utiliza la comedia reclama la complicidad de un espectador que lo ha sido ya, en representaciones similares, fuera del corral. Calderón

---

[7] Domínguez Ortiz, A., «Iglesia institucional y religiosidad popular en la España barroca», *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Casa de Velázquez-Universidad de Granada, 1990, p. 10.

[8] Maravall, J. A., «Objetivos sociopolíticos del empleo de medios visuales», *La Cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 502-503: «el hombre barroco [...] no tiene suficiente confianza en la fuerza de atracción de la pura esencia intelectual y se esfuerza en revestirla de aquellos elementos sensibles que la graben indeleblemente en la imaginación».

[9] *Vid.* Díez Borque, J. M., «Fiesta sacramental barroca de *El Gran Mercado del Mundo* de don Pedro Calderón de la Barca», *Fiesta Barroca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 27, 28 y 29; y para la descripción de carros triunfales Varey, J. E. y Shergold, N. D., «Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 24, 1955, pp. 203-313 y Varey, J. E. y Shergold, N. D., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681*, Madrid, 1961.

[10] Pellicer, J. de, *Avisos históricos*, Madrid, Taurus, 1965, p. 134.

convierte la imagen de la Virgen en personaje viviente, y establece la escena de la investidura de San Ildefonso partiendo de la actuación de la Virgen, que recompensa su devoción cerrando la jornada con una larga tirada de versos laudatorios. Se trata, pues, de una representación dramatizada en ámbito celebrativo, un carro con dramatización breve de carácter litúrgico.

La tercera suerte de representación es la procesión. Calderón la incorpora a la comedia en las jornadas segunda y tercera. Tras haber escondido la imagen de la Virgen para preservarla de la profanación que llevarían a cabo las tropas árabes recién llegadas a Toledo, el alcalde Godmán y Teodosio, según la acotación, [*van en procesión y tocan cajas roncas y en acabando cantan*]. Entra la Música con un recitativo propio de las salmodias procesionales y del miserere barroco:

¡Oh, cómo está la ciudad,
sin consuelo y sin placer!
¡Oh, cómo yace postrada
la altiva Jerusalén!

La pieza concluye en apoteosis con la incorporación a la escena del género canónico de la segunda procesión, precedida de una acotación escénica que marca definitivamente la suplantación del ámbito dramático por el propiamente litúrgico-ceremonial: [*Sube la Imagen y van en procesión todos; el Arzobispo la lleva, y luego, de rodillas, canta la Música, que han de ser los pajes con sobrepellices*]. El Rey, la Reina Dª. Constanza y el Arzobispo D. Bernardo celebran el hallazgo de la imagen de la Virgen del Sagrario con versos de júbilo que interrumpen voces de recitativo entonando el himno *Salve Regina Mater Misericordiae*:

Dª. CONSTANZA	Yo la llevaré en mis hombros.
	Las voces mis dichas canten.
CANT. 1°	Salve Regina.
TODOS	Precursora del Sol, alba del día.
CANT. 2°	Mater Misericordiae.
TODOS	Estrella de la mar, luz de la noche.
REY	Alabanzas de María
	merezca el alma escuchar.
D. BERNARDO	Oye, volved a cantar.
Dª. CONSTANZA	¡Qué placer!
REY	¡Y qué alegría!
CANT. 3°	Vita dulcedo.
TODOS	Gran torre de David, puerta del cielo.
CANT. 4°	Spes nostra.
TODOS	Cedro, lirio, clavel, ciprés y rosa.
[*Prosigue la procesión al son de chirimías*]	
DOMINGO	Y perdonad al poeta,
	si sus defectos son grandes,
	y en esta parte la fe
	y la devoción le salve.

Esta tercera representación parateatral es una dramatización procesional de carácter litúrgico, en ámbito ceremonial. Calderón la escoge para cerrar la pieza porque con ella identifica definitivamente la acción dramática de la comedia con la acción litúrgica que en ella se inserta, fundiendo el espacio teatral y el espacio ceremonial en uno solo, cuestión que por fuerza nos lleva a recuperar aquí la dialéctica intencionalidad fantástica-intencionalidad realista o realidad-fantasía en relación con la recepción del teatro religioso barroco, de suerte que podamos valernos de ella para tratar de averiguar hasta qué punto la contemplación del espectáculo de la comedia religiosa es sentida por el espectador como *vivencia religiosa* o como *simulación*[11]. Ya el jesuita Agustín de Herrera se apresuró a señalar, culpando de falsedad a la comedia *a lo divino*, que

> Los que asisten a las comedias se engañan en lo que lloran y en la devoción que a su parecer experimentan. No son lágrimas verdaderas: no es en la realidad devoción eficaz cristiana. Todo es una pura representación falsa y engañosa[12].

En cualquier caso esta breve comunicación no es más que el esbozo de lo que está siendo un estudio más amplio, y con ella pretendemos ilustrar, en la medida de lo posible, cómo enriquece Calderón su teatro religioso valiéndose de la práctica escénica del ceremonial litúrgico barroco para reforzar el propósito catequístico de las piezas, atendiendo al contexto de su recepción y teniendo muy presente que «la literatura catequística, el teatro religioso, sagrado, teológico, hagiográfico, se niegan a sí mismos la posibilidad que toda literatura fantástica se atribuye, ya que da por real lo que es irreal o percibido como tal por otros niveles de percepción o por otras épocas de recepción, por otros contratos de veridicción»[13]. El juego escenográfico con formas parateatrales del ámbito litúrgico ayuda a perfilar el natural hibridismo de la comedia religiosa del siglo XVII, a la vez que contribuye a enredar definitivamente la madeja de la recepción del teatro *de propaganda fide*, pues determina el que algunos textos dramáticos religiosos del seiscientos que ahora percibimos como literarios, como fantásticos, pudieran ser percibidos en la época como propiamente religiosos, esto es, como verdaderos.

---

[11] *Cfr.* Hermenegildo, A., «Teatro, fantasía y catequesis en la Edad Media castellana», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XV, 3, 1991, pp. 429-451. Confieso estar en deuda con mi amigo Alfredo Hermenegildo por haberme sugerido que la *Representaçión del Nasçimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique no está lejos de los mecanismos calderonianos que venimos señalando aquí a la hora de aquilatar la cuestión de lo que denominaríamos *literatura dramática paralitúrgica* y de sus modos de recepción. Acuda el lector interesado a este artículo, fundamental para lo que nos ocupa. *Vid.* también Zimic, S., «El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1491)», *Boletín de la Real Academia Española*, 57, 1977, pp. 382-399; Hermenegildo, A., «Conflicto dramático /vs/ liturgia en el teatro medieval castellano: el *Auto de los reyes Magos*», *Studia Hispanica Medievalia*, Buenos Aires, 1987, pp. 51-59; Rull, E., «Instrucción y concelebración populares en el auto sacramental», *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, eds. Álvarez Barrientos, J. y Cea Gutiérrez, A., Madrid, CSIC, 1987, pp. 53-63; Ch. Poletto, *Art et pouvoirs à l'Age Baroque*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1990, pp. 56-92.

[12] Fray Agustín de Herrera, *Discurso theológico y político sobre la apología de las comedias*, Alcalá, Viuda de Juan Gracián, 1682, p. 68.

[13] Hermenegildo, A., «Teatro, fantasía y catequesis en la Edad media castellana», art. cit., p. 433.

Espacio teatral áureo y prácticas escénicas del siglo XX. Observaciones al margen de los montajes polacos del *El príncipe constante* de Calderón

Beata Baczynska
Universidad de Wroclaw

La fortuna nunca le ha sido adversa a Pedro Calderón de la Barca, tampoco al adaptar la leyenda del infante portugués D. Fernando para las tablas madrileñas[1]. A la adversa fortuna, sólo aparentemente, se debió la detención del dramaturgo tras el estreno de *El príncipe constante* en 1629. Al *emponomio horténsico* pronunciado entonces por Brito debemos el violento *Memorial* del Fray Hortensio Paravincino[2], un testimonio inapreciable de la vida teatral de la época.

Los filólogos nos hemos apropiado de la comedia española mientras que aquélla «existe en tanto que espectáculo, en tanto que representación»[3]. El litigio que ferozmente expuso en su *Memorial* al Rey el predicador satirizado censuraba versos que fueron añadidos una vez obtenida la aprobación oficial, por tanto, no sólo permite situar el estreno de la obra a principios del año 1629, sino a la vez manifiesta hasta qué punto la actualidad intervenía en la composición y representación de la comedia en el corral. Calderón contaba tanto con la colaboración de los actores de la compañía, como con la del *español sentado* que percibía la obra.

Alberto Porqueras Mayo estudió cambios que había sufrido la comedia en la temprana refundición que conserva un manuscrito teatral áureo titulado *La gran Comedia*

---

1 Sloman, A. E., *The Sources of Calderón's «El Príncipe Constante»*, Oxford, Blackwell, 1950.

2 Cerdán, F., «Paravicino y Calderón: Religión, teatro y cultismo en el Madrid de 1629», en García Lorenzo, L., ed., *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), Madrid, CSIC, 1983, vol. 3, pp. 1259-1269.

3 Oliva, C., «Lenguajes de la comedia española desde el corral», en Garrido Gallardo, M. A., *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, 1986, vol. 1, p. 663.

del Príncipe constante y esclavo por su Patria[4]. La mayoría de las alteraciones responde a las posibilidades del reparto de la compañía, que llevaba la obra por los caminos de Castilla. No obstante, el anónimo *autor de comedias* quiso complacer también al público, el análisis del manuscrito concluye con una serie de observaciones sobre sus preferencias. Y así, aunque se amplía —además abusando de lo burdo— la figura del *gracioso*, las sutiles tiradas de *galanes* y *damas* —las que más tarde los críticos neoclásicos acusarán de ser incomprensiblemente cultistas— quedan intactas, ni siquiera abreviadas; se intensifican las realaciones intertextuales con el romance fronterizo, ampliando la figura del *buen moro* Muley. Los cambios parecen agradar las tendencias sentimentales de la audiencia provinciana, por lo tanto refuerzan las coordenadas del espacio dramático creado por Calderón, permitiendo al espectador fijar mejor el marco de la acción.

La fuerza de la ilusión verbal calderoniana confiaba en «el lienzo de las orejas»[5] del público; baste con un ejemplo: en la jornada primera Muley narra la misión en el mar, el fragmento mereció el singular elogio de Ernst H. Gombrich. Por medio del verso romance Calderón supo revelar el proceso de la percepción visual —el fenómeno de la ilusión— describiendo cómo la vista tarda en «percibir los bultos y distinguir las formas»[6]. El teatro áureo español hacía gala de técnicas visuales fuertemente codificadas dentro del espacio real de un corral. No es lugar de discutir si un español de la época áurea iba al teatro más a oír que a ver, o viceversa; sin embargo, creo con José María Díez Borque que aquel público tenía una mayor imaginación plástica y sabía con facilidad leer signos escénicos rudimentarios[7]. La ilusión teatral partía del *decorado verbal*, de la poesía de los versos que creaban el fluir espacial dentro de la muy específica estructura arquitéctonica del corral. Alan K. G. Paterson cree que el escenario funcionaba de manera análoga a los lugares —*loci*— de la memoria artificiosa, la cual pudo contribuir a la unidad imaginativa entre espectáculo y poesía[8].

En el caso de *El príncipe constante* que roza los límites de una obra hagiográfica resulta ineludible señalar el paralelo entre el espacio sagrado de un retablo y el espacio teatral del corral, muchas veces recordado en los tratados de oratoria de la época. Juan de Zabaleta en su cuadro costumbrista presentaba a un paseante quien en la iglesia:

> Si alza los ojos a los altares ve las imágenes de muchos santos, quédase mirándolos a ellos en ellos, y ellos con la acción, en que están figurados, representan vivísimamente

---

[4] Porqueras Mayo, A., «En torno al manuscrito del siglo XVII de *El Príncipe Constante*», en *Calderón..., op. cit.*, vol. I, pp. 234-248; Wilson, E. M., «An Early Rehash of Calderón's *El Príncipe Constante*», *MLN*, 76, 1961, pp. 785-794.

[5] «Y así, me has de dar licencia / para pintártelo, siendo / hoy el lienzo tus orejas, / mis palabras los matices / y los pinceles mi lengua», Calderón de la Barca, P., *La hija del aire*, Valbuena Briones, Á., ed., *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, vol. 1, p. 729.

[6] Calderón de la Barca, P., *El príncipe constante*, en *ibid.*, pp. 251-53; Gombrich, E. H., *Art and Illusion*, London, 1962, pp. 223-25.

[7] Díez Borque, J. M., ed., Lope de Vega, *El mejor alcalde, el Rey*, Madrid, Istmo, 1974, pp. 61-62.

[8] Paterson, A. K. G., «El local no determinado en *El príncipe constante*», en Flasche, H., ed., *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano*, Londres 1973, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 171-184.

muchas de sus virtudes. El Templo se le vuelve teatro, y teatro del cielo. No entiende bien de teatros, quien no deja por el templo el de las comedias[9].

Este paralelismo se articula de manera especial en la escena final del drama cuando el canje de la bella Fénix por los restos mortales de D. Fernando. El ataúd se expone en *lo alto* del teatro. El Rey de Fez quiere que «esté a la vergüenza a cuantos pasen»[10]. No obstante, aquella profanación del muerto se vuelve en apoteosis y triunfo del santo mártir quien conducirá las tropas cristianas a la victoria[11]. El parentesco con un catafalco —monumento funerario— no parece fortuito, el moribundo D. Fernando se dirige a su compañero:

> Lo que os ruego,
> noble Don Juan, es que luego
> que expire me desnudéis.
> En la mazmorra hallaréis
> de mi religión el manto,
> que le traje tiempo tanto;
> con éste me enterraréis
> descubierto [12].

Un *ars moriendi* digno de un príncipe que sabrían apreciar los hombres áureos. Al final los espectadores asisten a la procesión del entierro del Gran Maestre de Avís, *el Católico Fernando, Príncipe en la Fe Constante*. Calderón supo narrar la *fortitudo et virtus* de la vida y muerte del Régulo cristiano con maestría aprovechando el doble —horizontal y vertical— eje de representación que ofrecía el corral.

Es siempre a nivel de espacio donde se realiza la verdadera articulación texto-representación porque aquél es precisamente en gran parte un «no dicho del texto»[13]. ¿Cómo lo van supliendo directores teatrales que hoy en día se enfrentan con la comedia calderoniana escrita —codificada— dentro de las muy concretas coordenadas de la arquitectura y el público del corral?

Quiero proponer una muestra de cortes sincrónicos en la recepción teatral polaca de *El príncipe constante* en pos de la inmanente teatralidad que ha hecho de esta obra un hito en la historia de las tablas polacas. El espacio teatral es el primer elemento que percibe el espectador, tanto el cuadro escénico como el marco introducido por y para el diálogo. Presentar sucesos teatrales *in fieri* resulta difícil. El historiador del teatro parece enfrentarse con un problema insondable, investiga obras de arte que ya, una vez

---

[9] Zabaleta, J. de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. C. Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983, p. 317.

[10] Calderón de la Barca, P., *op. cit.*, p. 277.

[11] Véase Varey, J. E., «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», *Edad de Oro*, V, 1986, pp. 273-274.

[12] Calderón de la Barca, P., *op. cit.*, p. 275.

[13] Ubersfeld, A., «L´espace théâtral et sa réception», en Heistein, J., ed., *La réception de l´oeuvre littéraire*, Wroclaw, Wyd. Uniwersytetu Wroclawskiego, 1983, pp. 105-112; *id.*, *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1977; *id.*, *L´école du spectateur*, Paris, Éd. Sociales, 1981.

despejado el escenario, la platea, los palcos, el paraíso, han dejado de existir. Mientras que el *signifiant* es el espectáculo mismo, el *signifié* se plasma en la experiencia estética de los espectadores.

Es una paradoja que en la conciencia polaca el infante portugués D. Fernando desterrase al príncipe Segismundo de *La vida es sueño*, pero la suerte de la obra calderoniana en Polonia se determinó con el romanticismo. Fracasada la insurrección contra el poder opresor ruso de 1830-31, perdida la esperanza de recuperar la independencia, miles de polacos tuvieron que exiliarse. Entre los emigrados muy pronto arraigaron ideas mesianistas, su portavoz gran poeta Adam Mickiewicz en 1832 escribía en *El Libro de Peregrinos Polacos*:

> For the Polish Nation is not dead! Its body, indeed, is in the tomb, but its soul has ascended from the surface of the earth; that is, from public life to the abyss, or domestic life to the homes and hearths of those who endure distress and oppression in their country, in order to be the witness there of their suffering, and of their misery. And on the third day, the soul shall return to its body; and the nation shall rise from the dead, and shall free all the nations of Europe from slavery[14].

Un mártir como D. Fernando era un patrón con quien podían fácilmente identificarse los polacos desterrados; la traducción del drama por Juliusz Slowacki[15] —considerado uno de los poetas más sublimes— lo inscribió en el panteón de los héroes polacos. Slowacki aunque fiel al original, hiperbolizó imágenes y, por lo tanto, transformó el mensaje calderoniano, dejándose llevar por el espíritu místico. Sufrió de alguna manera la claridad de la retórica teatral calderoniana; la estética de la escenificación romántica distaba mucho de la pragmática del corral, que tanto el poeta polaco como los demás aficionados al teatro áureo de la época ignoraban. *El príncipe constante* se volvió un símbolo más del martirologio del pueblo polaco privado de su patria e independencia, creó su propio espacio mítico en la conciencia polaca.

El príncipe constante subió a las tablas polacas en 1874[16]. En 1906 fue reestrenado en Cracovia, permaneció en el cartel varios años. La cuidadosa escenificación, sin trasgredir los límites impuestos por el escenario tradicional con telón de boca, supo crear un sugestivo cuadro en el cual destacaban sendas líneas y colores del vestuario, que parecían subrayar la expresividad de los personajes[17]. El estreno introdujo una serie de nuevos medios expresivos de color y luz en la creación del espacio escénico, anunciando

---

[14] Mickiewicz, A., *The Books and the Pilgrimage of the Polish Nation*, trad. del polaco, London, 1833, p. 20; *Livre des Pélerins Polonais*, trad. Montalembert, Ch. de, Paris, 1833, p. 29 y ss; la versión original *Ksigi Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego*, Paris, 1832.

[15] Slowacki, J., *Ksiaze Niezlomny z Calderona de la Barca*, Paris, Maulde et Renou, 1844.

[16] Teatr Miejski en Cracovia, 17 de octubre 1874.

[17] Teatr Miejski en Cracovia, 28 de abril de 1906.

reformas en el teatro contemporáneo[18]. El éxito de aquella función fue declarado hasta en España por un poeta polaco afincado en Madrid[19].

Con la primera guerra mundial renacieron los espíritus independentistas del pueblo polaco, pues no es de extrañar que un grupo de artistas y actores deportados a Kiev estrenase la obra calderoniana en 1917[20]. Tras resucitar Polonia en el mapa de Europa aquel montaje fue reestrenado en Varsovia en 1918 como primer título de la cartelera capitalina[21]. El papel de D. Fernando lo hacía Juliusz Osterwa, gran actor quien iba a ser pronto uno de los reformadores del teatro polaco.

En 1918 Juliusz Osterwa fundó un teatro-estudio *Instituto Teatral Reduta*, que caracterizaban profundas filiaciones con las ideas de Konstatin Stanislawski y Vladimir Niemirowitch-Dantchenko y un parentesco con el teatro de Vieux Colombier de Jacques Copeau. Osterwa y sus colaboradores abogaron por la creación de un teatro de la verdad, su propósito era educar una nueva generación de actores capaces de una entrega total. Cada estreno precedía un largo proceso analítico del texto dramático, que culminaba con una serie de «demostraciones en presencia de espectadores»[22]. Entre los trabajos de *Reduta* destacó la nueva escenificación de *El príncipe constante* que Osterwa preparó durante la estancia de la compañía en Vilna.

Al anochecer el 22 de mayo de 1926 a la histórica plaza de Piotr Skarga de Vilna llegaron a caballo las tropas *portuguesas* con antorchas encedidas. D. Fernando-Osterwa descabalgando pronunció[23]:

> Yo he de ser el primero, África bella,
> porque oprimida al peso de mi huella
> sientas en tu cerviz la poderosa
> fuerza que ha de rendirte.

El montaje de Osterwa fue un monumental espectáculo al aire libre, que devolvió al texto calderoniano la fuerza de crear espacio por medio de la palabra. El espectador acostumbrado al decorado realista se extrañaba del concepto abstracto del dispositivo escénico, pero en cuanto oía recitar los primeros versos, sus reticencias desaparecían y creía de veras estar en Tánger con los portugueses[24]. El desmontable dispositivo —una especie de altar-estrado con escaleras— proyectado por Iwo Gall sirvió para por lo menos 80 funciones que la compañía realizó durante sus giras de veranos 1926 y 1927,

---

[18] Noskowski, W., «Reformy w nowoczesnym teatrze» (Reformas en el teatro contemporáneo), *Czas*, LIX, 1906, núm. 104, pp. 1-2.

[19] Peiper, T., «Calderón en Polonia», *El Sol*, 1918, 24 de diciembre; *id.*, «La traducción polaca de *El príncipe constante*», *La Lectura*, XIX, 1919, vol. III, pp. 265-279.

[20] Teatr Polski en Kiev, 3 de febrero 1917.

[21] Teatr Polski en Varsovia, 13 de septiembre de 1918.

[22] Véase Osinski, Z., «L´analyse du texte dramatique dans le théâtre Reduta de Juliusz Osterwa et de Mieczyslaw Limanowski», en Heistein, J., ed., *Le texte dramatique, la lecture et la scéne*, Wroclaw, Wyd. Uniwersytetu Wroclawskiego, 1986, pp 51-65; Orlicz, M., *Polski teatr wspólczesny. Próba syntezy*, Varsovia, 1935; B. Smigielski, *Reduta w Wilnie (1925-29)*, Varsovia, PAX, 1989.

[23] Calderón de la Barca, P., *op. cit.*, p. 254.

[24] Szczublewski, J., *Zywot Osterwy*, Varsovia, PIW, 1973, p. 299.

visitando ciudades y pueblos de todo el país. El dispositivo fácilmente se incorporaba a muy concretos fondos arquitectónicos —castillos, patios, plazas— o naturales, en la región costera la obra fue representada en la playa del Báltico. Se aprovechaban ventanales, balcones, galerías para las escenas *en lo alto*. En la interpretación de Osterwa *El príncipe constante* se transformaba en un misterio que compartían los espectadores, ya que mientras la historia de D. Fernando se desarrollaba *hic et nunc*, el espacio ficticio se plasmaba en el espacio real —incluso cotidiano— del público. Al final los caballeros portugueses llevaban fuera, sobre sus escudos, el cadáver del príncipe acompañado por el cortejo fúnebre a caballo y música militar. Valga decir que la conquista teatral de D. Fernando coincidió de manera simbólica con la llegada de los restos mortales de Juliusz Slowacki desde Francia en 1927.

Tras un toque de trompetas una breve conferencia introducía cada espectáculo; para muchos aquél fue el primer contacto con el teatro (en varios aspectos *Reduta* y sus giras teatrales se parecían a las actividades de *La Barraca* en España). El homenaje a Slowacki hizo resucitar indirectamente a Calderón y algunas de las técnicas teatrales áureas bien atesoradas entre los versos de la magistral comedia: el espacio escénico polivalente con diferenciados niveles de actuación, el código verbal del decorado, estrecho contacto con el público, etc. Osterwa y sus colaboradores manifestaron su credo de un teatro misionero y educador.

Jerzy Grotowski y su *Teatro Laboratorium* creado en los años sesenta asimilaron abiertamente la tradición del teatro *Reduta* en la medida de la dedicación y misión éticas, que Osterwa había atribuido al actor. ¿El montaje de *El príncipe constante* de 1965 habrá que verlo en función del anterior de *Reduta*[25]? Sí y no. Partir del viejo texto calderoniano, del drama romántico de Slowacki, para crear uno de los espectáculos experimentales más polémicos de nuestros tiempos, significaba entablar diálogo con el pasado, con el mito vivo de la metafísica del romanticismo polaco[26]. Grotowski hizo de *El príncipe constante* el manifiesto del teatro pobre. Su montaje constituyó un desafío de transferir la esencia del teatro —arte de «relación entre el actor y el espectador, y entre la técnica espiritual del actor y la composición de las distintas partes interpretativas»[27]— por medio del texto calderoniano, y además, por medio del drama fuertemente arraigado en la experiencia cultural polaca.

En aquella etapa de su creación Grotowski afirmaba tras Antonin Artaud que el público quería ver a los mártires, héroes; uno iba al teatro para ver lo que nunca se

---

[25] Teatr Laboratorium 13 Rzedów-Instytut Badan Metody Aktorskiej en Wroclaw, director Jerzy Grotowski, arquitecto Jerzy Gurawski, figurines Waldemar Krygier. Hubo tres variantes del reparto, con estrenos respectivamente: 20.04.1965; 14.09.1965; 19.03.1968. El espectáculo fue presentado hasta 1970 en los escenarios de Europa, Estados Unidos, Méjico, Asia, etc. Véase Osinski, Z., *Grotowski i jego Laboratorium*, Varsovia, PIW, 1980. En 1968 *Primer Acto* (1968, núm. 95) dedicó todo un volumen a Grotowski y su montaje calderoniano.

[26] Grotowski, J., «Le théâtre d'aujord'hui â la recherche du rite», France-Pologne, 1968, núm. 28-29, pp. 13-20; Puzyna, K., «Grotowski et le drame romantique», *Literary Studies in Poland. Études Littéraires en Pologne*, XIII, pp. 51-60.

[27] Grotowski, J., «Hacia un teatro pobre», *Primer Acto*, 1968, núm. 95, pp. 8-9; «Ku teatrowi ubogiemu», *Odra*, 1965, núm. 9, pp. 21-27.

atrevería a hacer en realidad, para contemplar a un hombre consumido por su propio fuego interno[28]. *El príncipe constante* parecía ofrecer un argumento ideal.

En la obra de Calderón el martirio de D. Fernando queda reducido a una *estera* —«Sacan en brazos al Infante D. Fernando [...] sacan una estera en que sentarle»[29] — donde yace y desde donde actúa, o más bien emana su inactividad privado de la posibilidad de actuar, sometiéndose a la cruel agonía. Ya en la primera jornada D. Fernando afirma «iré a la esfera cuyos rayos sigo»[30], siendo cautivo en la tercera añade «y aunque sea / mi esfera esta estancia sucia, / firme he de estar en mi fe»[31]. Calderón transciende la limitacion física de su protagonista, quien «encerrado en el círculo fatal de la estera» desafía la *harmonia mundi* que él —el hombre como microcosmos— encarna de acuerdo con la ideología áurea[32]: por su fe es capaz de negarse a sí mismo, a su *conditio humana.*

Grotowski dice en su manifiesto *Hacia un teatro pobre* que el texto teatral es una especie de bisturí que nos permite abrirnos a nosotros mismos[33]. El espacio creado para el estreno del texto calderoniano se parecía al quirófano, en el que un grupo de actores vestidos en togas judiciales martirizaba al protagonista. En este *theatrum anatomicum* se confrontaba el mito, se trasgredía el tabú y la intimidad. El acto de expolio que sufría el actor se desarrollaba en un espacio prácticamente vacío, cuyo centro constituía su cuerpo. A su rededor se entretejían gestos, acciones, signos. Las *fortitudo et virtus* de la tragedia cristiana de Calderón se volvieron *eros y charitas* en la versión del teatro pobre de Grotowski[34].

El público asombrado miraba la valla de madera detrás de la cual iba a asistir al apoteosis de la cruel agonía de D. Fernando encarnado por Ryszard Cienlak. Una vez sentados en los incómodos asientos los espectadores se volvían *voyeures*, se dejaban llevar por la historia de un mártir que lograba fascinar a sus perseguidores. No es casual la asociación con la arena de una plaza de toros[35].

El sentido literal de la historia de D. Fernando fue prácticamente eludido. La partitura de signos corporales y verbales de cada uno de los actores se realizaba en la percepción de los espectadores[36]. Con el fin de despertar lo inconsciente se transgredía y verificaba a la vez la herencia cultural, aun más, arquetipal; lo invisible se volvía visible[37]. A D. Fernando le envolvían persiguiéndole los actores del grupo, aquéllos fueron delimitados por la valla que circundaba el escenario: un teatro-espacio esférico que desde siempre en

---

[28] Cito de Brook, P., «Europejski Miesinc Kultury. Goncie Starego Teatru: Peter Brook», *Teatr*, 47, 1992, núm. 10, pp. 5-12.

[29] Calderón de la Barca, P., *op. cit.*, p. 272.

[30] Calderón de la Barca, P., *op. cit.*, p. 259.

[31] *Ibid.*, p. 275.

[32] Paterson, A. K. P., *op. cit.*, pp. 182-183.

[33] Grotowski, J., *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, 1971, p. 55.

[34] *Id.*, «Hacia un teatro ...», *op. cit.*, p. 12. Véase Ouaknine, S., «Théâtre Laboratoire de Wroclaw. *Le Prince Constante*. Scénario et mise en scéne par Jerzy Grotowski d´après l´adaptation par J. Slowacki de la pièce de Calderón», en Jaquot, J., ed., *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1970, I, pp. 19-129.

[35] *Ibid.*, p. 11.

[36] *Id.*, «Od zespolu teatralnego do sztuki jako wehikulu», *Notatnik Teatralny*, 1992, núm. 4, pp. 35-36.

[37] Brook, P., *Pusta przestrzen (The Empty Space)*, tr. Hubner, Z., Varsovia, WAIF, pp. 63 y ss.

la historia de la humanidad ha implicado la comunión y participación, que culmina en una experiencia catártica[38].

Grotowski en busca de la autenticidad y la espontaneidad de la expresión relacionada con la ceremonia y liturgia, quiso aprovechar la dramaturgia barroca española[39]. Tras estrenar *El príncipe constante* pensaba realizar un auto sacramental. Incluso abrigó la idea de poner en escena, previa traducción, el auto de Calderón *El gran teatro del mundo*. El proyecto no fue realizado nunca, el siguiente montaje fue *Apocalypsis cum figuris*.

> Si para una jornada
> salió el hombre de la tierra
> al fin de varios caminos
> es para volver a ella.

Anunciaba el cartel de *El príncipe constante*, Grotowski, partiendo del texto calderoniano, creó una escenificación autónoma sobre la heroicidad de la *conditio humana*. El concepto paronomástico *estera-esfera* permitió la confrontación con el mito, con los arquetipos que ensalzaba; el sacrificio del actor que hacía el papel de D. Fernando culminó en su cuerpo, su voz, su alma, en su despojamiento total que era un acto de éxtasis y transluminación. El drama calderoniano se convirtió en el manifiesto de un nuevo método de actor: la total entrega de un santo mártir, una especie de santidad laica cuyo máximo exponente era «un actor despojado»[40].

Las relaciones entre una obra teatral clásica y la cambiante realidad teatral nos muestran la continuidad de algunos motivos y la creación de otros nuevos dentro de unos contextos histórico-sociales ajenos al autor; resultan aún más patentes a nivel de espacio, ya que es donde origina el contacto intertextual entre el texto escrito para el corral y su eventual montaje en un espacio teatral diferente. La dramaturgia áurea es capaz de enfrentarse con el mensaje y técnica del teatro moderno, lo fue con Osterwa en su monumental *azione sacra*, para Grotowski y su Instituto de la Investigación del Método de Actor fue una especie de catalizador, iluminación que originaría sus futuras búsquedas[41]. La universalidad y la perennidad de la creación castiza y áurea de Calderón

---

[38] El parentesco entre el espacio circular y los escenarios áureos lo señala J. M. Ruano de la Haza: «La idea de la verosimilitud teatral en el siglo XVII tiene mucho en común con la idea de un teatro moderno experimental con el escenario circular, donde unos cuantos objetos, más o menos realistas, pueden dar al público una idea bastante exacta del lugar donde se desarrolla la acción. Como los teatros de Siglo de Oro, los escenarios circulares también carecen de proscenio y han de recurrir, por tanto, a esta semiotización del objeto teatral, con lo cual se da a entender que lo importante no es el objeto en sí, sino su significación y connotación» (Ruano de la Haza, J. M., «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en Díez Borque, J. M., ed., *Actor y técnica de representación del teatro clásico*, London, Tamesis Books, 1989, p. 86).

[39] Grotowski, J., *Teksty z lat 1965-69 (Textos de los años 1965-69)*, Wroclaw, Wiedza o Kulturze, 1990, p. 35.

[40] Grotowski, J., «Aktor ogolocony», *Teatr*, 1965, núm. 17, pp. 8-10.

[41] *Id.*, «Les techniques de l´acteur», entrevista Bablet, D., *Les Lettres Françaises*, 16-22.03.1967.

radica en el carácter proteico de sus lecturas, que seguirán amoldándose a las necesidades estéticas y existenciales del *hic et nunc* de sus lectores y espectadores.

---

* Esta ponencia se pudo leer en Toulouse gracias a la ayuda de la Batory Foundation (Varsovia).

Una clave del honor desde un símbolo espacial

Ana Isabel Ballesteros Dorado

INTRODUCCIÓN

Repetidamente se ha llamado la atención sobre el código del honor en el teatro del Siglo de Oro y, en concreto, sobre la contradicción de sus exigencias con respecto a otros códigos vigentes y respetados en la época: la fe católica y los propios sentimientos. Pero si las reglas del honor no se acoplaban ni a la conciencia ni a la razón ni a las leyes morales y religiosas establecidas en la época, habrá que buscar de dónde procede su existencia y con qué función o facultad del individuo se asocia o se corresponde.

La hipótesis de trabajo desde la que se planteó el desarrollo de esta exposición se infirió del análisis de los símbolos esenciales, constitutivos, en una obra de Valle Inclán[1], *Voces de gesta* al tiempo que se apreciaba su fecundidad en la *Numancia* de Cervantes[2].

En ocasiones, es el conjunto de símbolos el que, por su peculiar modo de engarce o por su recurrencia, permite a la conciencia del espectador o del crítico atisbar un contenido universal subyacente. Precisamente en *Voces de gesta* Valle se sirve de ellos como fundamentos y soportes de toda la construcción dramática —pero también poética—, y su recurrencia orienta el significado con toda diafanidad. El tema, de modo muy semejante como sucede en la *Numancia* cervantina, contiene una clara referencia espacial por cuanto supone la ocupación de un territorio y el intento de captación de sus habitantes por parte de un invasor, frente a la defensa de ambos dominios como pertenecientes y fieles a un rey, Carlino.

---

[1] La exposición completa de este trabajo se realizó en el Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán y su obra, celebrado en Barcelona, del 16 al 20 de noviembre de 1992.

[2] También en otra parte, el IV Coloquio de la Asociación de Cervantistas, celebrado en Alcalá de Henares del 2 al 6 de noviembre de 1992, detallé este punto.

Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, II, Toulouse-Pamplona, 1996

Este esquema esencial se presenta análogamente y con una elección de símbolos idénticos en obras como la *Iliada*, pero también en todas aquellas situaciones —narrativas o dramáticas— donde al afán expansivo de ampliación bidimensional del plano espacial ha de oponerse la fuerza del sujeto —individual o colectivo— cuyo espacio de intimidad se ve amenazado: por poner un ejemplo, en todas las obras sobre *Don Juan*, los símbolos están representados de un lado por el protagonista, ya sea en su vertiente de burlador o de seductor, y del otro por cada una de las mujeres en cuyo espacio penetra.

No por casualidad se ha apuntado este último ejemplo, pues los principios de la masculinidad y la feminidad, elevados a la categoría de símbolos, se hallaban insertos con una justeza y sin la simpleza de otros esqueletos constructivos en *Voces de gesta*.

La constitución fisiológica del varón, dispuesta para la salida, orientada al exterior, sirve para categorizar como masculino el anhelo de expansión, más fuerte que el de búsqueda del ámbito[3]. Aun no siendo privativo del hombre, suele haber en él una preferencia por el espacio abierto frente al cerrado, por muy ameno que éste sea. La mujer, por el contrario, fisiológicamente tiende a la permanencia en sí misma y a la atracción hacia sí, y por lo tanto —o quizás sólo por el peso de la cultura— ha tendido a la permanencia en el lugar seguro, a la conservación o creación o recepción en el ámbito.

Estas pulsiones, por otra parte, encontraban adecuada expresión en los textos, y en aquel de Valle puesto como ejemplo, con metáforas y símbolos alusivos a formas espaciales cóncavas y convexas, que guardaban relación icónica con la peculiar fisiología del varón en su diferenciación con respecto a la hembra. En *Voces de gesta*, donde la acción consiste en una oposición entre dos contendientes colectivos, cada uno de ellos se organiza en torno a conjuntos simbólicos que los definen. El constituido por Carlino y los suyos aparece cargado, a lo largo de toda la obra, por una serie de símbolos femeninos entretejidos, entre los que despuntan algunos masculinos en situación descompensada por uno u otro motivo. Es este grupo el acosado por el afán conquistador del otro, de ahí que estén naturalmente potenciados los símbolos de feminidad y se explicite la precariedad de los masculinos.

Valle transfiere a un personaje femenino, Ginebra, más acorde por su condición de hembra con la situación en que se encuentra, la representatividad de un personaje que en principio le correspondía a Carlino, y así se muestra también el trasvase del personaje, quien, perdida su fuerza expansiva, se ha transformado en elemento casi solamente defensivo, casi solamente femenino. Pero Ginebra es el constituyente de Carlino que no se conforma con la posición femenina, que no la aceptará nunca, y aunque sienta su peso como algo propio lo vive como una cadena. Así la doble simbología paralela agresor-Carlino, agresor-Ginebra supone una recurrencia que remite a un segundo plano de profundidad, conectado con las pulsiones de cualquier humano, en su condición de ser vivo, y en su incapacidad por alcanzar una condición distinta.

---

[3] Ya hace bastantes años Graber explicitó esta idea basándola en la anticipación que de este comportamiento denominado «típicamente» masculino se presenta en los espermatozoides, a diferencia del característico del óvulo femenino (*Psicología del hombre*, Madrid, Aguilar, 1965, 59 y ss.).

No hace falta explicar la fácil aplicación de estos símbolos, tal y como acaban de exponerse, a la situación planteada en la *Numancia*. La presencia de varones y hembras entre los numantinos, frente a la sola aparición de hombres entre los romanos, puede también entenderse como otro símbolo con el mismo referente: Numancia como elemento susceptible de apropiación, de sufrir la expansión romana. Igual que en *Voces de gesta*, el símbolo se desdobla presentando una recurrencia icónica con respecto al referente.

El pudor y el recato suponían en este símbolo los muros defensivos del espacio de la intimidad, y así visto, no resultaría extraño pensar que durante siglos el honor —el espacio propio e íntimo, no accesible— hubiera estado depositado en la mujer, en virtud de esta simbología utilizada inconscientemente. Generalmente se reconoce que la salvaguarda del honor masculino reside en la mujer. La opinión de Américo Castro al respecto consistía en el silogismo de que dado que el honor dependía de la capacidad del varón para imponer su voluntad sobre los otros, una muestra de ello lo suponía el poder de tal voluntad sobre las mujeres de su casa. Sin negar tal hipótesis, también podría acomodarse fácilmente la idea de las mujeres de la propia casa como símbolo de la intimidad, de la identidad, frente a las funciones del varón. De hecho, el deshonor no procede nunca de la ofensa —excepto las producidas por los bulos y difamaciones—de otra mujer, ni en la relación con otras mujeres por parte del varón, sino en la entrada, contra la voluntad de los varones de una casa, de otro varón en las mujeres de aquélla, dominio suyo.

Por otra parte, los estudios sobre el honor, como se indicaba al comienzo de esta exposición, señalan el carácter de fuerza misteriosa que arrastra a los personajes a

> sacrificar sus afectos e inclinaciones naturales, inspirándoles tan pronto actos del más sublime rendimiento, como crímenes y maldades atroces, pero que pierden este carácter por efecto del impulso que los produce, de la terrible necesidad cuyo resultado son[4].

fuerza sólo atribuible a algo que opera desde el inconsciente, sin la lógica que se utiliza en otras empresas conscientes.

La elección de una obra como *Fuenteovejuna* para ejemplificar la tesis aquí mantenida se justifica por la semejanza analógica respecto a las obras expuestas anteriormente. En *Fuenteovejuna* no se trata específicamente del honor de un individuo manchado por otro en la persona de una mujer de su casa. El atentado contra el honor que el comendador realiza en realidad es, como ha señalado en numerosas ocasiones la crítica, un abuso de los poderes expansivos de una persona en una jurisdicción que en cierto modo le pertenece.

La presencia de elementos sociales y políticos contribuye a envolver el mismo tema, lo mismo que sucede en *Voces de gesta* o en la *Numancia*. Todos los símbolos remiten al mismo:

---

[4] Viel-Castel, citado por Alix Sara Zuckerman, *Honor reconsidered. Lope de Vega's treatment of honor in his conjugal honor plays*, New York, University, 1979, p. 14.

Y a los que entonces trataron
su honor injuriosamente[5].

(se refieren a la guerra del maestre con los de Ciudad Real)[6].

E incluso, en algún momento, honor se identifica con expansión:

él, ensanchar pretendiendo
el honor de la encomienda
nos puso apretado cerco[7].

Aquí el tema expuesto no se reduce, como en la mayoría de los dramas de honor, a una situación que podría denominarse anecdótica, sino que recoge diversas manifestaciones del desordenado afán expansivo del comendador en la villa, entre las que se encuentran las ejercidas sobre las mujeres, y en concreto sobre Laurencia. Los desmanes del comendador suponen isotopías, recurrencias del tema principal. Pero, puesto que en todos los casos el honor del personaje colectivo se siente amenazado,

EL COMENDADOR Este bárbaro homicida
a todos quita el honor[8].

queda mejor definido también con la identidad y el espacio a que todo ser humano tiene derecho y que no debe verse usurpado por otro. Este honor pertenece al varón, representante del poder expansivo y quien lo deposita fundamentalmente en aquellos que habitan su espacio y cuyo honor es el mismo. De ahí que cobrar la honra o el honor no sea cosa de mujeres. De otro modo no se consideraría extraordinaria la presentación de tal hecho en *Fuenteovejuna*.

La base del honor depositado en la mujer reside en la simbología fisiológica presente siempre, pero en el caso del término *mujer* entendido como 'esposa' ese honor del marido depositado en ella se debe a la concepción del matrimonio como dos personas en una sola carne: por poner un ejemplo donde se presenta con total claridad, en *Fuenteovejuna* se repite la misma expresión en dos ocasiones, una por parte de Laurencia y otra en labios de Frondoso:

Que no se afirme diciendo
que ya para en uno somos[9].
Mira que toda la villa
ya para en uno nos tiene[10].

---

5 Vega, L. de, *Fuenteovejuna*, ed. Profeti, M. G., Barcelona, Planeta, 1981, p. 27, vv. 507-508.
6 *Ibidem*, pp. 26-27.
7 *Ibidem*, p. 34, vv. 672-674.
8 *Ibidem*, p. 62, vv. 1487-88.
9 *Ibidem*, p. 36, vv. 737-38.
10 *Ibidem*, p. 59. vv. 1299-1300.

La ambivalencia del papel masculino en la constitución de la simbología se verifica en una actitud como la de Laurencia. Esta mujer, que dice amar su honor por encima de todo[11], detesta a los hombres en una posición perfectamente coherente, por cuanto, mientras no exista vínculo con el varón, éste puede emplear —como el comendador— su poder expansivo (del que ella parece carecer) para arrebatárselo. Sólo cuando observa que el varón también puede asumir la responsabilidad de defenderlo con su propia fuerza expansiva, como hace Frondoso, les mira de otra manera:

> Los hombres aborrecía
> Mengo, mas desde aquel día
> los miro con otra cara[12].

En el *Quijote* Dorotea se hallaba en aquella situación de deshonor ante el engaño de D. Fernando. Aquí el traje importaba en cuanto símbolo de la feminidad frente a la masculinidad. Dorotea ha de vestirse de hombre porque piensa ejercer una función masculina, para mostrar una capacidad de expansión y ocultar su susceptibilidad a ser ocupada, sin olvidar, no obstante, su verdadero puesto en un mundo que opera según aquel código.

Y es que no es hasta el desvanecimiento de aquella idea apuntada sobre el ser uno como base del matrimonio cuando el honor modifique también su asiento, cosa que ya se aprecia claramente en Pérez de Ayala, cuyas ideas al respecto se manifiestan en *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* [13].

Dorotea asume, ella misma, un papel que en principio no le corresponde, igual que harían Laurencia y las otras mujeres de *Fuenteovejuna*, como anuncia la arenga de la joven mancillada:

> que solas mujeres cobren
> la honra de esos tiranos[14].

donde «solas» implica en el contexto dado el carácter de hecho extraordinario, sin ayuda de los representantes del poder expansivo, esto es, los varones. También Dorotea hablará

---

[11] *Ibidem*, p. 22, v. 435.

[12] *Ibidem*, p. 53, vv. 1156-58.

[13] Recordemos aquel fragmento de la novela donde se ven derrumbarse los cimientos expuestos para Tigre Juan: es en aquel diálogo que mantiene con el aldeano al que ha descubierto apaleando a Engracia, su mujer, por dudar de ella, según lo primero que se le ocurre a Tigre Juan: «—De lo suyo, disponga ella; y déselo a quien le parezca, que hay para todos. — ¿Cómo, amigo? Continúo sin comprender. La mujer casada no tiene nada suyo; de nada puede, por tanto, disponer. Ante el altar, juró pertenecer, alma y cuerpo, al marido.—No digo que no. ¿Quién hace caso de esos embelecos? Ello es que alma y cuerpo siguen siendo de ella sola; tan fato es querer mandar del todo en el su cuerpo, como en la su alma. Lo mejor es dejarlas que dispongan ellas de lo suyo. Si al cabo lo han de hacer, por mucho que las vigiles» (Madrid, Castalia, 1983, pp. 299-300). Rotas las teorías, el protagonista habrá de buscar otro concepto del honor, que ahora residirá en la identidad de la palabra con la obra, en la unificación consigo mismo. Se ha desenmascarado el símbolo inconsciente.

[14] Vega, L. de, *op. cit.*, p. 7. vv. 1777-1778.

de la soledad femenina aludiendo a las presuposiciones que la misma implica y exponiendo así una mentalidad donde no cabe que el estereotipo femenino desempeñe sin apoyo cargos de defensa ni, menos aún, de ataque, con lo que su identidad depende en todo momento de otros:

> con todo esto, porque no ande vacilando mi honra en vuestras intenciones, habiéndome ya conocido por mujer y viéndome *moza, sola y en este traje,* cosas, todas juntas, y cada una de por sí, que pueden echar por tierra cualquier honesto crédito, os habré de decir[15]

Su arrojo —como el de las muchachas en *Las dos doncellas*—para luchar por su propia causa sin aguardar quien se la solucione se aprecia mejor por el contraste con respecto al fingimiento de petición de ayuda a don Quijote.

La historia inventada por Dorotea para mover al hidalgo podría estudiarse desde el psicoanálisis como un ejemplo de simbolización fantástica en perfecta correspondencia con la situación anímica de la muchacha. Desde esta perspectiva se asientan, como nuevo aval, los supuestos y símbolos del modo que se van interpretando a lo largo de este trabajo[16].

No resulta difícil reconocer a D. Fernando en el gigante, ya sea por su condición de noble frente al nacimiento humilde de Dorotea, —y ambas cosas tienen en común la desigualdad en el posible casamiento que, por otra parte, en los dos casos solucionaría el conflicto— ya sea por su fuerza masculina contrapuesta a la debilidad femenina. La orfandad de la protagonista del cuento halla su correlato en la indefensión total de Dorotea en el asedio final de D. Fernando, en sus propios aposentos lejos de los de sus padres, así como el arrebatarle todo el reino —pérdida del propio espacio— puede simbolizar la pérdida del honor —posesión del propio espacio femenino— pues ambos comparten el mismo remedio para su restitución: la boda.

No puede olvidarse la estima del honor, por encima del bien de la vida, en la mentalidad de muchos personajes de la literatura áurea. Baste recordar, por no salirnos ahora de Cervantes y ejemplificar con datos ya apuntados, a Leocadia en *La fuerza de la sangre:*

> ¡Jesús! ¿Quién me toca? ¿Yo en cama, yo lastimada? [...] mi vida! ¡quítamela al momento, que no es bien que la tenga quien no tiene honra! ¡mira que el rigor de la crueldad que has usado conmigo en ofenderme se templará con la piedad que usarás en matarme[17]

No obstante, también se nos ofrecen en el *Quijote* ejemplos de mujeres con el mismo anhelo expansivo que alienta en el varón protagonista. Esto supone el desmantelamiento del símbolo, porque la mujer trata de escapar a ese símbolo utilizado inconscientemente, para manifestar su más honda pulsión, su expresión como ser humano, como ser vivo, antes que como mujer.

---

[15] Cervantes, M., *Don Quijote de la Mancha*, ed. Riquer, M. de, Barcelona, Planeta, 1990, p. 296. La cursiva es mía.

[16] *Ibidem*, p. 321.

[17] Cervantes, M. de, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, p. 150.

En Marcela se aprecia esa negación a la reclusión impuesta por su constitución femenina, ligada siempre a un varón, sea su tutor y la casa donde vive, sea en la que le encierre su marido. De ahí su elección por el espacio abierto —pero limitado por los propios contornos del lugar, su deseo no alcanza al viaje—, por la soledad y la no sujeción que implican, si no la satisfacción expansiva, a lo menos tampoco la contracción, y supone el único recurso posible.

Por su parte, la hija de Diego de la Llana acaba siendo descubierta por el propio gobernador, Sancho, tras su intento de salir —aun por unas pocas horas— de su encerramiento:

> mi padre me ha tenido encerrada diez años ha, que son los mismos que a mi madre come la tierra. [...] Este encerramiento y este negarme el salir de casa, siquiera a la iglesia, ha muchos días y meses que me trae desconsolada[18]

Y Sancho sentencia: «la doncella honrada, la pierna quebrada, y en casa»[19].

Así pues, el cuidado por el honor se convierte en una cárcel. Vista esta conclusión, no extrañará que Cervantes se decida a echar por tierra el símbolo, dado que el bien más preciado por sus personajes, aquel por el que luchan como seres humanos, es la posibilidad de expansión, la libertad.

BIBLIOGRAFÍA

Ballesteros, A. I., «Claves de la simbología espacial en *Voces de gesta*», en *Valle Inclán y su obra*, Barcelona, Associació d'Idées, 1995, pp. 489-500.

Calderón de la Barca, P., *Dramas de honor*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Espasa Calpe, 1967.

Casalduero, J., *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1972.

Castro, A., «Algunas observaciones acerca del concepto de honor en los siglo XVI y XVII», *Revista de Filología Española*, III, 1916, pp. 1-50 y 357-386.

_____ *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925.

Cervantes, M. de, *Teatro completo*, Barcelona, Planeta, 1987.

_____ *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1990.

_____ *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Madrid, Castalia, 1984.

_____ *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982.

Feito, F. E., «*Fuenteovejuna* o el álgebra amor / honor / honra», *Iberoromania*, 19, 1984, pp. 17-26.

Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico, Madrid, Castalia, 1971.

[18] Cervantes, M. de, *op. cit*, p. 923.

[19] *Ibidem*, p. 925.

Graber, G. H., *Psicología del hombre*, Madrid, Aguilar, 1965.

Horst, R. T., «The Poetics of Honor in Calderón's *El alcalde de Zalamea*», *Modern Language Notes,* 96, 2, 1981, pp. 286-315.

Pérez de Ayala, R., *Tigre Juan y El curandero de su honra*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1983.

Ricard, D., «El concepto de honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan de Valdés», *Segismundo*, I, 1965, pp. 45-49.

Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900,* Madrid, Cátedra, 1979.

Vega, L. de, *Fuente Ovejuna*, ed. Maria Grazia Profeti, Barcelona, Planeta, 1981.

_____ *El perro del hortelano. El castigo sin venganza,* Madrid, Castalia, 1970.

Zuckerman, A. S., *Honor reconsidered. Lope de Vega's treatment of honor in his conjugal honor plays*, New York, University, 1979.

La influencia de los valores calderonianos (*La vida es sueño*) en *La Regenta* de Clarín

Inge Beisel
Universidad de Mannheim

El presente trabajo se sitúa metodológicamente en el conjunto de estudios sobre la intertextualidad en obras literarias. Partiendo de la definición de Julia Kristeva, se analizan aquí los mecanismos mediante los cuales se incorpora un texto en otro, formando una especie de *collage* o superposición en la producción resultante. Tal como se indica en el título, se intentará poner de relieve de qué manera determinadas referencias a los dramas de Calderón son utilizadas por Clarín en *La Regenta*, para dar mayor profundidad al potencial estético de la novela. A continuación nos concentraremos esencialmente en *La vida es sueño* como intertexto, debido a la especial riqueza de referencias temáticas implícitas entre ambas.

La repetida mención de la obra de Calderón refiere en un primer momento a la similitud de los temas que entrelazan ambas obras. Desde un punto de vista temático, radica el denominador común de estas obras en la concentración sobre problemas de ética desarrollados en el marco de la interconexión de personajes y acciones correspondientes. Nos referimos concretamente a reflexiones sobre el cómo vivir la vida de manera positiva y comedida, así como sobre ciertos valores sociales que tuvieron especial vigencia tanto en el Siglo de Oro como durante la Restauración de los años ochenta del siglo XIX. La cuestión de una actuación correcta y positiva se convierte en un punto temático esencial en ambas obras que determina los personajes centrales. Mientras que Calderón desarrolla esta cuestión en *La vida es sueño* a través de diferentes conflictos de valores que sufren varias figuras (Segismundo, Basilio, Rosaura, Clotaldo), Clarín se concentra sobre todo en la protagonista Ana de Ozores (y en cierta medida en Fermín de Pas). A nivel de la historia narrada, la relación entre la ficción y la realidad, entre lo imaginario y lo real juega un papel importante en ambas obras tanto a la hora de

tematizar la problemática de la pérdida de valores, como en la búsqueda del sentido de la vida por parte de los personajes. Precisamente en la correspondiente definición de esta relación radican diferencias importantes entre la obra de Calderón y la de Clarín, las cuales precisaremos más adelante.

Contemplemos primeramente *La vida es sueño* en base a sus puntos temáticos centrales: en el centro del drama se encuentra la educación del príncipe Segismundo, que a través de diferentes etapas de su desarrollo —la asimilación de un sueño juega aquí un papel decisivo— no sólo logra regir, sino que llega también a comprender las premisas morales que capacitan al ser humano para actuar correcta y cristianamente. La obra se desarrolla a través de la construcción de dos tramas entrelazadas en torno a los personajes de Segismundo y Rosaura (*cfr.* Teuber, 1988, p. 149). Ellas forman la base para la producción de conflictos que se concentran temáticamente en dos aspectos:

a) La situación de la persona en el marco del destino y de la predestinación divina

b) La evaluación de diferentes valores que compiten entre sí, si bien la tematización del honor ocupa el punto central.

El primer aspecto (a) se expone de manera ejemplar a través de la relación padre-hijo (Basilio-Segismundo). El personaje Basilio sirve para explicitar como la ambición nutrida por el amor propio de querer determinar a cualquier precio la vida y el propio destino (vv. 726 ss.)[1], está necesariamente destinada al fracaso. Mediante la prueba impuesta al hijo, según la cual ha de gobernar Segismundo durante un día, es conducido Basilio hacia aquella catarsis que Aristóteles describía en relación con la tragedia, y que representa la condición previa para poder actuar humildemente. Basilio experimenta tanto el horror ante la sobreestimación propia (*Hybris*) y la venganza de su hijo en el palacio, como la compasión, cuando oye a su hijo contar el sueño una vez que éste ha vuelto a la torre (vv. 2138 ss.); ambas son formas intensivas de participación, que lo conducen hacia la tolerancia. El segundo aspecto (b), la ponderación de diversos valores, se desarrolla a través del ejemplo de Segismundo y Rosaura, ambos caracterizados por reaccionar de manera extrema a su propia situación. Segismundo se muestra en un principio agresivo y rebelde frente a su propio destino, el estar preso, cuyos motivos desconoce. En el papel de Rey es dominado por la ambición de poder y de venganza frente a Clotaldo y a su padre. En este contexto Rosaura adquiere una función mediadora y aclaradora, remitiendo a la necesidad de cultivar el potencial moral humano que le fue negado a Segismundo (vv. 1650 ss.). Sin embargo, ella no es capaz de aplicar esta postura tolerante representada ante Segismundo a su propia situación. En su caso Rosaura sólo ve la venganza como única solución para reponer su honra (vv. 914 ss.).

Clotaldo actúa como elemento equilibrador frente a ambos personajes; él es el personaje mediante el cual se cuestiona un concepto rígido de la honra, orientado hacia la pura venganza, y se apunta a una concepción del honor diferenciada. Esto se muestra claramente en el último diálogo largo entre Rosaura y Clotaldo. Implícitamente diferencia aquí entre dos distintas concepciones del honor, que se reflejan en los dos términos «honra» y «honor» (comp. Bernhofer, 1992, p. 156): por una parte, la honra como restauración del reconocimiento social (recuperable a través de la venganza) y, por

[1] Cito por la edición de *La vida es sueño*, Madrid, Castalia, 1983.

otra, el honor en el sentido de la preservación de la propia dignidad mediante una actuación que se corresponde con el propio sistema de valores[2].

Desde un punto de vista temático, tiene también el personaje de Clotaldo un valor central respecto a la relación alterna entre lo ficticio y lo real, la cual juega un papel decisivo en el desarrollo de Segismundo. Es precisamente Clotaldo quien guía Segismundo a la hora de difuminar los límites entre la realidad y el sueño, interpretando la experiencia de éste en el palacio como si se tratase de un sueño, es decir, de algo irreal. Así lo insta a abandonar la oposición de valoración categorial entre la simple imaginación y el reconocimiento fiable de lo real. Esto es una condición previa para que Segismundo comprenda la necesidad de actuar moderadamente. Pues a través de la vivencia de la supuesta realidad como sueño es cuando puede experimentar la relatividad de lo real y aprehender la efimeridad del ser humano y de la felicidad. Al mismo tiempo se resalta la atemporalidad de las premisas éticas que rigen el propio actuar mediante la difuminación de los límites entre lo ficticio y lo real: «Segismundo; que aun en sueños / no se pierde el hacer bien». Partiendo de esta amonestación de Clotaldo, llega Segismundo a la conclusión de que independientemente de cómo se haga la experiencia (real o irreal), siempre prevalece el valor de la norma moral. Por lo que ésta se convierte en medida superior, que mantiene su potencial de acción tanto en lo ficticio como en lo real: «Mas, sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa» (vv. 2423-24). La experiencia en el sueño así como su asimilación a través de la narración asumen una función terapéutica, ya que finalmente consiguen darle al protagonista una orientación ética en función de la cual puede actuar en la realidad. Las formas de experimentación ficticias son revalorizadas aquí en tanto que precisamente a través de ellas se consigue una influencia positiva sobre la propia manera de actuar en la vida. Como Teuber (1988, p. 154) pone de relieve, Calderón relativiza ya a nivel de los personajes la en el Siglo de Oro conocida dicotomía del engaño y el desengaño. La desestabilización en cuanto a la valoración de experiencias prosigue en relación al espectador. Calderón incorpora a éste de manera activa en esa desorientación vertiginosa entre el engaño y el desengaño al referir mediante procedimientos tales como el teatro dentro del teatro a la ficcionalidad de la trama dramática: pues su percatación del engaño se revela como percatación en el marco de la ficción. Así, el espectador es conducido a una concepción diferenciada de la realidad, la cual no siempre permite sin más una delimitación clara entre el ser y la apariencia. Es confrontado con la fragilidad y complejidad de la realidad, que de entrada ha de ser supuesta.

Volvamos a la cuestión marco de la intertextualidad y contemplemos ahora, partiendo de lo expuesto anteriormente, de qué manera se utiliza *La vida es sueño* como intertexto en *La Regenta*. No obstante la similitud esbozada al principio de los temas-marco, *La vida es sueño*, como intertexto, sirve de contraste en *La Regenta* —en lo que se refiere a las formas de comportamiento de los personajes— en dos sentidos:

---

[2] Cuando se dirige a Rosaura se refiere precisamente a la preservación de esta dignidad: «Aunque la nobleza vive / de la parte del que da, / el agradecerla está / del parte del que recibe; / y pues ya dar he sabido, / ya tengo con nombre honroso / el nombre de generoso / déjame el de agradecido, / pues le puedo conseguir / siendo agradecido cuanto / liberal, pues honra tanto / el dar como el recibir» (vv. 2580 ss.).

—Por una parte, en relación a la capacidad de desarrollo de los personajes: mientras que en la obra de Calderón son conducidos los personajes a la comprensión positiva de la limitación del ser humano a través de situaciones conflictivas correspondientes, en *La Regenta*, por el contrario, se desarrollan de manera continua la ambición de poder, la vana pretensión y el autodesconocimiento como hábito colectivo (comp., Fermín de Pas, Álvaro Mesía etc.).

—Por otra parte, en relación al valor y las funciones que representa lo ficticio para los personajes: mientras que lo ficticio (el sueño) en *La vida es sueño* lleva al protagonista a una actuación tolerante en el mundo real, suponen las formas de la ficción en *La Regenta* ante todo un medio para la huida de la realidad, caracterizada por la ausencia de valores y la hipocresía. El retraimiento a mundos imaginarios sirve aquí tanto para representar papeles anhelados, que no se es capaz de desarrollar en la realidad (como en el caso de Víctor de Quintanar), como para compensar un reconocimiento y una sensitividad negados otramente. Víctor de Quintanar representa para estas formas de escapismo un claro ejemplo. Él es el personaje a través del cual se actualiza en la novela la referencia intertextual hacia el drama de Calderón. Su preferencia se dirige en este caso hacia estos dramas que tematizan la cuestión de la honra y del honor, entre ellos de manera especial *El médico de su honra* —que declara como su drama favorito (*La Regenta* I, 1981, p. 180)— y *La vida es sueño*, que define como «el portento de los portentos del teatro,... [como] un drama simbólico... filosófico» (*La Regenta* I, 1981, p. 368)[3]. Durante toda su vida se concentra en estas obras, para fijarse mediante estos tipos literarios en un valor que quiere ver realizado en sí mismo: el valor del honorable caballero, pero que en sí reduce a una simple forma de comportamiento: la restauración de la honra como expresión del reconocimiento social a través del desagravio (duelo, venganza). La (re)citación repetida de escenas de duelos por D. Víctor es desde el punto de vista de la composición un medio de anticipación para el lector en relación al final de la novela; al propio personaje le sirve para construir una imagen falsa de sí mismo, que contrasta plenamente con su posición real en la sociedad y con sus rasgos personales, permitiéndole además no tener que apercibirse de su propia falta de voluntad y de influencia (II, p. 85). La realidad inventada de este modo y reforzada mediante la repetida referencia a escenas dramáticas le ciega frente a la realidad (falta de respeto y sonrisas burlescas por parte de los demás) y frente a sí mismo, y le hace insensible e incluso deshonesto en sus sentimientos frente a su esposa Ana (II, p. 116).

El manejo de tipos literarios presentado por el personaje de Quintanar refiere de manera ejemplar a la reducida y por tanto inadecuada interpretación de un rico modelo literario. Esto se observa claramente en el caso de *La vida es sueño*. Mientras que en esta obra se desarrolla el tema de la honra / del honor de manera diferenciada, Quintanar lo reduce en su comprensión al cumplimiento de un rígido código de honor que ya quedó vano hace tiempo. Especialmente en la última parte de la novela se muestra acertadamente cómo D. Víctor se convierte finalmente en víctima de su propia obcecación. El conflicto que surge aquí entre el cumplimiento de un concepto rígido de

[3] Las cifras entre paréntesis, que se refieren a la novela de Clarín, se hacen por la edición siguiente: *La Regenta*, Madrid, Castalia, 1981, 2 vols.

la honra, por una parte, y el respeto de la naturaleza humana (II, p. 483) y de la tolerancia cristiana (II, pp. 474 ss.; p. 487), por otra, no es resuelto por Quintanar de manera activa. Si bien éste se da cuenta en ocasiones de la medida en que una norma social tan rígida ha de resultar desfasada en función de la complejidad de la realidad, y a pesar de que reconoce que el cumplimiento de la norma no se corresponde con su propio sistema de valores, termina por subordinarse pasivamente a la normativa de la honra secular.

La limitada recepción de los modelos literarios por parte de D. Víctor lo conduce a su propia ruina. La discrepancia entre las exigencias del personaje de ser al mismo tiempo un crítico de arte serio y un amante del teatro y la realidad vivida se hace evidente para el lector: pues la dedicación de D. Víctor a la Literatura y al Teatro no se explica por un interés en la composición de una obra de arte y las implicaciones estéticas de ésta, sino más bien por la necesidad de una autoafirmación como hombre compensatoria y que D. Víctor sólo es capaz de actualizar de manera limitada en su pasión por la caza. Precisamente debido a esta actitud reducida hacia los textos artísticos, que carece de cualquier enfrentamiento dialéctico activo, se pueden explicar las posturas contrarias frente al Arte que desarrolla Quintanar en el transcurso de la acción. Por una parte considera el Arte como una religión («El arte es una religión»; I, p. 368), por lo que lo reduce a un instrumento que determina de manera normativa el comportamiento del ser humano. Por otra parte le niega al Arte cualquier función modeladora en relación con la realidad social (*La Regenta,* II, p. 485).

Ya las observaciones precedentes sobre el personaje de Quintanar permiten reconocer la utilización polifuncional de la referencia intertextual. La inclusión de *La vida es sueño* es un medio esencial para caracterizar de manera paródica a Quintanar y anticipar el desarrollo de la acción. Además le sirve al lector —en una comparación contrastiva— para profundizar en la temática: el uso reducido de la ficción para huir de la realidad y el engaño que ello conlleva pueden experimentarse de manera especial ante el trasfondo intertextual (*La vida es sueño*). Este *leitmotiv* es desarrollado claramente con el personaje de Quintanar a través de referencias intertextuales explícitas.

El vivir según esquemas literarios no queda limitado a D. Víctor. Este hábito se encuentra también en distinta medida en otros personajes importantes. La máxima tensión se alcanza en el caso de la protagonista Ana de Ozores. La inseguridad de valores y la escisión interna, que caracterizan a este personaje se explican esencialmente por las premisas de su acuñación infantil. Además de la falta de cariño experimentada en la niñez (muerte temprana de la madre, falta de cariño por parte de las tías), Ana es confrontada con mundos de valores opuestos: por una parte, la liberalidad de pensamiento del padre y, por otra, la severidad excesiva, la educación por parte de sus tías que convierte la sensitividad en algo negativo. Ambos la conducen a una profunda inseguridad respecto a los valores. Ante el hecho de que a Ana no se le transmiten de manera continuada valores positivos que le pudieran servir a largo plazo de orientación, experimenta ella de manera especial un vacío, que compensa desde muy pronto desarrollando esquemas ficcionales. De esta manera se refuerza la inestabilidad psíquica de la protagonista mediante una literatura orientada en sentido opuesto: por un lado a través de las obras de Agustín, lo cual incita a Ana a negar su propia sensitividad, por el otro a través de

textos románticos, que fomentan su predisposición hacia la idealización. La escisión interna alimentada así se proyecta aún después del matrimonio y es acentuada sistemáticamente a través de Fermín de Pas, por una parte, y de Álvaro Mesía, por otra. En la búsqueda de un equilibrio, de un sistema de valores, a partir del cual le sea posible actuar coherentemente, se va deslizando Ana hacia dos extremos, que sirven para compensar su necesidad de sensitividad y valores: por un lado en la dedicación extrema hacia la mística a través de las obras de Santa Teresa de Jesús (II, pp. 188 ss.), mediante lo cual es sublimado y legitimado temporalmente su potencial sensitivo al orientarlo religiosamente. El radicalismo con el que la protagonista persigue esto hasta sacrificarse a sí misma remite a la profunda ansiedad hacia el reconocimiento y la integridad de su persona, que temporalmente ve realizada en una elevación religiosa propia. Por otra parte, cae Ana en estereotipos románticos —lo que contrasta con lo primero— que siguiendo modelos literarios desarrolla e idealiza en su imaginación (II, pp. 46 ss.). Según estos clichés anhelados se reinterpretan provisionalmente las circunstancias reales (de la naturaleza, p. ej.), o bien las relaciones con otras personas (p. ej. Álvaro Mesía). Especialmente en la última parte de la novela se ejemplifica a través del personaje de Ana la interdependencia de ambos extremos: el miedo de entregarse a la sensitividad aumenta tanto más cuanto mayor es la exigencia religiosa que Ana se impone a sí misma[4]. Cuanto más sensitiva se siente, más intenta vivir la realidad como una ficción. De esta manera fomenta la huida continua de la realidad y de la propia responsabilidad de sus acciones. En este sentido interpreta el encuentro decisivo con Mesía en el baile de carnaval en el casino como un sueño, si bien, por otro lado, es consciente de su autoengaño al reconocer, que también ella, al igual que Quintanar, construye sus realidades como un actor de manera ficticia: «Me cegó la vanidad, no la piedad, [...] Yo también soy cómica, soy lo que mi marido» (*La Regenta* II, 1981, p. 367).

Volvamos para terminar a la cuestión de partida. Las exposiciones precedentes han puesto de relieve cómo la relación intertextual hacia Calderón (*La vida es sueño*) es utilizada de manera eficaz a distintos niveles en la obra de *La Regenta*. La repetida referencia intertextual sirve a nivel del desarrollo de la acción para anticipar al lector el desenlace final de ésta. La relevancia del intertexto se muestra igualmente en relación con la caracterización de los personajes, y, en este marco, sirve sobre todo para retratar paródicamente a Víctor Quintanar. La riqueza de los intertextos relativos a personajes evidencia el amplio uso que Clarín hace de este procedimiento en toda su obra. Los intertextos forman aquí parte de una polifonía (Bachtin) desarrollada a lo largo de toda la composición literaria, que permite una caracterización dinámica y ambivalente de los personajes. Para ello se contraponen tensamente las autodefiniciones de los personajes (p.ej., a través de monólogos interiores, diálogos o de un estilo indirecto libre), puntos de vista de otros personajes, incisos intertextuales (ya de por sí polifónicos), así como comentarios del narrador omnisciente. Precisamente es esta polifonía reforzada por los intertextos —en el caso de D. Víctor y D. Álvaro Mesía— la condición previa para el

[4] Comp. II, p. 222 y II, p. 228: «En tanto Ana, cada día más activa, procuraba olvidar, y muchas veces lo conseguía, lo que llamaba la tentación, que cada vez era más formidable; y cuanto más temida, más fuerte».

desarrollo de efectos paródicos. En el caso de D. Víctor se invierte la autodefinición del personaje orientada en los héroes de los dramas de honor calderonianos —orientación expresada explícitamente por el personaje—, no sólo por su manera de actuar, sino también a través de comentarios degradantes de otros personajes y las observaciones irónicas del narrador. La alternancia de estos discursos contrastantes permite delatar las vanas pretensiones del personaje. Las referencias intertextuales se utilizan de manera distinta en el caso de la protagonista Ana de Ozores. Aquí sirven menos para parodiar que para profundizar el desgarramiento interior del personaje (Link-Heer, 1986, p. 261). Esto se explica en tanto que el narrador renuncia en gran parte a todo tipo de ironía y que, por otro lado, la acción del personaje resulta psicológicamente plausible a través de las detalladas retrospectivas de su niñez.

Lo decisivo, sin embargo, es que las referencias intertextuales, como parte de una compleja polifonía, ayudan al lector a conseguir un conocimiento más profundo del sistema de valores de los personajes. En especial en la tensión discursiva entre los intertextos literarios —a través de los cuales se definen parcialmente los personajes— y del discurso irónico del narrador omnisciente —en el caso de Ana, junto a comentarios autocríticos— se hace perceptible la identificación acrítica con tipos literarios (D. Víctor), o bien, la falsa evasión mediante modelos literarios (Ana de Ozores). En este marco, la conocida obra de Calderón sobre la que nos centramos en este trabajo, le sirve al lector de contraste: frente a la orientación ética del protagonista de *La vida es sueño* se experimentan tanto más intensamente la huida de la realidad practicada en el mundo de Vetusta, al igual que el autoengaño como hábito colectivo. La referencia intertextual, parte de una estructura polifónica, se revela así como procedimiento eficiente para intensificar el efecto sobre el lector, es decir, el impacto estético, ya que a través de la contrastación de voces heterogéneas se explicita la falta de valores y acciones auténticos.

El efecto de esta referencia intertextual no se limita, sin embargo, a la profundización de la problemática de los valores de los personajes. Partiendo de ello es utilizado para tematizar a nivel general la interrelación entre la ficción y la realidad. En ambas obras —según puede deducir el lector— juega el tema de la constructividad de la realidad un papel decisivo; sin embargo la relación entre modelos literarios y concepciones de vida experimenta en los dos obras una matización completamente diferente. En el drama de Calderón se desarrolla cómo la elaboración activa de modelos ficcionales puede tener una influencia positiva sobre la realidad. En *La Regenta*, por el contrario, se representa negativamente el poderoso efecto de modelos ficcionales. En este caso conduce a largo plazo la absolutización y la reproducción acrítica de esquemas ficcionales a la pérdida del sentido de la realidad debido al crecimiento continuo y desenfrenado de construcciones mentales. Aquí se alude por igual a la cuestión sobre el manejo adecuado de la literatura y la ficción. Es decir, la referencia intertextual sirve en un amplio sentido como medio de comentario metaficcional. Especialmente la definición del personaje de Quintanar —al igual que la de Ana Ozores (comp. arriba)— permite deducir un cuestionamiento crítico por parte de Clarín de una recepción reducida de modelos literarios que solamente sirven para confirmar la construcción propia de realidad. La crítica se dirige aquí de manera implícita hacia formas de identificación estáticas y de reproducción pasiva, es decir, formas de recepción que carecen de un enfrentamiento crítico a lo ficcional. Esto remite,

por otra parte, a una postura teórico-literaria por parte de Clarín, que precisamente no quiere ver comprendida la tarea de la literatura como una promoción de ilusiones libres de contradicciones, ni tampoco como una simple función reproductora, sino más bien como un modelo, que exige una participación activa por parte del lector. La transposición práctica de una exigencia así, la encontramos por lo menos en la misma novela *La Regenta*, cuya composición narrativa está orientada precisamente a evitar esquemas simples de participación (como p. ej. la llana identificación). Clarín logra esto creando personajes de gran tensión, sobre todo mediante la interacción polifónica en el discurso, desarrollada a través del entrelazado de perspectivas de personajes, comentarios auctoriales, así como trazos intertextuales. La polifonía creada por este procedimiento y fomentada de manera decisiva mediante múltiples referencias intertextuales[5], condiciona la evaluación tensa y ambivalente de los personajes por parte del lector. Incluso se podrá quizás llegar a decir —tal como teoriza Link-Heer— que la frecuente incorporación y el rico aprovechamiento de intertextos en esta novela remite a un concepto del texto y de la literatura, que entiende la evolución literaria sobre todo respectivamente como una configuración nueva de textos, y con ello como elaboración de intertextos; un punto de vista desarrollado teóricamente en nuestro siglo y precisado en el término de la «poética de la intertextualidad».

BIBLIOGRAFÍA

Bernhofer, M., *Valle-Inclán und die spanische Kultur im Silbernen Zeitalter*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1992.

Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*, Madrid, Castalia, 1983.

Clarín y «La Regenta» en su tiempo, Actas del simposio internacional, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987.

Clarín, *La Regenta*, Madrid, Castalia, 2 vols., 1981.

Flasche H., *et al.*, eds., *Hacia Calderón*, Cuarto coloquio anglogermano, Wolfenbüttel, Berlin, de Gruyter, 1979.

_____ ed., *Calderón de la Barca*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1971.

Link-Heer, U., «Leopoldo Alas-*La Regenta*», en V. Roloff / H. Wentzlaff-Eggebert, eds., *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, 1986, pp. 247-269.

Lissorgues, Y., *Clarín político*, Barcelona, Lumen, 1989.

_____ ed., *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988.

Sobejano, G., *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985.

[5] Link-Heer, U., (1986, p. 251 ss.) revela en su artículo la multiplicidad de las referencias intertextuales. Remite a la figura del «dandy» y a la obra *Don Juan Tenorio* (p. 254) para el personaje de D. Álvaro Mesía; remite además al personaje de Don Quijote como intertexto para D. Víctor de Quintanar, así como a los diferentes papeles que Ana desea encarnar (la novicia Inés del drama de Zorrilla; la sucesora de Santa Teresa de Jesús, etc.).

Teuber, B., «*La vida es sueño*», en V. Roloff / H. Wentzlaff-Eggebert, eds., *Das spanische Theater*, Düsseldorf, 1988, pp. 146-162.

El conceptismo en los autos sacramentales de Calderón

Mercedes Blanco

EL AUTO SACRAMENTAL Y EL CONCEPTO PREDICABLE

Es bien sabido que Calderón, no sólo en el prólogo a la edición de sus autos en 1677, sino en los autos mismos y sobre todo en las loas, presenta una reflexión fragmentaria, pero sumamente interesante, a propósito de su propia práctica en la composición de los autos sacramentales. Alexander A. Parker utilizó estos esbozos de teoría en su magnífico libro sobre la alegoría en el teatro sacro calderoniano[1]. Entre estos fragmentos destaca el pasaje de la loa de *La segunda esposa* (1649) en que Calderón, propone, por boca de un personaje (*Labradora*), la siguiente definición de los autos: «sermones / puestos en verso, en idea / representable cuestiones / de la sacra teología»[2].

Ahora bien, no hay que ver en este acercamiento entre autos y sermones una simple y vaga analogía basada en una común finalidad edificante, un común contenido religioso. En ambos casos, un depositario autorizado del saber teológico y humanista da forma a este saber en un discurso destinado a la masa de los fieles, y que, situándose en los márgenes de la liturgia, debe asumir las exigencias de cualquier ejercicio oratorio: enseñar, conmover, deleitar. Pero la inclusión de la especie auto en el género sermón no se basa únicamente en una identidad pragmática, en una enunciación dotada de requisitos circunstanciales e intenciones comunes. El parentesco entre ambos géneros es también formal. Existe de hecho una gran semejanza entre la «arquitectura» del auto y la composición, no de un sermón cualquiera, pero sí de un sermón conceptista[3], de un

---

1 Parker, A. A., *The allegorical drama of Calderón*, Oxford-London, The Dolphin Book, 1943.

2 Calderón, P., *Autos sacramentales alegóricos e historiales*, Madrid, 1677, p. 293.

3 Sobre un aspecto de esta proximidad entre teatro y sermón, véase Cerdan, F., «Paravicino y Calderón. Religión, teatro y cultismo en el Madrid de 1629» en *Calderón. Actas del Congreso internacional*

sermón barroco basado en un concepto predicable[4], como los de Panigarola, los de Giambattista Marino, los de Emmanuele Tesauro en Italia, y en España los de Francisco de Castroverde, Hortensio Paravicino, y ya a mediados de siglo los del portugués Antonio Vieira[5] y de tantos otros. Con ello no queremos menoscabar la importancia de los aspectos dramatúrgicos y escenográficos. El propio Calderón es lo bastante consciente de lo que aporta a sus obras la realidad de la escena como para dudar que el éxito de sus autos sea explicable para alguien que se contente con una simple lectura de sus textos. Aunque tampoco fuera insignificante ni mucho menos en el caso del sermón lo que aportaban a un texto sumariamente redactado el marco arquitectónico, la apostura del orador, su voz, su entonación, sus gestos, su capacidad de improvisación, está claro que la concepción misma del auto depende mucho más estrictamente que la del sermón de las condiciones materiales y formales de su ejecución concreta ante los espectadores. Por ello, la identidad de la arquitectura «conceptuosa» entre auto y sermón no es absoluta. En definitiva, y aunque no sea posible demostrarlo en el ámbito de una breve ponencia, las posibilidades del auto sacramental, en cuanto a la elección de un concepto predicable básico, son probablemente mucho más restringidas que las del sermón, por un lado porque el «misterio» expuesto tiene que venir a coincidir finalmente con el misterio eucarístico, siendo esta condición cada vez más rigurosamente respetada por Calderón a medida que avanza en su carrera[6]; por otro lado, porque en el auto sacramental la erudición no debe ser demasiado recóndita y el concepto no debe alcanzar un grado excesivo de complejidad. La mayor sencillez de la trama lógica y simbólica es compensada por una seducción operada gracias al brillo fantástico de las imágenes, tanto sugeridas por el texto como materializadas en las «apariencias», y al atractivo sonoro del verso y de la música[7].

Nuestra hipótesis es, pues, que los autos sacramentales son construidos por Calderón a partir de lo que las retóricas eclesiásticas llaman un concepto predicable o, lo que viene a ser lo mismo, a partir de lo que Gracián llama una agudeza compuesta. La agudeza compuesta no es definida en *Agudeza y arte de ingenio* como un tipo particular de agudeza, sino como la proyección del núcleo lógico y lingüístico de la agudeza simple (sea cual sea su especie, correspondencia, semejanza, ponderación, desempeño,

---

sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, Anejos de la Revista Segismundo, núm. 6, 1983, tomo III, pp. 1259-69.

4 Véase Herrero Salgado, F., *Aportación bibliográfica a la oratoria sagrada española*, Madrid, CSIC, Anejos de la Revista de Literatura Española, 30, 1971.

5 Sobre los conceptos predicables en Vieira ver Saraiva, A. J., *Les quatre sources du discours ingénieux dans les sermons du Père Antonio Vieira*, Paris, *Bulletin d'Études Portugaises*, 1970; y *Le discours ingénieux*, Lisboa, 1971.

6 Véase Wardropper, B. W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. La evolución del auto sacramental 1500-1648*, Salamanca, Anaya, 1967; y Kurtz, B., *The play of Allegory in the Autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Washington, The Catholic University of America Press, 1991.

7 Sobre la interacción de estos aspectos del auto, véase el estudio de Egido, A., en el ámbito de una obra determinada: *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la culpa»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

paronomasia etc.) desde una expresión breve (hoy diríamos microtextual) hasta una expresión que abarca toda la extensión de un discurso[8].

No por pura casualidad la mayoría de los ejemplos a los que recurre Gracián para ilustrar la agudeza compuesta están tomados de la oratoria sagrada. La agudeza compuesta, o sea aquella que permite describir no una unidad microtextual, sino la traza global de un discurso, se asocia inmediatamente para Gracián, con la técnica de composición de un sermón[9]. De hecho, las ilustraciones tomadas en sermones del Padre Pedro Sanz, del Padre Felipe Gracián, o de predicadores cuyo nombre se omite «un grande orador y desengañado», «un orador cristiano», etc., restituyen no tal o cual frase o secuencia del sermón, sino toda su «trabazón y composición», sintéticamente descritas. La actitud de Gracián hacia este tipo de composiciones basadas en la agudeza es ambivalente, una extraña mezcla de aprecio y de desdén:

> Un ingenio anómalo siempre fue mayor, porque se deja llevar del conatural ímpetu en el discurrir y de la valentía en el sutilizar, que el atarse a la prolijidad de un discurso y a la dependencia de una traza, le embaraza y le limita. Nótese la diferencia que hay de un sermón de San Agustín y del elegante Ambrosio, a una cansada alegoría de Orígenes y sus semejantes.[10]

En el sermón cabe escoger un método de composición donde las partes estén asociadas por el vínculo puramente material, en términos de Gracián, que constituye el tema elegido, y donde por tanto no habrá esa unidad formal, figurativa, entre las partes que se denomina agudeza compuesta. Es posible que ese método, que permite una indefinida proliferación de agudezas o de sutilezas «sueltas», no subordinadas a la pauta preestablecida de una agudeza global, sea estéticamente superior, incluso a ojos de un conceptista tan entusiasta como Gracián. En cambio, en el caso del auto sacramental, no se da esa alternativa entre un discurso cuya unidad es puramente material y lógica y un discurso que posee además una unidad «conceptuosa», o sea, que deriva su construcción de una figura del arte de ingenio. La necesidad de asociar un tema moral y teológico con una intriga dramática, impone necesariamente una relación de las partes del auto, personajes, momentos de la fábula, accesorios de la escenografía, con la configuración unitaria del concepto, de la agudeza. En efecto, la argumentación en apoyo de una cuestión teológica y la fábula dramática son necesariamente heterogéneas. Para imbricarlas entre sí hasta volverlas indisociables es necesario recurrir a un sistema de correspondencias, o a varios sistemas mutuamente implicados, y en este sistema consiste precisamente la agudeza.

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO COMO AGUDEZA COMPUESTA

Para darme a entender mediante un ejemplo inmediamente accesible, por lo conocido y familiar, propondré un análisis de *El gran teatro del mundo*. Este auto, aunque ha sido

---

8 Blanco, M., «*El Criticón*: aporías de una ficción ingeniosa», *Criticón*, 33, 1986, pp. 5-36.

9 Gracián, G., *Agudeza y arte de ingenio*, Discursos LI a LVII.

10 Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1968, vol II, p. 169.

ya objeto de una abundante literatura crítica[11], no ha sido, que yo sepa, estudiado desde la perspectiva que adopto aquí. Trataré de explicar lo que pretendo decir al declarar que este auto sacramental deriva de un concepto en el sentido de Gracián o de los demás tratadistas del conceptismo. Las dimensiones de la ponencia hacen imposible demostrar que el modelo es generalizable a otros autos. Varios sondeos me han convencido personalmente de ello y sin pretender imponer esta convicción, espero que sea lo bastante plausible como para dar a alguno de los que me escuchan ganas de someterla a prueba.

En el auto *El gran teatro del mundo*, se reconocen sin dificultad las características formales del sermón. El sermón, que las retóricas eclesiásticas tratan como la versión cristianizada de un modelo profano, el discurso público persuasivo a la manera clásica, debe ser edificado como una argumentación en pro de una tesis, una proposición doctrinal. Aquí esa proposición se encauza en una metáfora tópica: «el mundo es un teatro». La analogía mundo-teatro está respaldada por una larga serie de *auctoritates*, entre las cuales descuella un texto de San Juan Crisóstomo, un sermón precisamente, que es con toda probabilidad la fuente inmediata de la obra[12]. En la *Segunda Homilía sobre Lázaro*, San Juan Crisóstomo comenta largamente el contraste entre la condición miserable del actor y el prestigio del papel que desempeña. En el contexto de la homilía, que es un comentario sobre la parábola del pobre Lázaro y del mal rico, el desarrollo sobre el mundo como teatro se asocia inmediatamente a un principio moral, el desprecio cristiano de las riquezas. El vínculo entre las dos ideas se basa (como en célebres textos de Epicteto o de Séneca) en la analogía entre el rico destinado a la muerte que lo despojará ineluctablemente del fasto que lo rodeaba en vida, y el actor que, al salir del teatro, dejando sus bellos ropajes, se convierte en lo que ha sido siempre, un pobre esclavo o un humilde plebeyo. Esta articulación entre el motivo del mal rico y el buen pobre y el motivo del mundo como teatro constituye el núcleo temático tanto de la homilía de San Juan Crisóstomo como del auto de Calderón.

Pero los autos, en conformidad con su definición «sermones puestos en verso, en idea representable cuestiones de la sacra teología» no pueden limitarse a ser amplificación de una mera proposición filosófica o para-filosófica como las que los Padres de la Iglesia toman de Epicteto o de Séneca, puesto que deben ser expresión «en idea representable» de cuestiones específicamente teológicas. La cuestión teológica expuesta a través de la metáfora parece ser la de las relaciones entre Dios y la Creación. El poder de Dios es absoluto sobre su Creación: por ello, todo lo que parece depender de la naturaleza, como el ingenio, o lo que parece depender de la fortuna, como las riquezas, es un don de Dios. La ausencia o la presencia de los bienes de naturaleza o de fortuna

---

[11] Véase un recuento de los trabajos sobre el auto anteriores al 81 en la edición de *El gran teatro del mundo* de Domingo Ynduráin, Madrid, Alhambra, 1981.

[12] Saint Jean Chrysostome, «Homélie sur Lazare», en *Oeuvres Complètes*, Paris, L. Vivès, 1864-72, tome II. Sobre las fuentes del auto, véase Vilanova, A., «El tema del gran teatro del mundo», *Boletín de la Real Academia de Bellas artes de Barcelona*, XXIII, 1950, pp. 341-372; Jacquot, J., «Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón», *Revue de littérature comparée*, 1950, pp. 341-372; Jones, H. G., «Calderón's *Gran teatro del mundo:* two possible sources», *Journal of Hispanic Philology*, I, núm. 1, 1976; y Christian, L. G., *Theatrum mundi. The history of an idea*, New York-London, Garland Publishing, 1985.

depende de la voluntad de Dios, pero cuando los da o cuando los retira, no da ni retira nada esencial, nada que sea una prueba decisiva de amor o de aversión. Al hacerlo, no expresa su aprobación o su desaprobación (como piensan por ejemplo ciertas tradiciones judaicas o protestantes al ver en la prosperidad o la fecundidad una recompensa de la virtud de los justos) sino que se limita a poner a prueba en los hombres la obediencia a su ley en cualquier circunstancia, colocándose a sí mismo en postura de espectador invisible.

En el auto, que sostiene la tesis que acabamos de resumir, se plantean pues y resuelven una serie de cuestiones que indudablemente pertenecen a la teología, como la de saber si la afirmación de la Providencia debe o no conducir a considerar la felicidad y el infortunio en la tierra como sanción anticipada, premio o castigo, de una conducta juzgada en virtud de la ley moral.

La tesis es paradójica aunque no lo parezca, y en ello también conforme a los requisitos estéticos del sermón conceptista, por cuanto da a la Providencia una intervención determinante en todo el acontecer humano, sin que esta intervención esté basada en criterios morales. Resulta cómodo exponer esta paradoja a través de la metáfora del mundo como teatro. Lo mismo que el autor al dar a un actor de la compañía el papel de un personaje feliz no lo está favoreciendo más que al adjudicarle el papel de un desgraciado, de un héroe trágico, puesto que en ambos casos le deja la posibilidad de triunfar en escena representando admirablemente su papel, así el Creador, al distribuir los bienes de este mundo, no distribuye verdaderos bienes sino simples papeles, y al hacerlo, actúa con irreprochable equidad. Forjando en el personaje del Autor una síntesis a la vez real y nominal del Creador y del hombre de teatro, Calderón produce a la vez una teodicea rudimentaria[13], al retirar toda significación esencial a las desigualdades humanas, y un modelo intuitivo de una Providencia que reparte con indiferencia la felicidad o la desdicha, y mira vivir a los hombres, siendo pues la calidad del espectáculo que ofrecen el único asunto que deba preocuparles.

Para pasar desde esa constelación de cuestiones teológicas que atañen a las relaciones entre Providencia y destino y al significado mismo de la Providencia hasta una idea representable que pueda servir de base a la acción dramática, el vehículo utilizado es la metáfora del teatro del mundo, y sobre todo la invención de un personaje llamado Autor como transposición alegórica de Dios. En las primeras escenas quedará claro que este personaje es a la vez el autor del mundo, su Hacedor o Creador, el autor —en el sentido literario del término— de la ley (que aquí es al mismo tiempo, y en modo misterioso, el texto de la comedia representada en el teatro del mundo), y en tercer lugar el autor en el sentido específico que tenía la palabra en la España del XVII, director de una compañía, empresario teatral.

[13] Sobre la resonancia del problema teológico de la justicia divina en la literatura barroca europea véase Jay, R., *Theodicy in baroque literature*, New York-London, Garland, 1985.

UN DISCURSO BASADO EN EL EQUÍVOCO

Hay pues, como primera etapa en el camino mental que conduce desde la cuestión teológica hasta el texto del auto, transposición alegórica de Dios irrepresentable en una idea representable, la de Autor. Representable en la medida en que no es inadmisible desde el punto de vista del decoro, tal como se entiende el decoro en Madrid, o sea de un modo más liberal que en otros lugares de Europa, el que figure en escena un personaje llamado Autor, incluso si Dios es en última instancia su referente, mientras que un personaje llamado Dios sería insostenible[14]. «Autor» es además una idea representable, o sea, cargada de un potencial desarrollo dramático, en la medida en que no es exactamente una idea, sino más bien una agudeza, un concepto en el sentido de Gracián, o sea un término equívoco, que agrupa de manera ordenada, anudándolas entre sí, una serie de nociones distintas.

Vamos a detenernos en ello un instante. Para que una polisemia se vuelva concepto, es necesario que todas las acepciones del término polisémico, que en la lengua son sólo virtuales, se vuelvan actuales en un determinado contexto. Así en el contexto de la obra todas las acepciones conocidas en el español del XVII del término «autor», se vuelven apropiadas en el contexto del auto sacramental; todas se aplican igualmente al personaje así llamado. Ahora bien, esta multiplicidad, esta diversidad equívoca del personaje contiene en germen un desarrollo dramático, o sea una acción que permita desplegar la multiplicidad a través de una serie de circunstancias, y con mayor razón si algunas de sus facetas son sorprendentes, e incluso disparatadas. ¿No es acaso totalmente incongruente la fusión entre el Creador y un autor de comedias? Conseguir que semejante síntesis se vuelva plausible, dotarla de una evidencia intuitiva, son objetivos que bastan para inducir una tensión dramática, y en lograr esta tensión a partir de tales presupuestos reside el reto asumido por el dramaturgo en la concepción de la obra, en perfecto acuerdo con los postulados estéticos del Barroco.

El esfuerzo del ingenio, tal como lo entienden y lo aclaman los creadores y los lectores barrocos, tiende a la justificación, por toda clase de razonamientos que pueden parecer inconsistentes pero que son, sin embargo, plausibles, de un equívoco de este orden, justificación que parece dotar de un significado, y de una necesidad interna, una coincidencia históricamente contingente entre dos acepciones de una palabra. Este género de retos lleva a escribir a los poetas y a los dramaturgos, o les permite escribir, tanto en España como en Italia. Cuando Giambattista Marino toma por tema de un sermón la pintura, puede hacerlo porque va a jugar no con la idea aparentemente simple de que el mundo es una pintura, si no más bien con el *concetto*: «Dios es un pintor»[15]. ¿Por qué se trata (en la elaboración retórica del tema por Marino) de un concepto y no de una simple idea, o de una simple metáfora[16]? Pues bien, porque Marino no va a utilizar el

[14] Se leen observaciones a este respecto en Bataillon, M., «Essai d'explication de l'*auto sacramental*», *Bulletin Hispanique*, XLII, 1940, pp. 193-212 (véase p. 210).

[15] Véase Marino, G., «La Pittura», en *Dicerie sacre*, Torino, Per Luigi Pizzamiglio, 1614.

[16] La noción de concepto nos parece más adecuada para describir la estructura de los autos calderonianos o de los sermones barrocos que la noción hasta ahora frecuentemente explorada de metáfora. Véanse entre otros trabajos que adoptan esta orientación, los recientes de Briesemeister, D.,

término pintura de manera unívoca, sino equívoca. No es en el mismo sentido de la palabra pintura, ni siquiera en el mismo sentido de la palabra Dios, como puede decirse que Dios Creador es el pintor del mundo, paisajista y colorista en los crepúsculos, pintor de bodegones en las frutas, pintor de grotescos en los follajes, dibujante de miniaturas en los insectos, y que el cuerpo de Dios crucificado, muerto, chorreando humores en descomposición, sangre, linfa, grasa y sudor, es pintor de su propio rostro martirizado en el sudario de Turín. Ahora bien, en los juegos semánticos, las menudas sorpresas, las vertiginosas coincidencias, que permite esa ambigüedad, consiste toda la elocuencia barroca del sermón de Marino. A través de ella, consigue la pieza oratoria ser no sólo un juguete de ingenio consistente en la transcripción artificiosa del discurso teológico en términos pictóricos, sino también una reflexión sugestiva sobre la pintura a la luz de la teología.

Del mismo modo, la alegoría de Dios autor va a ser tratada por Calderón en su auto sacramental no como idea, sino como concepto. Cuando Dios convoca al mundo, haciéndolo salir de la nada, o más bien de la especie de latencia opaca y caótica en la que yacía, en la primera escena del auto, actuará como Autor en el sentido de Creador. Pero al mandarle preparar el decorado de una comedia que será representada en su honor por los actores de su compañía, al preparar los actores a su papel, al darles, con el personaje invisible llamado Ley, el texto que deben recitar, y el apuntador que suplirá las deficiencias de su memoria, actúa sucesivamente en tanto que autor como empresario teatral, en tanto que autor como director de compañía, y al fin en tanto que poeta, autor de una comedia cuyo texto es el de la ley.

En el despliegue de las consecuencias de esa polisemia consiste el carácter representable, dramatizable de la metáfora «el gran teatro del mundo». El discurso inicial del Autor por el cual comunica al Mundo sus instrucciones funciona como programa de la acción dramática:

> Pues soy tu Autor, y tú mi hechura eres
> hoy de un concepto mío
> la ejecución a tus aplausos fío.
> Una fiesta hacer quiero
> a mi mismo poder, si considero,
> que solo a ostentación de mi grandeza,
> fiestas hará la gran naturaleza;
> y como siempre ha sido
> lo que más ha alegrado y divertido
> la representación bien aplaudida
> y es representación la humana vida,
> una comedia sea
> la que hoy el cielo en tu teatro vea.

«Die Buchmetaphorik in den autos sacramentales», en S. Neumeister, *Calderón und die deutsche Literatur*, Berlin, 1981, pp. 98-115 y «La metafórica puesta en escena en algunos autos sacramentales», en Flasche, H., *Hacia Calderón. Séptimo congreso anglo-germano*, Wiesbaden, 1985, pp. 65-78.

Si soy Autor y si la fiesta es mía
por fuerza la ha de hacer mi compañía.
Y pues que yo escogí de los primeros
los hombres y ellos son mis compañeros
ellos en el teatro
del mundo, que contiene partes cuatro
con estilo oportuno
han de representar.Yo a cada uno
el papel le daré que le convenga
y porque en fiesta igual su parte tenga
el hermoso aparato
de apariencias, de trajes el ornato,
hoy prevenido quiero
que alegre, liberal y lisonjero
fabriques apariencias
que de dudas se pasen a evidencias.
Seremos yo el Autor, en un instante,
tú el teatro, y el hombre el recitante.[17]

El discurso, por una cadena de razonamientos más o menos consistentes, permite pasar de una de las acepciones de la palabra autor a otra. La rápida sucesión de condicionales y causales confiere al fragmento una contextura dialéctica, en un estilo que evoca la filosofía escolástica. Entre las tres apariciones de la palabra «Autor» seguimos un recorrido que se pretende razonado, riguroso, inflexible. Reconocemos un concepto —palabra por cierto presente en esta página como sucede con gran frecuencia en los planteamientos iniciales de los autos—, en la medida en que que la coexistencia contingente de los dos significados (Creador, empresario teatral) se presenta en el contexto de un discurso como una conexión necesaria, significativa.

Pero este concepto nuclear en torno a la palabra autor, engendra inmediatamente una serie de conceptos auxiliares, haciendo del discurso un tejido de equívocos. Así, el hecho de que el Autor rija una compañía, se justifica porque el Autor del mundo, el Hacedor, es al mismo tiempo el compañero de los hombres, el compañero sin duda porque los ha hecho a su imagen y semejanza, porque se encarnará entre ellos, el compañero al fin y sobre todo porque, después de una comida tomada en común se entrega a sí mismo bajo la especie del pan compartido, del pan eucarístico. En el Oficio del día del Corpus, redactado por Santo Tomás de Aquino, recurren incesantemente una serie de términos ligados al campo semántico de la alimentación, de la nutrición. Los misterios de la Encarnación y de la Redención, la constitución de la Iglesia como unidad solidaria de los fieles, se reescriben a partir de una tópica del convite, del alimento dado o compartido. Cristo encarnado y vivo es definido como comensal de los hombres, en un texto que por sus juegos de palabras, paronimias, equívocos, atestigua un conceptismo escolástico, afín evidentemente al conceptismo calderoniano, y que ha sido estudiado como tal por

[17] Calderón de la Barca, *Autos sacramentales I, La cena del rey Baltasar / El gran teatro del mundo / La vida es* sueño, ed. de Valbuena Prat, Á., Madrid, «Clásicos castellanos», 1972, p. 71.

Walter J. Ong[18]: «Se nascens dedit socium, convescens in edulium, se moriens in pretium, se regnans dat in praemium. O salutaris hostia, quae coeli pandis ostium, bella premunt hostilia, da robur, fer auxilium» ('Naciendo se dio como aliado, copartícipe en el alimento, muriendo se dio por precio, reinando se da por premio. Hostia salvadora, que abres la puerta del cielo (*coeli ostium*), nos acosan fuerzas enemigas (*hostilia*), concede fuerza, da auxilio'). Y un poco más tarde en una secuencia del mismo oficio: «Tu qui cuncta scis et vales, qui nos pascis hic mortales, tuos ibi commensales, cohaeredes et sodales, fac sanctorum civium» ('Tú que puedes y sabes todo, que nos alimentas aquí siendo mortales, haznos allá tus comensales, coherederos y compañeros en la ciudad de los santos')[19].

Tenemos pues un empleo equívoco de la palabra *compañía*, correlativo del equívoco sobre autor, que se desliza discretamente en el discurso inicial: «Si soy Autor y si la fiesta es mía / por fuerza la ha de hacer mi compañía. / Y pues que yo escogí de los primeros / los hombres y ellos son mis compañeros». Esta enigmática declaración «los hombres son mis compañeros» necesariamente evocará el pan celeste ofrecido a la adoración de los elegidos en la última escena. Los actores que han sostenido la prueba de la representación, que han estado a la altura de su papel, se integrarán en una compañía que es a la vez la compañía de comediantes y la *civitas sanctorum*, la comunión de los santos, miembros de la Iglesia terrena, o sea partícipes en el pan eucarístico, y miembros de la Iglesia celeste, partícipes en el banquete celestial. Esta fórmula sintética en que vienen a soldarse los distintos ingredientes de la acción dramática es un concepto en el sentido pleno del término, como lo son las fórmulas del oficio de Santo Tomás que integran en un mismo molde sintáctico, léxico y sonoro, el Cristo encarnado, el Cristo sacrificado, el Cristo escatológico y triunfante. Por medio del equívoco, Calderón consigue vincular dos ideas tan dispares como la del «teatro del mundo» y la de la Iglesia como cuerpo de Cristo y asociación de compañeros, de los que comen de un mismo pan consagrado, de un mismo cuerpo real de Cristo en un pan tangible, y a la vez fantasmal, transubstanciado, o sea vaciado de su propio ser. Véase Covarrubias en el *Tesoro de la lengua*: «Algunos quieren que compañero se haya dicho de con y pan, porque entre amigos no ha de haber pan partido, sino comer de un mismo pan».

A través del equívoco, se produce pues una acrobática conciliación entre la finalidad primaria del auto, ser un comentario celebrativo del misterio eucarístico y su finalidad coyuntural, desarrollar y justificar la metáfora del «teatro del mundo», transformándola en una defensa e ilustración de la providencia divina. Tras esta conexión totalmente superficial, que no hubiera sido posible si la agrupación de actores se hubiese llamado no compañía, sino bojiganga o farándula o tropa como en francés, se puede hallar una motivación tan profunda como se desee. Al fin y al cabo, declarar que el mundo es un teatro viene a ser lo mismo que reducirlo a accidentes insustanciales, como los del pan en la Eucaristía. La proposición «el mundo es un teatro» como la proposición «este pan

---

[18] Ong, W. J., «Wit and Mystery: a Revaluation in Mediaeval Latin Hymnody», en *Speculum. A Journal of Mediaeval studies*, Cambridge (Mass.), 1947, pp. 310-321.

[19] Saint Thomas d'Aquin, «In festo Corporis Christi», *Opuscules*, Paris, Louis Vivès, 1858, pp. 417-434.

es el cuerpo de Cristo», suspende la creencia en la consistencia ontológica de lo que se presenta como realidad.

Tras ese vínculo extremadamente sutil y aportándole los materiales de que se nutre, encontramos la edificación de un sincretismo entre un discurso humanista, de raigambre clásica, basado en doctrinas estoicas y neoplatónicas de donde procede en última instancia la metáfora del teatro del mundo, y un discurso dogmático, estrictamente teológico, que culmina en la afirmación drástica y militante de la transubstanciación entendida al modo católico. Ese sincretismo, esa integración perfecta de humanismo clásico y teología contrarreformista, que se percibe con toda claridad en los autos mitológicos como *El divino Orfeo, Los encantos de la culpa,* etc., está presente de hecho en la mayoría de los autos, probablemente en todos. La integración, gracias a los recursos conceptuosos de la correspondencia y el equívoco, de materiales simbólicos heteróclitos y dispersos, constituye uno de las funciones clave del auto sacramental como del sermón. Función monumental que consiste en la ordenación de la cultura de una élite en la unidad de un discurso aparentemente sin fisuras y en la exhibición pública y solemne de esa cultura.

Ultimo equívoco generador de la obra, menos importante por sus implicaciones religiosas pero más rico dramáticamente, es el que juega sobre la palabra «apariencias». El Autor, como hemos visto, encarga al mundo que fabrique apariencias. Las instrucciones escenográficas redactadas por Calderón y destinadas a los maestros de obras fabricantes de los carros, que se conservan a partir de 1659[20], se denominan «memorias de apariencias», dando a la palabra como sabemos un sentido técnico, válido únicamente en la jerga teatral del Siglo de Oro. Según el *Diccionario de Autoridades* «se llama así la perspectiva de bastidores con que se visten los theatros de comedias que se mudan y forman diferentes mutaciones y representaciones». Pero por otra parte, desde el platonismo vulgarizado que constituye la base filosófica del texto, el mundo puede decirse hecho de apariencias, o sea de fenómenos evidentes para la percepción, pero para el pensamiento mucho menos claros y conspicuos que los objetos de contemplación intelectual que pertenecen a otro mundo, a un orden superior. En este sentido, el Mundo es un decorado teatral, porque no está hecho, como los bastidores y accesorios escenográficos, más que de objetos hechos para engañar a los ojos, que parecen ser lo que no son, que conllevan ilusión y espejismo. El Mundo es una apariencia, en un doble sentido, porque está compuesto de fenómenos que encubren un ser invisible, y porque es un decorado ilusionista, puesto por tela de fondo a una representación que la divinidad se da a sí misma. El discurso citado del Autor pone de relieve ese significado equívoco de la palabra: «quiero / que alegre, liberal y lisonjero / fabriques apariencias / que de dudas se pasen a evidencias». Quiero que fabriques decorados, apariencias, pero tan logrados en su ilusionismo que disipen toda duda y se impongan con una evidencia tangible, coherente, como la del pan ofrecido a los fieles y no como una vulgar apariencia que la experiencia puede contradecir o desvanecer. El equívoco permite aquí crear un puente, tal vez algo menos frágil, entre el discurso filosófico y el léxico del teatro, como las palabras *Autor*

[20] Véase Shergold, N. D. y Varey, J. E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. Estudio y documentos 1637-1681,* Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.

y *compañía* instituían una zona de intersección entre el discurso teológico y el vocabulario teatral.

A través de esta red de equívocos la metáfora «el teatro del mundo» pierde algo de su aridez metafísica y de su carácter puramente tópico para adquirir un relieve concreto, para reducirse a una afirmación mucho más positiva de tipo linguístico: el mundo tal como lo entienden y lo explican la metafísica escolástica y la dogmática católica está prefigurado en el idioma particular del teatro español del siglo XVII, de la comedia. En la perspectiva de una historia universal, el mundo y el teatro coinciden, puesto que a las tres edades del mundo (ley natural, ley escrita, ley de gracia) que se acaban en convulsiones y catástrofes, diluvio, terremoto, conflagración universal, corresponden las tres jornadas de la comedia que se cierran en instantes de crisis[21]. Tres y no cinco como los actos del teatro clásico y neoclásico. Desde la perspectiva de las biografías individuales, los papeles adjudicados a los hombres en el gran teatro del mundo no difieren de los papeles tópicos forjados por la comedia contemporánea, la dama hermosa, la dama discreta, el labrador socarrón y sesudo, el rey enamorado de sus gloriosas hazañas. Sólo los papeles del rico y el pobre, impuestos por la fuente inmediata del texto y por su propósito didáctico y edificante, no pertenecen estrictamente al almacén de tipos de la comedia.

Si tenemos en cuenta todo ello, el logro artístico del auto sacramental *El gran teatro del mundo*, desde los criterios dados por la estética conceptista, reside en último término en lo que Gracián llama una «ingeniosa transposición» cuyo «artificio consiste en transformar el objecto y convertirlo en lo contrario de lo que parece». Así el auto de Calderón, mediante el tratamiento agudo de un tópico, llega a subvertir su aparente mensaje, a convertirlo «en lo contrario de lo que parece»: en lugar de «el mundo es un teatro» vendría a decir: el teatro (el nuestro, el mío, el teatro español, el teatro calderoniano) es un mundo, y ese mundo se basta a sí mismo y se refleja a sí mismo, hasta lo infinito.

[21] Esta correspondencia y más largamente la estructuración del auto en función de una historia universal pensada a partir de una cronología de origen bíblico han sido minuciosamente estudiadas por García, Á. M., «*El gran teatro del mundo:* estructura y personajes», en *Hacia Calderón. Cuarto coloquio anglo-germano*. Ponencias publicadas por Hans Flasche, Berlin, 1979, pp. 17-29.

El fantasma de Inés de Castro entre leyenda y literatura

Patrizia Botta
Universidad de Roma

Los amores de Dª. Inés de Castro y del infante D. Pedro de Portugal constituyen un acontecimiento realmente ocurrido en la historia portuguesa de mediados del siglo XIV.

Aunque de sobras conocido, recordaremos brevemente su desenlace trágico: por razones tanto dinásticas como políticas, el rey D. Alfonso de Portugal, persuadido por tres ministros consejeros, durante una ausencia de Pedro, sentencia la muerte de su concubina, Inés de Castro, que es degollada en Coimbra el 7 de enero de 1355. No bien el infante sube al trono, en 1357, lleva a cabo un programa de venganza y de apoteosis de la amada muerta. Mata ante todo a los ministros consejeros y declara haberse casado, 7 años antes, con Inés (para que ésta sea reconocida como reina); después, manda construir un monumento fúnebre más digno en el Monasterio de Alcobaça y cuando está listo, en 1362, exhuma el cadáver de Inés, enterrado hasta entonces en Coimbra, y con gran aparato lo hace trasladar para Alcobaça, donde lo coloca en el sarcófago sobre el que descansa una estatua yacente que tiene en la cabeza una corona real.

A estos hechos históricos, transmitidos por los cronistas y documentados por el sepulcro de Alcobaça, muchos elementos legendarios se han ido añadiendo a lo largo de los siglos, unos formados por transmisión oral y recogidos por varios textos literarios, otros forjados por literatos que escribieron sobre Inés y luego pasados al patrimonio de la tradición oral[1].

---

[1] Sobre el desarrollo de la leyenda inesiana *cfr.* Natividade, V., *Ignez de Castro e Pedro o Cru perante a iconographia dos seus túmulos*, Lisboa, Typ. A Editora, 1910; Vasconcellos, A. de, *Inês de Castro. Estudo para uma série de lições no curso de história de Portugal*, Porto, Ed. Marques Abreu, 1928; Cornil, S., *Inés de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du théme dans les littératures romanes. De l'histoire à la légende et de la légende à la litterature*, Brussels, Acad. Royale de Belgique, 1952; Sena, J. de, «Inés de Castro», en *Estudos de História e Cultura* (Iª série), vol. I, Lisboa, Ed. da Revista

Así por ejemplo se añaden el episodio macabro de la coronación del cadáver y besamano por parte de los súbditos, o el del casamiento póstumo (muy desarrollados en varias obras tardías); o incluso, el episodio del encuentro del rey D. Alfonso con Inés rodeada de sus hijos, o el de los hijos también asesinados junto a su madre, o aún la leyenda de la *Quinta das Lágrimas* y *Fonte dos Amores*, actualísima aún hoy día en Coimbra, y muchos otros más[2].

Entre todos los añadidos legendarios, el que más nos interesa en esta circunstancia es uno muy curioso y bastante desatendido por los críticos especialistas: el del fantasma de D[a]. Inés que, poco después de muerta, se aparece al infante D. Pedro para hablarle y dialogar con él.

Dicho motivo no se aleja de una tendencia más general a la resurrección de Inés, muy afortunada en obras de los siglos XIX y XX, pero presente ya, y bajo distintas formas, en varios textos inesianos del Siglo de Oro: de hecho, en muchas de las obras antiguas que vierten sobre ella, Inés aún después de muerta, recibe nueva vida y sigue actuando en la escena como si estuviera viva.

I) Es el caso, para empezar, de la reanimación de su cadáver presente en todas las obras que enfrentan el tema de la coronación póstuma: en todas ellas es el rey D. Pedro quien saca su cadáver del sepulcro, o bien, poco antes de enterrarlo, lo coloca sobre un trono, para luego rendirle las honras póstumas más solemnes, sea coronando su cabeza (o calavera), sea obligando a sus súbditos a besarle las manos (o los huesos), sea casándose con los restos de D[a]. Inés para legitimar a sus hijos.

Es lo que vemos en varias obras inesianas tanto poéticas como teatrales desde la mitad del XVI hasta muy avanzado el XVII, esto es, en los romances 2° y 3° de Isabel de Liar (de 1550 y 1572), en la *Nise Laureada* de Bermúdez (de 1577), en el 2° romance de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (de 1587), en la *Tragedia* de Mejía de la Cerda (de 1612), en *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara (de h. 1627), y en dos romances tardíos sobre el mismo tema (de 1688 y del siglo XVIII). En otras obras de origen portugués, en cambio, D. Pedro rinde homenaje no ya al cadáver sino a la imagen de Inés representada en una estatua que él mismo manda construir: es lo que sucede en un romance inesiano del XV (*Gritando va el caballero*, anterior a 1495) y en un texto poético de 1606 (la *Iffanta Coronada* de João Soares de Alarcão)[3].

Ocidente, 1967. *Cfr.* además el imprescindible *Inesiana, ou Bibliografia Geral sobre Inês de Castro* llevado a cabo por Adrien Roig, Coimbra, Univ., 1986.

[2] Sobre el episodio macabro *cfr.* Teyssier, P., «Un probléme d'histoire littéraire luso-espagnole: la genése de l'épisode macabre dans le mythe d'Inés de Castro», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris 1975, pp. 323-335. Para la leyenda de la «Quinta das Lágrimas» *cfr.* Michaelis de Vasconcellos, C., «Pedro, Inés e a Fonte dos Amores», *Lusitania*, VI, set. 1924, pp. 159-182.

[3] Para los romances de Isabel de Liar aparecidos respectivamente en la *Silva* de 1550 y en la *Rosa Española* de Timoneda, *cfr.* los núms. 105 y 106 de la *Primavera* de Wolf (reed. en la *Antología* de Menéndez Pelayo, VIII, pp. 258-259). Para las *Nises* de Bermúdez, *cfr.* la edición de Triwedi, M. D., Valencia, Castalia, 1975. Para el romance de Lobo Lasso, *cfr.* el *Romancero General* de Durán (BAE, 10, 16), núm. 1237. Para la *Tragedia* de Mejía de la Cerda, *cfr.* la ed. de la BAE, 43, pp. 391-409. Para *Reinar* de Vélez, *cfr.* la ed. de M. Muñoz Cortés («Clásicos Castellanos», núm. 132). Para los dos romances tardíos,

En todos estos textos, a Inés de Castro, que ya se ha muerto, se le hace revivir una nueva vida de una manera «forzada», ya que reanimando a toda costa su imagen, o más frecuentemente su cadáver, de hecho se prolonga la permanencia del personaje sobre la escena y se le obliga a seguir actuando, aunque sea tan sólo como una presencia pasiva y muda. Quien determina esta sobrevivencia innatural algunas horas más allá de la muerte es D. Pedro, para que Inés reciba, *después* de muerta, lo que no pudo recibir en vida. Y este desplazamiento temporal, esas horas de vida ficticia que le son concedidas, son muchas veces señalados por los autores antiguos mediante sintagmas que hasta parecen formulísticos («reinar *después* de morir», «que *despois* de ser morta foi rainha», etc.)[4].

II) Otra modalidad de la nueva vida que se brinda a Inés es la que le atribuyen los autores de varios monólogos líricos del siglo XVI en los que ella misma, ya muerta y hablando desde el Trasmundo (o desde un más codificado *Infierno de los enamorados*) nos cuenta la primera parte de su historia, es decir, lo que ha ocurrido hasta la hora en que ha sido degollada.

Testimonio de esta segunda tendencia son 3 textos de la primera mitad del XVI: las *Trovas* de García de Resende de 1516, el primer romance de Isabel de Liar (*Yo me estando en Giromena*) publicado en el *Cancionero de Romances sin año*, y el romance recientemente dado a conocer por D. Eugenio Asensio (*Yo me estaba allá en Coimbra*), copiado en un manuscrito de mediados del siglo XVI (h. 1540-70)[5].

En todos ellos se recurre al artificio convencional de poner el relato en la boca de una mujer, en primera persona gramatical y con adjetivos en femenino, según una tradición bien arraigada tanto en la lírica hispánica de tipo popular como en el *Romancero*. Y en los tres textos, la mujer que habla es una difunta que evoca su vida y las razones de su homicidio. Es, pues, un espíritu que habla desde el Infierno, o un muerto que habla, según una modalidad también frecuente en el *Romancero*. De hecho, nos encontramos ya frente a un primer tipo del fantasma de Inés que aún después de fallecida sigue actuando

---

cfr. Rom. Gen. cit., núms. 1238 y 1301. Para *Gritando va el caballero, cfr. Rom. Gen.* cit., núm. 297 y *cfr.* además mi trabajo «Una tomba emblematica per una morta incoronata. Lettura del romance *Gritando va el caballero*», *Cultura Neolatina*, XLV, 1985, pp. 201-295. Para la *Iffanta Coronada* de Alarcão publicada en Lisboa en 1606, *cfr.* el trabajo de Roig, A., «La Infanta Coronada de Juan Soares de Alarcón (1606)», en *Actas del séptimo Congreso Internacional de Hispanistas (Venecia, 25-30 de agosto de 1980)*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 893-901.

[4] El primer sintagma constituye el título y el último verso de la obra de Vélez de Guevara. El segundo es un verso del célebre episodio inesiano en los *Lusíadas* de Camões (canto III, estrofas 118-136); al respecto *cfr.* los trabajos de Adrien Roig, «El episodio de Inés en *Los Lusíadas* de Luis de Camões», en *Homenaje a Camões*, Granada, Univ., 1980, pp. 345-369 y «L´Inés de Camões», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI, 1981, pp. 157-178.

[5] Para las *Trovas* de Resende, *cfr.* la ed. del *Cancioneiro Geral* de Costa Pimpão A. J., y Dias, A. F., 2 vols., Coimbra 1973-1974, núm. 861. El romance de Isabel de Liar es el núm. 104 de la *Primavera* (reed. en *Antol.*, VIII, pp. 256-257). Para el romance inesiano recién descubierto, *cfr.* Asensio, E., «Romance "perdido" de Inés de Castro», en *Cancionero musical luso-español*, Salamanca, Sociedad Española de la Historia del Libro, 1989, pp. 31-40.

ante los ojos del lector: en este caso, para narrar desde un lejano trasmundo una historia que se plantea como ejemplar.

III) Sin embargo, hay un segundo tipo del fantasma de Inés, más dramático e interesante porque, en lugar de un monólogo, entabla un diálogo directo con D. Pedro.

En algunas obras se halla apenas bosquejado y mezclado con una insinuada resurrección del cuerpo del personaje, como por ejemplo en la *Visão* de Anrique da Mota, donde Inés, que ya parece haber muerto, frente al lamento y a las promesas de venganza que le hace el amado, resucita por un instante para recomendar su alma a D. Pedro:

> Com estas tão fortes e nojosas conjurações do verdadeiro amor *os espiritus uitais* daquella senhora *que quasi de todo eram fora* de seus naturais aposentos / *tornaram a Reuiver* / e ella sintindo os Reais braços do seu verdadeiro amiguo e senhor / ainda que estava com mortal fadigua abrio os olhos / e uendo ha cousa a que moor bem queria dise com uoz baixa e mui cansada minha alma lembrayuos della / e deu hum grande sospiro que do Intimo e secreto do seu ferido coração sahio com que acabou despirar /[6].

Como se ve en las frases subrayadas, hay una cierta ambigüedad en la expresión, y nos quedamos suspensos entre el significado, por un lado, de esos «espiritus vitais» que «tornaram a reviver» (que nos harían pensar en un fenómeno sobrenatural a medio camino entre una resurrección —se dice «reviver»— y una aparición —se dice «espiritus»—), y, por el otro, de ese «quasi» que pone en duda la ya acontecida muerte y va insinuando que se trata más bien del último esfuerzo de una moribunda (lo que además parece confirmado por la frase final: «com que acabou despirar»).

En otros textos, en cambio, la ambigüedad no existe y se delinea más claramente la sombra de Dª. Inés después de muerta, que, sea en una dimensión onírica, sea desde el Trasmundo, sea en el mismo plano de los personajes vivos de la ficción, se le aparece a D. Pedro, no ya para pronunciar apenas una frase, sino para dialogar con él más detenidamente.

La del fantasma, dicho sea de paso, es tan sólo una de las manifestaciones de lo maravilloso y sobrenatural que tan fecundo ha sido en obras inesianas: baste pensar en los frecuentes sueños premonitorios, o presagios, con que Inés ve prefigurada o simbolizada su muerte, o una situación de peligro inminente (en obras de Ferreira, Bermúdez, Mejía de la Cerda y Vélez de Guevara). O piénsese incluso en las visiones alegóricas con que otros personajes de la obra consiguen ver de lejos la muerte de Dª. Inés o entrar en contacto con personajes del Trasmundo (como sucede en las obras portuguesas de Anrique da Mota y de Soares de Alarcão). El fantasma es, pues, un elemento más de ese plano de lo maravilloso, que es casi obvio en una historia como la

---

[6] Cito de la ed. de Asensio, E., «Inés de Castro; de la crónica al mito» [1959], reed. en *Estudios Portugueses*, Paris, Fund. Calouste Goulbenkian, 1974, pp. 37-58, cita en p. 57.

de Inés, que se va enriqueciendo de matices legendarios cuando no macabros y generadores de un clima más general de horror.

En pleno acuerdo con esa atmósfera sombría creada por calaveras y esqueletos en la escena, fértil terreno para encarecimientos en la misma línea de terror, el fantasma de Inés, al presentarse, se nos muestra estrictamente ceñido a la tradición folkórica más usual.

Los fantasmas, en la superstición popular, solían aparecer en las horas más temibles y en los lugares más lúgubres y espantosos, esto es, en las noches oscuras, sin luna, y en los cementerios o casas abandonadas, o hasta en el lugar mismo del delito, y las más veces, aparecían envueltos por una luz espectral. Otras veces se aparecían en sueños, otras en fin como una voz.

Son todos rasgos que también presenta el fantasma de Inés que aquí nos interesa, y que hemos seleccionado en cuatro textos inesianos del Siglo de Oro, dos poéticos y dos teatrales, que son: A) el romance del Palmero, copiado hacia fines del siglo XV; B) la *Nise Laureada* de Bermúdez, de 1577; C) la *Iffanta Coronada* de Soares de Alarcão, de 1606; D) la *Tragedia famosa* de Mejía de la Cerda, de 1612[7].

Son todos textos, salvo el primero, que tratan de la coronación póstuma de Inés. Y en todos ellos la aparición de la sombra (amén de seguir obviamente la muerte de Inés) precede la escena de la coronación.

Hay que decir que de los cuatro textos el segundo, o sea la *Nise Laureada* de Bermúdez[8], es el que más se aleja de los demás, porque presenta una situación más esfumada: en efecto, la evocación de Inés no nace como imagen visual que se aparece, sino se va insinuando como impresión acústica, o como voz que se oye (no sabemos si proferida por el *Eco*, como dicen las rúbricas, o si forjada por el mismo D. Pedro cual proyección de su propio sentir, como sugiere el *Coro*[9]). La habilidad técnica del autor, que emplea sabiamente la rima en eco[10], consigue crear efectos sorprendentes a nivel de significado: de repente, la que parecía ser tan sólo una voz («Voz humana la que assi me assombra», v. 1178) se va plasmando, nítida, en perfil visual:

Sombra.
De doña Inés.
Es.
Que me llama. (v. 1179)

---

[7] Para los textos B, C, D, *cfr. supra*, nota 3. Para el romance del Palmero, *cfr. infra*, y notas 16, 17, 18, 19.

[8] La escena de la aparición se halla en el Acto III, vv. 1173-1184; *cfr.* ed. Triwedi cit., pp. 168-169.

[9] *Cfr.* CORO (vv. 1180-1182): «El eco que resuena / del grito de tu pecho lastimado / te trae como en pena».

[10] *Cfr.* el ECO que retoma la rima de las palabras del Rey (vv. 1176-1179): «REY. ...para conforto desta triste vida. / ECO. Yda. / REY. Donde la tuya, doña Ynés. / ECO. Es. / REY. Voz humana la que assi me assombra. / ECO. Sombra /».

que el rey D. Pedro hasta llega a abrazar, figurándosela en su contorno plástico («con la sombra abraçado», v. 1182).

Otra peculiaridad del texto de Bermúdez es que no presenta bien a las claras al fantasma de Inés hablando directamente con D. Pedro sino que atribuye al *Eco* sus palabras: pero dicho artificio no altera la impresión de diálogo entre los dos amantes.

En los demás textos, la sombra se nos dibuja más de repente aún, ya perfectamente definida desde el comienzo como imagen visual, y no precedida o bosquejada por una voz.

En el tercero de ellos, el poema de Soares de Alarcão, el fantasma sirve de guía a un viaje alegórico en el Trasmundo, en el que el rey D. Pedro visita los túmulos de personajes famosos de la Antigüedad[11]. Aunque dicho fantasma se presente como sin nombre y sin sexo[12], Pedro intuye que se trata del de Inés, si bien no se atreve a preguntárselo, como se ve en la estr. 32:

> No yua Pedro en si porque si fuera
> Preguntara a su triste compañía
> Si dicha doña Inés de Castro era[13]
> Que fuera de su bien dichosa guía

Sin embargo, al llegar más tarde (estr. 50) a las sepulturas de las mujeres y al revelarle el espíritu que son ésas las moradas de Inés, Pedro adquiere ya la certeza de que la que le ha ido acompañando ha sido la sombra de su amada muerta. Trata en seguida de abrazarla (estr. 51), pero inútilmente, ya que, de pronto, la imagen se desvanece junto con todo el ensueño, devolviendo a D. Pedro a su dimensión real (estr. 52)[14].

Los dos textos restantes, o sea el romance del Palmero (=A) y la *Tragedia* de Mejía de la Cerda (=D), tienen muchas afinidades y varias secuencias en común. Parece incluso que el licenciado Mejía de la Cerda, al componer su obra, ha tenido muy en cuenta la estructura del romance del Palmero, que de hecho incorpora en su Tragedia poco antes de la escena de la aparición[15].

El romance del Palmero, también denominado «de la Aparición», «de la Difunta» o «de la Enamorada Muerta», o «romance de la Amante resucitada», es un texto muy temprano (anterior a 1506) y perteneciente al Romancero anónimo más tradicional. Aunque ya desde su primera documentación[16] haya perdido toda referencia al hecho

---

[11] *Cfr.* Soares de Alarcão, J., *Iffanta Coronada*, ed. 1606, ff. 49-55, Canto IV, estrofas 28-52.

[12] *Cfr.* estr. 30: «Vn espirito en falso cuerpo liuiano»; estr. 32: «su triste compañía»; estr. 33: «aquel espirito espantoso».

[13] En el original: «Si a dicha doña Ynes de Castro era». La «a» debe ser errata tipográfica, salvo si no es portuguesismo (artículo femenino singular).

[14] *Cfr.* estrofas 51 y 52: «Pensando Pedro que tocar pudiera / A su Ines le fue cosa impossible / Porque de presto alli se deshiziera / Aquello sin quedar cosa visible. / [...] / Esto dicho se vio nel verdadero / Valle, de todo ya desassombrado / Sepulcro de su Castro lastimero / A do solo estuuiera arrodillado».

[15] *Cfr.* Acto III, escena tercera, ed. BAE, 43, p. 403.

[16] El primer testimonio manuscrito del romance del Palmero es el *Cancionero* del British Museum (Ms. Add. 10.431) de hacia 1498-1502 (es el núm. 351 de la ed. de Rennert, H. A., *Romanische*

histórico del que se origina, no es difícil reconocer en él varios elementos indudablemente inesianos, que nos conservan tanto sus ediciones antiguas como sus innúmeras versiones orales modernas[17]. Amén de todo es incorporado en dos tragedias barrocas sobre Inés (la una de Mejía y la otra de Vélez de Guevara) y citado como «romance de Inés de Castro» en una de las tragedias de D. Guillén de Castro[18]. Por tanto, hay que reconocerlo como un texto inesiano más, primitivo y perteneciente al *Romancero*, y no considerar puramente casual su incorporación a la literatura dramática sobre Inés, como se ha hecho hasta ahora.

Pero dejando ya de lado esas breves aclaraciones sobre el origen del romance del Palmero (del que me ocupo en otro trabajo mío[19]), lo que interesa subrayar ahora es lo que el romance del XV y la tragedia del XVII tienen en común, es decir la identidad de secuencias en cuanto a la escena de la aparición. Esas secuencias son:

1) la noticia de la muerte de la amada, comunicada a D. Pedro a través de un mensajero (que en A es un Palmero, en D el pastor Tirseo), y la certificación de lo dicho mediante la descripción del entierro (A, D) y de las señas de la enamorada muerta (D) —en este caso, positivas—, de la belleza de su cadáver[20]

Forschungen, X, 1895, pp. 1-176, ver pp. 140-141 y el núm. 4 del *Apéndice* en la edición de las obras de Juan del Encina llevada a cabo por Jones, R. O., Madrid, Castalia, 1975, pp. 261-262).

[17] A lo largo del siglo XVI el texto vuelve a copiarse repetidas veces en pliegos sueltos y en cancioneros de romances, mientras que en las primeras décadas del XVII halla su cabida en el teatro barroco (*cfr.* nota siguiente). En cuanto a su tradición oral, siempre ha sido muy fecunda gracias a las frecuentes contaminaciones con otros romances (como *Bernal Francés*), y a las repetidas «actualizaciones» del texto a hechos históricos afines al narrado (como la muerte de la reina Mercedes, esposa de Alfonso XII, acontecida en 1878).

[18] La incorporación de algunos fragmentos del romance en la *Tragedia famosa de doña Inés de Castro, reina de Portugal* de Mejía de la Cerda se da en el Acto III, ed. cit, p. 403 (*cfr.* también *infra*, nota 20); en *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara se halla en la Jornada III, ed. cit., pp. 89-90. Guillén de Castro en su *Tragedia por los celos*, que trata otro asunto histórico, también incorpora un fragmento del romance, que dos de los personajes del drama reconocen como «un romance viejo / del rey don Pedro y doña Inés de Castro» (*cfr. Obras de Don Guillén de Castro y Bellvis*, ed. de Juliá Martínez, E., 3 vols., Madrid, RAE, 1927, III, p. 308).

[19] *Cfr.* «El romance del Palmero e Inés de Castro», en *Medioevo y literatura*, (Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993), ed. J. Paredes Núñez, Granada, Univ., 1995, I, pp. 379-99. Al final de dicho trabajo, doy una lista de 14 elementos inesianos que a mi juicio pueden reconocerse en las versiones tanto antiguas como modernas del romance; el último de ellos es citado también *infra*, nota 33.

[20] *Cfr.* también la pregunta, idéntica en ambos textos, que precede la noticia de la muerte:

A	D
pregunta:	
¿Dónde vas el escudero,	¿Dónde vas el caballero?
triste, cuitado de ti?	¿Dónde vas, triste de ti?
noticia:	
Muerta es tu enamorada	Que la tu querida esposa
muerta es que yo la vi.	Muerta es que yo la vi.
señas:	Las señas que ella tenía
	Bien te las sabré decir:
	Los ojos son dos estrellas,

2) el desmayo de D. Pedro, que en ambos textos marca el pasaje a otra dimensión, la onírica, en la que el príncipe logra entrar en contacto con el Trasmundo[21]

3) la aparición de la sombra de la amada muerta, que en los dos casos se presenta como espantosa[22]

4) tras el asombro de D. Pedro, el fantasma empieza a hablar, sea para tranquilizarlo[23] revelando su propia identidad[24], sea para confirmar que realmente ha muerto[25] añadiendo nuevas señas de certificación, esta vez negativas y macabras, de la corrupción de su cuerpo[26]

5) a continuación, el fantasma declara su propio testamento, que es de paz para el amado[27], a la vez que de honras para sí[28] (planteando de este modo a la coronación póstuma como un acto debido al último deseo de una difunta).

[—]	Mejillas, nieve y carmín. Los dientes, menudo aljófar, Los labios, clavel de abril. La garganta, de alabastro El pecho, blanco marfil.
entierro: Ataút lleva de oro y las andas de un marfil. La mortaja que llevava es de un paño de París. Las antorchas que le llevan, triste, yo las encendí. Yo estuve a la muerte della, triste, cuitado de mí.	La mortaja que la visten Es de un cendal muy sutil. Las andas son de oro fino Con reliquias de neblí. La guirnalda es de azucenas, De azahar y toronjil. Y el paño con que le cubren Es de tela carmesí. Los grandes pusieron lutos Todos por amor de ti. Y de la gente menuda Pasan de sesenta mil.
[21] *Cfr.*: A De que esto oí yo, cuytado a cavallo iva y caí.	D *Cae don Pedro desmayado,* *y dice*:
[22] *Cfr.*: A Una visión espantable delante mis ojos vi.	D *Aparece Doña Inés en lo alto,* *suelto el cabello y herida*
[23] *Cfr.*: A No temas, el escudero no ayas miedo de mí.	D Del pecho tuyo esa pasión se aparte
[24] *Cfr.*: A Yo soy la tu enamorada	D Amado esposo y príncipe querido
[25] *Cfr.*: A ...pues yo morí	D el alma que del cuerpo hoy ha salido
[26] *Cfr.*: A Ojos con que te mirava vida, no los traigo aquí. Braços con que te abraçaba so la tierra los metí.	D ...el pecho que ves frío
[27] *Cfr.*: A	D

Estos y otros más, que aquí no cito, son elementos que demuestran la identidad de la situación y la derivación genética de la *Tragedia* del XVII del romance del XV, o si se prefiere, el parentesco indudable entre los dos textos de origen castellano.

Por otro lado, un vínculo más estrecho parece existir entre las dos obras de origen occidental, la del gallego Bermúdez y la del portugués Soares de Alarcão, que tienen en común, contra las otras dos, el lugar de la aparición (en ambas, el cementerio, sobre el sepulcro de D[a]. Inés).

Otros rasgos, en cambio, son comunes a los 4 textos (como el asombro de D. Pedro frente a la aparición), mientras otros se dan tan sólo en las tres obras tardías: así, por ejemplo, el intento de D. Pedro de abrazar la sombra de su amada, que se le disuelve como viento entre las manos.

Este último rasgo, tal vez, sea de derivación clásica, ya que también se desvanecían frente a sus amados dos de los fantasmas femeninos más famosos de la Antigüedad, el de Eurídice aparecido al esposo Orfeo, que le había ido a buscar en el Trasmundo, y el de Creusa aparecido al marido Eneas durante el incendio y destrucción de Troya. Pero claro está que no faltan los fantasmas en otras literaturas[29] ni tampoco en la española de la época: aunque las que predominen en esta última sean las sombras de personajes masculinos[30], no faltan los fantasmas femeninos en algunas obras con marcados recuerdos inesianos[31].

Para concluir, el fantasma es un elemento más de la leyenda de Inés, bastante afortunado en el Siglo de Oro, y que con nuevas variantes volverá a aparecer en obras inesianas posteriores[32], o incluso a sobrevivir en la tradición oral de nuestros días: por ejemplo, en el Monasterio de Alcobaça, según una superstición local, las noches de plenilunio salen de los sepulcros las siluetas de los dos amantes para murmurar dulces palabras entre sí. Por otro lado en la tradición moderna del romance del Palmero la aparición de la sombra de la amada muerta es uno de los fragmentos más afortunados y que más variantes ha generado en la imaginación popular.

El fantasma de Inés, pues, aparecido por vez primera en el Romancero del siglo XV, sigue sobreviviendo en nuestros días nuevamente a través del Romancero, que lo difunde a los ámbitos más distantes, en el tiempo y en el espacio, de esa lejana Coimbra del año

---

Biváis vos, el cavallero
[28] *Cfr.*: A
fagáis algund bien por mí

Quédate en paz, reposa y ten sosiego
D
en dar honra a estos difuntos huesos
Y el lauro que quisiste darme en vida
Ese te ruego que me dés en muerte.

[29] Huelga recordar los más famosos, que van desde el fantasma de Hamlet y las leyendas nórdicas del Buque Fantasma hasta los espectros de Ibsen.

[30] Baste pensar en la de D. Alonso en *El caballero de Olmedo* de Lope (Acto III, vv. 443 y ss.), o en la del Convidado de Piedra en el *Burlador* de Tirso (Acto III, vv. 534 y ss., 640 y ss., 886 y ss.).

[31] *Cfr. Siempre ayuda la verdad*, atribuida a Tirso, ed. BAE, 243, p. 147, y también *Ver y creer*, de Juan de Matos Fragoso, ed. BAE, 47, pp. 296-297.

[32] Entre otras, el fantasma de Inés aparece en una obra juvenil de Victor Hugo, o incluso, en el siglo XX, en la *Corona de Amor y Muerte* de Alejandro Casona.

1355, escenario de los hechos que se siguen cantando ya sin saber por qué, mudados todos los nombres, borrados todos los matices geográficos, pero repitiendo en todas las versiones la misma identidad de situación, y conservando, en otras, variantes que por lo arcaicas resultan inexplicables para el público que las oye, como ésta que en Marruecos se canta tras la escena de la Aparición:

> Ya murió la flor de mayo
> ya murió la flor de abril
> ya se murió la que fuera
> reina después de morir[33].

[33] La variante aparece en 4 versiones del Palmero recogidas en Tánger, Tetuán y Larache por Benoliel y Manrique de Lara en los primeros años de este siglo (aún inéditas y que he podido consultar en el Archivo Menéndez Pidal de Madrid). Como indico en mi trabajo (cit. *supra*, nota 19), me parece muy difícil que el último verso, «reina después de morir», idéntico al título y último verso de la tragedia de Vélez de Guevara (y semejante al sintagma de Camões *cfr. supra*, nota 4), pueda representar un recuerdo literario que los judíos de Marruecos habrían añadido a las versiones del Palmero que cantaban a principios de este siglo. Dado el carácter sumamente conservador del romancero sefardí, que ha mantenido intactos los cantos medievales y ha conservado variantes que no se hallan en otras áreas del Romancero Hispánico, me parece más probable que dicho verso —referido claramente a Inés— figurase en la versión más antigua del Palmero (como demuestra su conservación en la tradición de Marruecos), y que después, perdiéndose en la tradición escrita del texto, continuase sin embargo a ser cantado a lo largo del siglo XVI hasta ser recogido por literatos cultos que escribieron sobre Inés. Así Camões, que opta por una frase semejante; y así más tarde Vélez, que lo cita textualmente y construye una tragedia entera a partir de él (incorporando, desde luego, otros versos del romance del Palmero, como ya hiciera Mejía al ocuparse él también de Inés; *cfr. supra*, nota 15). Todo ello, junto con otros elementos, autoriza a considerar al romance del Palmero como un texto inesiano más, primitivo y oral (no se olvide que así lo definió Guillén de Castro, *cfr. supra* nota 18), que además ha sembrado un germen muy fértil en la literatura posterior, inspirando varias obras sobre Inés y ofreciendo en embrión esa escena del fantasma que, como vimos, tan calurosa acogida hallaría entre los autores del Siglo de Oro que escribieron sobre Inés.

El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII

Catalina Buezo

En el teatro de Lope, el personaje del niño cumple diversas funciones. Esta figura es un elemento más del entramado social presente en *Fuenteovejuna*, donde resulta torturada del mismo modo que la mujer, el gracioso o el viejo, personajes todos ellos que representan a los débiles del sistema y adquieren, por tanto, carácter simbólico. De hecho, en el teatro lopesco el niño tiene un valor arquetípico —como el resto de los personajes del Siglo de Oro, *vgr.* la dama o el galán, la figura del niño no es una realidad psicológica, sino un arquetipo— y un valor ideológico, que se pone de manifiesto en su frecuente caracterización como víctima complaciente y símbolo estilizado de sufrimiento y martirio[1]. Así se aprecia en *El niño inocente de la Guardia*, comedia en la que Juanico, de quien se dice que «ya es grande / para los brazos», actúa como protagonista. Pronuncia en el acto V dos versos un muchacho y otro (o dos) no habla.

Nos encontramos aquí con lo que será una constante en comedias y en tragedias: salvo cuando aparece como protagonista, se trata de un personaje que se sitúa en el tablado pero apenas toma la palabra, permaneciendo muchas veces mudo en escena. De ahí que se pueda incluso prescindir de él: si en *El niño inocente de la Guardia* pueden actuar en determinado momento un muchacho o dos, en *San Segundo de Ávila* dice así una didascalia:

Salen dos niños, si los hubiere, y si no pase adelante la obra, llamados Eliseo y Rufino[2].

---

[1] Profeti, M. G., «Los niños de Lope: entre encargo y pathos», en *En torno al Teatro del Siglo de Oro (Jornadas I-VI)*, ed. de Castellón Alcalá, H., Granja López, A. de la y Serrano Agulló, A., Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1991, pp. 65-85.

[2] *Id., ibid.*, p. 81.

Ahora bien, contrariamente a lo que ocurre en el teatro mayor, en el teatro cómico breve del siglo XVII el niño no es un personaje mudo, con escasa relación con el enredo de la composición, sino una presencia esperada, que en bastantes casos influye decisivamente en la acción dramática. Así sucede en la loa sin título de Agustín de Rojas que Emilio Cotarelo edita en el número 85 de su *Colección*, donde una niña, que pide licencia para representar en Sevilla, lleva el peso de la composición[3]. Se dirige de esta manera al auditorio:

NIÑA
Pues, porque acaben de ver
que es ésta ciudad famosa,
quiero que vean una cosa
que ante todos he de hacer.
Sevilla está aquí; yo quiero
ofrecerme a su presencia
y demandarle licencia. (vv. 197-203)

De hecho, como veremos, el niño constituye uno de los tipos fijos perfectamente reconocibles por los espectadores aficionados a entremeses, bailes y mojigangas, puesto que, gracias a una indumentaria, una dicción, una gestualidad y unos accesorios determinados, los personajes del teatro breve salen a escena como arquetipos —el alcalde gracioso, la dueña, el sacristán, etc.[4]—. Recordemos cómo el gracioso de la comedia, normalmente criado del galán, se convierte en personaje eje de esta dramaturgia, ya sea desempeñando los roles de alcalde rústico o marido burlado, por ejemplo. Del mismo modo, frente a lo que sucede en el teatro serio, el código del amor y el del honor reciben aquí un tratamiento paródico: muchos entremeses acaban con el perdón de los adúlteros y el casamiento de los amantes, y son habituales las figuras de la «dama pedigüeña» y del «galán roto».

Por ello, no debe de extrañarnos que, de acuerdo con la perspectiva carnavalesca de mundo al revés en la que el teatro cómico breve se inscribe, el personaje del niño pierda el perfil grave que tenía en la comedia y en la tragedia. En realidad, su aparición en el tablado enfatizaba el carácter risible de entremeses y mojigangas, cuando no provocaba un efecto de sorpresa, como veremos.

Por otra parte, si en el teatro breve, reflejo estilizado del mundo al revés del Carnaval —que propiciaba inversiones de roles, sexos y comportamientos—, los diablos y hechiceras están bautizados y no causan temor; los médicos matan; las viudas se alegran, etc.[5], no nos ha de extrañar que salgan al tablado hombres disfrazados de niños y, a la inversa, niños disfrazados de hombres.

A los primeros, esto es, a los hombres por lo general barbados que entran en escena con chupete y babador, les hemos dedicado el artículo «El niño de la Rollona:

---

[3] Cotarelo y Mori, E., (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, Madrid, Bailly-Bailliére, NBAE, 1911, t. 18, p. 337.

[4] Huerta Calvo, J., (ed.) *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 30-42.

[5] Buezo, C., «6. Tipología de los personajes», en *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro I. Estudio*, Kassel, Reichenberger, 1993, pp. 177-227.

plasmación dramática de una práctica festiva»[6]. Veíamos ahí cómo el personaje grotesco del niño adulto suele aparecer bajo la figura estereotípica del «niño de la Rollona», el cual, según el dicho recogido por Correas, «tiene siete años y mama aún ahora»[7].

Estos niños desfilan normalmente acompañados de un ama de cría o de otros «niños», en distintas diversiones callejeras y actos públicos que tienen lugar en tiempo de fiesta; diversiones populares ligadas en buena medida a la infancia y a la mocedad que paralelamente sirven de tema o de soporte temático para no pocas piezas del teatro breve donde perviven los ecos del Carnaval. Estos rituales, vinculados al universo de la fiesta en la plaza pública, penetran, al igual que sucede con los cantarcillos populares y versos de tipo tradicional, en el «teatro mayor» (en las piezas de Lope de Vega *Adonis y Venus* y *La niñez de San Isidro*, por ejemplo, los niños juegan a la gallina ciega, al escondite y al toro de las coces [8]), si bien en el teatro breve se adueñan del espacio escénico (el baile de *Los gallos*, de Luis Quiñones de Benavente, tiene por tema la diversión escolar de la coronación del rey de gallos, *vgr.*). Recuérdese, además, que de Juanico, en *El niño inocente de la Guardia*, se dice que «ya es grande / para los brazos», es decir, se trata de un niño adulto que guarda relación con los «niños de la Rollona», también «inocentes»[9], si bien aquí dicho niño no aparece ridiculizado porque el contexto de la comedia no lo permite.

Es decir, por un lado, diversiones propias de la infancia y de la mocedad inspiran temáticamente abundantes piezas del teatro breve y, por otro, encontramos hombres con indumentaria infantil, y a la inversa. Sobre estos últimos, esto es, en torno a los «adultos niños» en el teatro cómico breve del siglo XVII, nos centraremos en este trabajo.

I. IDENTIDAD DE LOS NIÑOS QUE ACTÚAN EN ROLES DE ADULTOS

En primer lugar, cabe preguntarse por la identidad de estos niños que salían representando papeles de adulto. Normalmente tratábase de «hijos de la comedia», esto es, procedían de familias de actores y destacaban en su tierna infancia por sus dotes histriónicas. Así, sabemos que Josefa de Robles, hija de Alonso de Robles y de Juana Laura:

> siendo de poca edad hizo papeles de vírgenes en las compañías de Madrid, y hera mui hermosa y el Duque de Osuna se afizionó de ella y la sacó de la comedia a ella, a su madre y a su tía (Josefa Laura) y se mantienen en Madrid[10] .

---

6 En *Criticón*, 56, 1992, pp. 161-178.

7 Véase Correas, G., (ed. Combet, p. 56). *Cfr.* art. cit., p. 162, n. 3.

8 *Cfr.* Profeti, M. G., «Los niños de Lope...», art. cit., p. 77, quien señala la presencia de la caza de mariposa en *Adonis y Venus*.

9 Buezo, C., «El Niño de la Rollona...», art. cit., pp. 172-173. Se incide en la idea de que los «niños de la Rollona» no son únicamente «representación grotesca del crecimiento corporal, sino también símbolo de la inocencia de la Naturaleza», como parece desprenderse de su vinculación a ritos festivos que giran en torno a la eliminación del mal en la plaza pública.

10 Shergold N. D. y Varey, J. E., (eds.) *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis, 1985, p. 500.

Salvo algún caso aislado, como el que acabamos de exponer, lo habitual era que estos «niños prodigio» formaran parte muy pronto de la compañía en la que actuaban sus progenitores. De la actriz Manuela de Escamilla se sabe que

> Salió a las tablas de edad de siete años haciendo terceras damas, sin (*sic* por «en») sainetes, fuera de Madrid. Después entró en Madrid con su padre (Antonio de Escamilla) haziendo los Juan Ranillas[11] .

Tenemos noticia asimismo de su temprano casamiento, a los trece años, con Miguel Dieste, de quien tuvo a los nueve meses un hijo, Miguel de Escamilla. Quedó viuda al año y medio siguiente. Casó luego en secreto con el poeta Francisco de Monteser.

Del triunfo de la precoz Manuela de Escamilla en los escenarios de su tiempo da cuenta el hecho de que se escribieran papeles para ella, una vez especializada en la representación de los Juan Ranillas (así sucede con el entremés de Jerónimo de Cáncer titulado precisamente *Juan Ranilla*). Es decir, el actor Juan Rana, seudónimo de Cosme Pérez, el «gracioso» de entremeses de más renombre del siglo XVII, salía a escena acompañado de un *alter ego* infantil con el que formaba pareja. Intervino Manuela de Escamilla junto a Juan Rana al menos en *La portería de las damas*, entremés de Francisco de Avellaneda, y en *El triunfo de Juan Rana*, entremés de Calderón de la Barca[12].

En esta última pieza Manuela de Escamilla hace el papel del alma de Juan Rana, como ella misma indica al salir a escena:

MANUELA ¡Afuera!, que el alma
de Juan Rana soy,
que este sayo, este cincho, esta vara,
fueron siempre el alma de su buen humor:
y vengo veloz
a bailar en su nombre, porque
su afecto este día celebre mejor (vv. 197-203) [13]

E indirectamente se alude a esta actriz en la *Loa de Juan Rana*, de Agustín Moreto. Aquí Escamilla es el reflejo de Juan Rana, quien, al contemplarse en un espejo, ve que es el rostro de la actriz la imagen que éste le devuelve. Leemos[14]:

Pónese detrás del espejo, mientras le corre la cortina Orozco.

---

11 *Id., ibid.*, pp. 421-422.

12 Serralta, F., «Juan Rana homosexual», en *Criticón*, 50, 1990, pp. 91-92. Da en apéndice una lista de las piezas que, salvo con una excepción, son de teatro breve en las que interviene Juan Rana, que indirectamente sirve para rastrear la presencia de Juan Ranilla en esas composiciones.

13 Lobato, M., (ed.) *Pedro Calderón de la Barca. Teatro cómico breve*, Kassel, Reichenberger, 1989, p. 565.

14 Bergman, H., E., (ed.) *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1970, p. 436.

RANA Rabio por mirarme en él.
OROZCO Antes es cosa precisa
veros en estotro espejo;
¿quién sois?
Sale y mírase al espejo.
RANA Sin quitarme pinta,
soy Juan Rana.
OROZCO Miraos ahora.
Mírase a otro.
aquí; ¿quién sois?
RANA Escamilla.
¡Jesús! desde el pie al cabello.
OROZCO ¿Diréis ahora que es mentira? (vv. 132-139)

Era, pues, Juan Ranilla, o incluso la actriz Manuela de Escamilla como tal, el alma, el reflejo y la sombra de Juan Rana. De hecho, únicamente un público habituado a la frecuente aparición de esta pareja cómica en escena podría seguir los equívocos y juegos conceptuales, no exentos de comicidad, presentes en la mencionada *Loa de Juan Rana*, puestos en boca de los músicos y del propio Cosme Pérez:

MÚSICA Vengan a ver la loa,
vengan aprisa,
y verán que Juan Rana
hace a Escamilla.
RANA Digo que Escamilla soy;
mas (porque verdad os diga)
yo entre mí pensaba que era
así un tantico Escamilla (vv. 148-155)[15]

Otras niñas famosas, ya que suelen ser del sexo femenino estos pequeños, son las que intervienen en diversas piezas de Luis Quiñones de Benavente como «niña de Mazana» o «niña de Dorotea». En el entremés cantado que lleva por título *La verdad*, sale la «niña de Mazana» de vieja, diciendo los siguientes versos:

NIÑA (*De vieja*) Den a esta mísera pobre
una humilde caridad;
que ha mil días que en su boca
no ve un mendrugo de pan (vv. 48-51)[16]

A este respecto, parece —como se desprende de la lectura de la *Loa que representó Antonio de Prado*[17]— que la actriz Dorotea de la Sierra, mujer de Mazana, se hizo pasar

[15] *Id., ibid.*, pp. 436-437.
[16] Bergman, H. E., (ed.) *Luis Quiñones de Benavente. Entremeses*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 57.
[17] *Id., ibid.*, p. 28.

por su hija durante algún tiempo («niña de Mazana»). Ya lo hacen notar J. Varey y N. D. Shergold:

> Dorotea de la Sierra es la «Niña, hija de Mazana» de la lista de interlocutores. Hay una referencia a ella en el texto: «Dorotea de la Sierra, / Si os cae en gracia, / Hoy será la Morena, / No la Nevada»[18].

Desconocemos las causas de este presumible enmascaramiento de su personalidad. ¿Era Dorotea menor de edad o intentaba ocultar su origen o linaje, por no ser «hija de la comedia»? De ella irónicamente se dice que estuvo «casada con Juan Manzana antes y después de entrar en la comedia»[19], lo que nos llevaría a pensar en la segunda hipótesis.

En el entremés cantado de Quiñones de Benavente *La puente segoviana* reaparece la «niña de Mazana» y se alude a su temprana edad:

NIÑA — Con perdón, yo soy Esgueva.
JOSEFA — «¡Fuera!» dije, no me manchen;
que es río que aunque más crece
nunca sale de pañales (vv. 67-70)[20]

Sea como fuere, más tarde Dorotea dio a luz una niña que actuó en el entremés cantado *Las dueñas* con el sobrenombre de «la hija de Dorotea». Se escenificó esta pieza probablemente en 1635, por las compañías de Prado y Roque, para la noche de San Juan. En la acotación se lee que salen de labradores, con hachones de paja, cuatro actores: Luisa de la Cruz, la hija de Dorotea, Juan de la Calle y Lorenzo de Prado. Entonan los siguientes versos:

TODOS — Este es, mozas de Vallecas,
el estanque del Retiro,
donde el agua y el fuego
se han hecho amigos.
LUISA — El diabro que allá entre,
que hay en la puerta picos
que ensartan a un cristiano
pensando que es chorizo.
NIÑAS — Si con los palos hieren,
curan con los vestidos,
que son de trementina
y de ungüento amarillo.
LUISA — Diz que hay dentro leones
que a un hombre comen vivo.

---

18 Shergold, N. D., y Varey, J. E., (ed.) *Genealogía..., op. cit.*, p. 522.
19 *Id., ibid.*, p. 521.
20 Shergold, N. D., y Varey, J. E., (ed.) *Ramillete de entremeses..., op. cit.*, p. 170.

NIÑA También los hay por quien
los hombres han comido (vv. 62-77)[21]

Finalmente, en el entremés de León Merchante titulado *El paseo al río de noche* sale vestida de valiente la «niña de Antonia», que no hemos podido identificar[22]. Su enfrentamiento, daga en mano, con el Valiente, que se refiere a ella como «renacuajo» (v. 281), causaría la hilaridad del auditorio. Más nos interesan, sin embargo, los vv. 165-168, donde se hace mención expresa de otra niña en el tablado:

NIÑA Jugaremos algún juego,
que para todo hay tiempo, hasta que luego
cante una y otra niña
algún tono de gusto y garapiña.

Aunque la lista de actores no nos aclara de quién puede tratarse, este dato sirve para corroborar que la presencia de actores infantiles en el teatro breve, que hasta ahora no se ha tenido en cuenta, era más habitual de lo que en principio puede parecer.

II. PAPELES DE LOS «ADULTOS NIÑOS» EN EL TEATRO CÓMICO BREVE

En cuanto a la segunda pregunta que podemos hacernos, esto es, la relativa a los papeles que estos niños tenían, parcialmente se ha contestado ya al hablar de Manuela de Escamilla y de otros niños afamados.

Su frecuente aparición como adultos en escena ha de verse dentro de la órbita carnavalesca del mundo al revés en la que el teatro cómico breve se inserta, como ya se ha indicado. A veces incluso encontramos inversión sexual en el vestido, lo que reforzaba la comicidad de estas composiciones. Esto ocurre cuando es una niña la que hace el papel de valentón, como en *El Paseo al río de noche* o en la mojiganga de Francisco de Castro que lleva por título *Las figuras*, donde la acotación indica que la niña sale a escena vestida *de guapo*[23].

Otro tanto sucede si es un niño el que va disfrazado de dueña, como parece inferirse de la siguiente didascalia del entremés *El figurón*, de Francisco de Castro:

> *Sale hombre primero, y saca en unas alforjas un niño de sacristán, y otro de dueña, tapados con una capa, la cual les quita a su tiempo el figurón*[24].

Cuando salen de las alforjas, el sacristán, que habla en latín macarrónico, y la dueña bailan un zarambeque. Era ésta una de las parejas complementarias que desfilaba en tiempo de Carnaval en la plaza pública, junto a otras como el médico y el enfermo, el

---

21 Cotarelo, E., (ed.) *Colección..., op. cit.*, p. 566.

22 Bergman, H. E., (ed.) *Ramillete de entremeses..., op. cit.*, pp. 265 y 261.

23 Castro, F. de, *Alegría cómica, explicada en diferentes asuntos jocosos 2a. parte*, Zaragoza, 1702, ff. 103-117, y ms. 46.572 B. I. T. B., copia del texto anterior.

24 *Cfr. id., Alegría cómica 3a. parte...., op. cit.*, fols. 1-13.

niño adulto (o «de la Rollona») y su ama de cría, o el sacristán y el moribundo. De nuevo, vemos cómo las relaciones entre teatro y fiesta han de tenerse en cuenta para explicar buena parte de las figuras y acciones que acontecen en el teatro cómico breve del siglo XVII.

En la mojiganga anónima *Volatines y mojiganga*, una pareja de niños, vestidos de gitanos, forman parte de una comparsa de representantes de esta raza, junto con una pareja de mujeres y otra de hombres[25]. No tienen aquí parlamento propio, fundiéndose su voz en la del personaje coral «Todos». Cantan y bailan la titiritaina, danza característica de gitanos.

Recordemos que en época de Carnaval salían también por las calles comparsas de enmascarados, y eran comunes los disfraces de razas —de gitanos, de moros, de negros, etc.— y de oficios —ya aludíamos a la comparsa de labradores presente en *Las dueñas*. En *El mago*, entremés cantado de Luis Quiñones de Benavente, los danzantes conforman una de locos, y su entrada va ligada a un cantarcillo vinculado tradicionalmente a la locura, que entonan Cosme y Bezón:

> Pues la caperucita de padre,
> póntela tú, pues a mí no me cabe (vv. 122-123) [26]

Del mismo modo, el parlamento absurdo de la niña ha de verse dentro del mismo contexto:

NIÑA — Yo no siento andar descalza,
como traiga buenos guantes. (vv. 120-121)

Otras veces salen al tablado individualmente, como representantes de un oficio o de un estado determinado. Así, la niña que hace de tal —aunque su locuacidad sobrepasa a la propia de su edad— en la loa comentada de Agustín de Rojas; la «niña de Mazana», que entra en escena vestida de dueña o de vieja en *La verdad*, o la niña que forma parte de una comparsa de dueñas en la mojiganga anónima titulada *Mojiganga que se hizo en Sevilla, por fiesta, el año de 1672*[27]. Lleva ésta última la indumentaria característica del personaje, esto es, guardainfante, bota y antojos, y pronuncia los siguientes versos:

NIÑA — Mire hermana mía
si ha quedado un trago,
que esta triste vida
se pasa tragando. (*Bebe*)
¡Válgame San Blas
y válgate el diablo! (vv. 217-222)

---

[25] *Cfr.* ms. 14.515 núm. 52 B. N. M.

[26] García Valdés, C. C., (ed.) *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985, p. 324.

[27] *Cfr.* ms. 17.001 B. N. M. En la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona hay tres copias: dos copias incluidas en el ms. 46.723 y una copia en el ms. 61.455.

Los oficios que más comúnmente ejercen estos personajes son los de lacayo, esportillero o lazarillo. En *El barrendero*, mojiganga de Francisco de Castro, los niños que acompañan a un saltimbanqui, vestidos de matachines, reaparecen más adelante, uno de esportillero gallego que pide le paguen por sus servicios y el otro de lazarillo que acompaña a un ciego[28].

Otras veces, además de enfatizar el propósito cómico, su aparición provocaba un efecto de sorpresa. Esto ocurrría cuando, a sus habilidades como danzarines y cantantes, se unían otras ligadas a la magia blanca —niños titiriteros y volatineros— o negra —niños magos, en conexión con lo diabólico o encarnación misma del diablo[29]—.

Del primer tipo son los niños que, como vimos, acompañan al saltimbanqui en *El barrendero* (*Sale el saltimbanco con una mesa cubierta de lienzo, la cual, a su tiempo, se abre por en medio, y saldrán dos niños de matachines, y ejecutarán lo que dicen los versos, y sacará cada uno lo que dicen los versos).* O los que aparecen cuando inesperadamente se abren otros artificios que, junto con las mutaciones, causaban asombro en el público, siempre ávido de novedades, a fines del XVII. Así, dentro del reloj que se describe en la mojiganga *Las figuras,* ya citada, figuran dos muchachos que, como en el ejemplo anterior, no toman la palabra y se limitan a ejecutar una serie de acciones mecánicas descritas en las acotaciones de la pieza:

> *[...] y se ven dentro con una campana en medio, ellos con dos martillos que en tirando una cuerda dan en la campana la hora, y estarán vestidos de lienzo pintado, bigoteras de lo propio y gorras [...]*

En el sainete de Suárez de Deza que lleva por título *Los títeres* —que desemboca en una mojiganga taurina—, el alcalde de Alcorcón ha de juzgar las causas de algunos presos y, en concreto, a una familia de titiriteros[30]. Como le dice el escribano, se trata de un titiritero, su mujer y dos hijos

> que aquí embargados tenemos
> por unas deudas, y por
> orden del arrendamiento
> de Madrid, con sus tramoyas,
> arcas, cofres y muñecos. (vv. 188-192)

---

[28] *Cfr.* Castro, F. de, *Alegría cómica 3a. parte..., op. cit.,* ff. 45-58, y en el ms. 46.572 B. I. T. B., copia del anterior.

[29] Como sostiene el doctor de *La cueva de Salamanca,* de Ruiz de Alarcón: «La magia se divide / en tres especies diversas: / natural, artificiosa / y diabólica». Los juegos de manos de los titiriteros pertenecen a la magia artificiosa, y los conjuros de los nigromantes a la diabólica. La natural está relacionada «con las naturales fuerzas / y virtudes de las plantas, / de animales y de piedras». *Cfr.* Buezo, C., *La mojiganga dramática..., op. cit.,* pp. 195-196.

[30] *Cfr.* Suárez de Deza y Ávila, V., *Parte primera de los Donaires de Tersícore,* Madrid, Melchor Sánchez, 1663, B. N. M., R. 18.194, ff. 35r.-40v., y en el ms. 46.561 B. I. T. B., copia del anterior.

Figuran entre los interlocutores dos chiquillos, esto es, los dos hijos del matrimonio, que interpretan «los papeles de los viejos» (v. 212) y dan voz más tarde a los gigantones (*Los títeres han de ser los gigantones de la villa, y dentro han de hablar las voces de los chiquillos*).

Ligado a la magia negra, diabólica, está el niño duende de la mojiganga anónima *El jardín encantado*[31]. Gracias a los poderes de este personaje, que ha estudiado en Huesca, sabe latín y se define como «aun mucho peor que el diablo» (v. 54), se conforma la mojiganga de figuras disparatadas que el poeta anda buscando para los autos que se han de representar en Torrijos y en Carabanchel.

Otro tanto cabe decir del niño que en traje de lacayo, con espada, broquel y un farolillo en la mano, interviene en la mojiganga de Castro *Ir a ver partir la vieja*[32]. De él dice un soldado: «Un demonio es el muchacho» (v. 216) y, más tarde, preguntado por un sacristán, el propio niño afirma: «Soy el diablo» (v. 270).

No faltan tampoco en el teatro breve niños que representan personajes alegóricos. En efecto, en el entremés de Francisco Bernardo de Quirós *Las fiestas del aldea*, salen dos niñas haciendo los papeles de Alma y Carne, junto a Juan Rana:

ALMA — Yo soy el Alma querida
de Luzbel, que en un convento
me ha tenido recogida.
CARNE — Y yo para tu alimento
la carne que a ti está unida.
JUAN RANA — Este Auto parece despensero,
porque tiene poca alma, compañero (vv. 90-96)[33]

De todo lo anterior se desprende que, contrariamente a lo que ocurre en la comedia y en la tragedia, es decir, en el teatro mayor del siglo XVII, en las piezas cómicas intercaladas el personaje del niño se configura como uno de los tipos fijos de entremeses y mojigangas. Los vínculos entre teatro y parateatro son especialmente significativos en este tipo de dramaturgia, y las huellas del Carnaval sirven para explicar no sólo el uso del matapecados, el léxico procedente de la plaza pública o el desfile de figuras estrafalarias, sino también la abundante presencia de mujeres que, disfrazadas de hombres, aparecen como primeros actores, esto es, como «graciosos», o llevan el peso de la pieza[34], así como de actores adultos que encarnan el papel de niño , y a la inversa. Tanto en el caso de los «niños de la Rollona» como en el de los «adultos niños», que han sido objeto de este trabajo, nos hallamos ante una figura que influye en la acción dramática y muchas veces la motiva, caracterizada normalmente por su locuacidad. En cuanto a los niños que salen haciendo papeles de adulto, de nuevo recae por lo general en

31 *Cfr.* ms. 14.518, núm 2 B. N. M.

32 *Cfr.* Castro, F. de, *Alegría cómica 1a. parte..., op. cit.*, ff. 90-103.

33 Huerta Calvo, J., (ed.), *Teatro breve..., op. cit.*, p. 240.

34 Este debió de ser el caso de Teresa de Robles, que estaba especializada, como parece inferirse de su presencia en bastantes mojigangas, en representar alcaldesas burlescas. *Cfr.* C. Buezo, *La mojiganga dramática..., op. cit.*, p. 189.

la mujer, en este caso la niña, la comicidad de la composición. Pero si Manuela de Escamilla se especializa en la representación de los Juan Ranillas, otro tanto sucede con Cósme Pérez —la identificación actor-personaje dio lugar a que incluso fuera de escena se le conociese por «Juan Rana»— y presumiblemente con Juan de Villalba, «celebrado por *El niño de la Rollona*»[35], lo que esboza un panorama interesantísimo sobre el que aquí no podemos detenernos: la especialización actoral en el teatro cómico breve.

[35] N. D. Shergold y J. E. Varey (ed.), *Genealogía..., op. cit.*, p. 210. *Cfr.* M. G. Profeti, «Los niños de Lope...», art. cit., p. 66, quien señala que Juana de Villalba y Baltasar de Pinedo tuvieron un hijo (¿Juan de Villalba?) que destacó por sus dotes histriónicas siendo niño. Para él Lope de Vega escribió una serie de textos, «llegando a insistir incluso en el parecido que había entre el actor niño y el padre, representado por Pinedo».

Lenguas en la escena: el plurilingüismo en el teatro prelopesco

Elvezio Canonica
Universidad de Friburgo (Suiza)

Antes de entrar en la exposición pormenorizada de los textos dramáticos, quisiera abrir un breve paréntesis de tipo teórico acerca de la terminología que voy a emplear. Utilizo el término de «plurilingüismo» para un particular «registro lingüístico» propio de la lengua vehicular (por ejemplo el «sayagués») mientras que para la introducción de palabras y frases enteras en otra lengua natural adopto el concepto de «poliglotismo». Mi intención es la de demostrar que, en lo que atañe al teatro español, el poliglotismo es el resultado de un plurilingüismo previo.

El empleo de una lengua extranjera o de un determinado registro al lado o dentro de una lengua vehicular en un texto literario es un recurso universal de todas las literaturas: en una comedia de Aristófanes aparecen pasajes en persa; el famoso «descort plurilingüe» del trovador Raimbaut de Vaqueiras está escrito en cinco lenguas (provenzal, italiano, francés, gascón y gallego-portugués); en el «Ballet des nations» que concluye la comedia de Molière *Le bourgeois gentilhomme* los italianos, los españoles y el gascón cantan en sus lenguas respectivas; más cerca de nosotros están los experimentos en varias lenguas de los poetas dadaístas. Se podrían multiplicar los ejemplos, pero bástenos con observar que también las funciones estilísticas de este recurso son muy variadas, siendo las dos básicas la realista y la cómica[1].

Las literaturas románicas surgieron todas sobre un fondo bilingüe, es decir la oposición entre lengua latina y lengua vulgar, y bien sabemos que todas ellas en su fase medieval presentan importantes autores que escribieron preferentemente en latín. Uno de los casos más llamativos a este respecto es el de Petrarca, cuya obra en vulgar, y principalmente su *Canzoniere*, era tenida en muy poca cuenta por el autor, que

[1] Para una visión de conjunto del tema *cfr.* el estudio de Forster, L., *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*, Cambridge University Press, 1970.

consideraba aquellos poemas como simples «nugae», es decir puras bagatelas. Otros escribieron en las dos lenguas, pero siempre dentro de un claro sistema jerárquico, donde el latín es la lengua vehicular y el vulgar el elemento alófono. Es lo que Paul Zumthor llama el «bilingüismo vertical», en contraposición con el «bilingüismo horizontal», es decir, la alternancia de dos o más vulgares[2].

El caso de España es, en este contexto, muy significativo, aunque algo heterodoxo, ya que presenta el ejemplo más temprano de un bilingüismo que no es ni vertical ni horizontal. Me refiero, claro está, a las famosas «jarchas» que, como sabemos, contienen palabras romances (en el dialecto andalusí de los mozarabes) y que aparecen al final de composiciones poéticas en árabe clásico o en hebreo. El caso de las «jarchas» es asimismo muy elocuente también a nivel de los géneros literarios que son afectados por el recurso del plurilingüismo: en efecto, no deja de ser sumamente indicativo el que precisamente el texto de las «jarchas» esté casi siempre en discurso directo, puesto que la amada se dirige a su amado, que está ausente y por ello no le puede contestar. Ahora bien: el discurso directo es el estatuto que define de manera exclusiva el género dramático, y no el lírico. Esto quiere decir que ya desde los albores de la literatura hispánica el plurilingüismo tiende a privilegiar el género dramático. Esta observación es confirmada por varios ejemplos posteriores. Es significativo constatar que casi todos los casos de plurilingüismo anteriores al nacimiento del teatro español, es decir, «grosso modo», hasta Juan del Encina, se dan en la forma del discurso directo. Así ocurre por ejemplo en el *Libro de buen amor*, en el episodio del pintor de Bretaña Pitas Payas (estr. 474-489) quien habla con su mujer en una jerga catalano-provenzal. Asimismo, no es ninguna casualidad el que las palabras árabes que se encuentran en este mismo texto (estr. 1508-1512) y en el *Conde Lucanor* (enxiemplos XLI y XLVII) sean directamente pronunciadas por una mora y por un moro. Asimismo, la estrofa francesa que Francisco Imperial incluye en su «decir»: *Por Guadalquivir arribando* es pronunciada por una dama «sabia e razonada» y que tenía fama de saber «de todos lenguajes»[3]. Es éste uno de los únicos casos, y seguramente el más temprano, en que la lengua extranjera empleada no es la lengua materna del locutor.

No es de extrañar, entonces, que la mayor actividad plurilingüística confluya en el teatro, que se convierte en su terreno de predilección. La primera muestra de un empleo sistemático del plurilingüismo teatral la encontramos en las obras de Juan del Encina, en la diferenciación entre el «estilo pastoril» y el «estilo cortesano». Para el primero, como es sabido, Juan del Encina hace recurso al llamado «sayagués», que probablemente encontraría en las coplas satíricas de Mingo Revulgo. Pero no hay que olvidar que el apellido paterno de Juan del Encina es Juan de Fermoselle, del nombre de una aldea de la provincia de Zamora que dista poco del pueblo de Sayago. Para el estilo cortesano, Juan del Encina tiene a su disposición la tradición castellana culta del Marqués de Santillana, de Gómez Manrique y de Juan de Mena. Como sabemos, la lengua de los pastores de

---

[2] *Cfr.* Zumthor, P., «Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme», en *Le Moyen Age*, LXVI, 1960, pp. 300-336; 561-594 (republicado en versión revisada en *Langue et technique poétique à l'époque romane*, Paris, 1963, pp. 82 y ss.

[3] *Cfr. Cancionero de Baena*, ed. Azáceta, J. M., Madrid, CSIC, 1966, pp. 333-335.

Juan del Encina y de Lucas Fernández se convertirá en la marca cómica de los rústicos del teatro áureo, perdiendo de esta forma su originaria vinculación con un dialecto concreto para desempeñar el papel de una «lingua franca» puramente artificial.

En la obra de Juan del Encina asistimos a un verdadero despliegue de recursos plurilingüísticos, que determinan una verdadera estratificación de la lengua literaria en varias capas o registros expresivos. El caso de su última égloga, la de *Plácida y Vitoriano* es quizás el más significativo al respecto. En ella se pueden distinguir por lo menos cuatro registros lingüísticos: el lenguaje culto y artificioso de los dos protagonistas, el «sayagués» de los pastores, el registro escabroso de la celestinesca Eritea y la parodia del lenguaje religioso, más precisamente el litúrgico. En esta última categoría, además, aparece el único caso de bilingüismo vertical, y por lo tanto simultáneo, puesto que la lengua latina de la liturgia está encajada en la frase española. Juan del Encina es por lo tanto el autor que, entre finales del siglo XV y principios del XVI, abre el campo a las futuras experimentaciones lingüísticas, que pronto saldrán del cuerpo de una misma lengua para aventurarse hacia el de otras lenguas vivas.

Quizás el primer autor en poner en obra la herencia plurilingüística de Encina sea Gil Vicente. Debido a la extrema dificultad en fijar una cronología segura de su producción dramática, es casi imposible apreciar la evolución de dicho recurso, por lo que me voy a atener a algunos ejemplos que me parecen los más significativos. Como sabemos, entre 1502 y 1536 escribe un total de 44 obras, de las cuales 11 están en castellano, 15 en portugués y 18 en ambos idiomas. Como sabemos después del estudio fundamental de Paul Teyssier[4], el sistema bilingüe de Gil Vicente se funda en tres principios básicos: el de la tradición literaria (el teatro de Juan del Encina le proporciona el registro del «sayagués», mientras que la tradición de los libros de caballería españoles le impone el castellano para redactar sus obras caballerescas, como la *Tragicomedia de Don Duardos* o su *Amadís de Gaula*); el de la verosimilitud, es decir el respeto de la lengua que cada personaje habla en su realidad histórica y el de la jerarquía de las dos lenguas, donde el bilingüismo horizontal se transforma en un bilingüismo de tipo vertical en el que —aunque con varias y significativas excepciones— el español desempeña la función del latín y el portugués el de la lengua vulgar. Por otra parte, sabemos que Gil Vicente es un gran virtuoso de la lengua portuguesa, que estratifica de la misma manera que Juan del Encina, añadiendo incluso a otros personajes que poseen una marca lingüística propia, como los judíos, los gitanos, los moros, los negros. Pienso ante todo en la trilogía de las *Barcas*, y muy especialmente en la primera de las tres, la *Barca do Inferno*, donde todos estos tipos desfilan ante el diablo barquero. Pero hay otra pieza que revela la extraordinaria sensibilidad de Gil Vicente, que se plasma en un pasaje donde domina la función metalingüística. Se trata del auto titulado *Fragoa de Amor*: en esta pieza se nos presentan varios personajes que quieren meterse en la fragua que Mercurio les ha preparado y que tiene la facultad de transformar la apariencia física de los que se atreven a entrar en ella, eliminando los defectos y las taras. Cuando le toca al negro entrar en la fragua, expresa el deseo de cambiar de color de tez, para convertirse «branco como ovo de galinha». Pero cuando por fin sale de la fragua transformado en un gentilhombre blanco,

4 *Cfr.* Teyssier, P., *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959.

nota que le ha quedado el acento, de manera que todos pueden inmediatamente reconocer su origen. Entonces se desespera pidiendo a los dioses que le restituyan a su raza originaria, pero ya es demasiado tarde. Este episodio es asimismo indicativo del grado ya notable del convencionalismo de la lengua de este personaje, que puede perder todo menos su acento. Como sabemos, el tipo del negro hace su aparición en la literatura portuguesa antes que en la española, en algunas composiciones del Cancionero de Resende, de 1516.

Por otro lado, en su obra dramática aparecen también otras lenguas al lado de las dos de base, puesto que no faltan en algunas de sus piezas amplios pasajes en italiano y francés. Pienso en especial modo en el *Auto da Fama*, obra cuatrilingüe de contenido patriótico: la Fama, en la veste de una hermosa campesina de la Beira que cuida de sus gansos, es cortejada por tres personajes que representan a tres pueblos diferentes: Francia, Italia y España y por ello hablan cada uno en su lengua. Pero estamos muy lejos de una representación realística de estas lenguas, puesto que tanto el francés como el italiano se expresan en una ensalada de formas mixtas franco-italo-hispanas. Por supuesto, la Fama rechaza a los tres pretendientes, porque no puede pertenecer más que a Portugal. Como se ve, Gil Vicente sabe recuperar muy hábilmente su probable semi-ignorancia en materia de lenguas, puesto que los errores que el francés y el italiano cometen refuerzan su propia ridiculización. El personaje «castelhano» en cambio, se expresa correctamente porque el autor era perfectamente bilingüe. Pero no por ello disfruta de un trato preferente, sino que acaba como los demás pretendientes, es decir que también tiene que recibir sus buenas calabazas.

Contemporáneo de Gil Vicente y de Juan del Encina, a quien probablemente conoció en Roma, es otro autor dramático que hace un amplio empleo del recurso del plurilingüismo, sobre todo en su modalidad de poliglotismo. Se trata del extremeño Bartolomé de Torres Naharro, cuya trayectoria vital nos es más conocida que la de Gil Vicente. Sabemos que pasó muy joven a Italia como soldado, y que se afincó en la Roma de León X. Estuvo al servicio de un cardenal conterráneo suyo, Bernardino de Carvajal, y aquí empezó a componer sus obras dramáticas, que se representaron en la corte cosmopolita de León X, en la que los españoles seguramente representaban un porcentaje muy elevado, puesto que muchos de ellos habían acudido a la ciudad eterna tras el nombramiento de un papa español, el valenciano papa Borja Alejandro VI, en 1492.

Se puede afirmar entonces que sus piezas se concibieron para un público culto y plurilingüe, por lo que la aparición de varias lenguas habladas en la escena es, hasta cierto punto, el fiel reflejo de la situación lingüística de la Babel romana de la época. Constatamos aquí un fenómeno vital en cuanto al recurso que estudiamos: la estrechísima vinculación de dichas composiciones con el público para el que están pensadas. En general, el autor dramático que decide hacer uso de varios registros lingüísticos o más aún de varias lenguas, lo primero que procura es hacerse entender por el público, por evidentes motivos, también extraliterarios (de ello dependía el éxito o el fracaso de la obra). Si aplicamos este principio, que parece una perogrullada, a los textos, tal y como nos han llegado, no podemos menos de constatar que su estado precario hace aún más urgente la tarea de una edición crítica fiable. Es evidente que el

caso de los fragmentos en otras lenguas es un ejemplo particular de extrema complejidad ecdótica, y bien se pueden imaginar la cantidad de tergiversaciones que puede acarrear a copistas, cajistas y editores. Pero, si el teatro es ante todo comunicación, es decir si la función referencial es la que domina en él, entonces no puede haber ningún fragmento sin coherencia semántica.

Cerrando este paréntesis teórico, volvamos a la producción políglota de Torres Naharro, que en cuanto a fiabilidad es una de las que en mejor estado se encuentra, gracias a la espléndida edición crítica llevada a cabo por Eugen Gillet[5]. En su caso, parece posible adivinar una evolución en el tratamiento de este recurso específico, a pesar de que sus obras dramáticas se hayan publicado todas juntas, en la *Propalladia* de 1517. Dicha trayectoria evolutiva nos muestra una progresiva toma de conciencia de la problemática del plurilingüismo escénico[6].

Si partimos de una comedia como la *Tinellaria*, tenemos que constatar que el recurso del poliglotismo desempeña un papel puramente decorativo, como es confirmado por el altísimo número de lenguas habladas (seis: español, italiano, catalán, portugués, francés y latín) en un espacio relativamente reducido (apenas 158 versos). Es evidente que en estas condiciones Torres Naharro no podía profundizar en la dinámica de la comunicación dramática plurilingüe. Aquí los personajes y sus lenguas permanecen aislados cada uno en su código lingüístico, y sus intervenciones de tono patriótico y xenófobo presuponen también el rechazo de la lengua del otro. La mejor prueba de ello es que en esta comedia cuando los personajes alóglotas quieren hacerse comprender pasan a la lengua del otro, es decir que Torres Naharro en estos casos abandona el recurso del poliglotismo.

Si consideramos ahora la distribución de las lenguas en otra comedia que aparece en la *Propalladia*, es decir la *Comedia Seraphina*, se constata ante todo una reducción cuantitativa: de las seis habladas en la *Tinellaria* sólo quedan cuatro: español, catalán, latín e italiano. Por otra parte, estas cuatro lenguas ocupan ahora toda la comedia, y se reparten un número de versos casi igual, dando lugar a frecuentes escenas bilingües, que superan en número a las monolingües, no faltando algunas escenas trilingües. Un dato significativo de la mayor discreción con la que Torres maneja ahora las lenguas extranjeras está en la ausencia de escenas cuatrilingües, a pesar de existir esta posibilidad.

Otra novedad importante de esta comedia está en el desdoblamiento de los personajes «alóglotas», que introduce un nuevo registro expresivo en las lenguas extranjeras: la protagonista Serafina, valenciana y catalanófona, tiene una criada, Dorosía que también se expresa en esta misma lengua; lo mismo vale para la dama italófona Orphea, que va acompañada por una criada que habla en italiano. El latín es la lengua en que se muestra de una manera más evidente dicho desdoblamiento expresivo. En efecto, el fraile Teodoro se expresa en un latín correcto mientras que su novicio Gomecio habla en un latín de

---

[5] *Cfr. Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, 4 vols., Bryn Mawr, Pennsylvania, 1943-51.

[6] *Cfr.* mi estudio «Del plurilingüismo al bilingüismo: el camino hacia la verosimilitud en las comedias de Torres Naharro», en Suárez, I., *et alii*, eds. *Estudios de Lingüística y Literatura españolas en honor de Luis López Molina*, Lausanne, 1992, *Hispanica Helvetica*, núm. 4, pp. 115-131.

sacristía. Como sabemos, el contraste entre el estilo elevado de los amos con el más bajo de los criados es una constante de los autores típicamente plurilingües, es decir los que saben estratificar su instrumento expresivo (unilingüe) en varias capas lingüísticas. Ahora bien: la operación llevada a cabo por Torres Naharro en esta comedia es exactamente la misma pero a partir de cuatro intrumentos expresivos, puesto que consigue estratificar también las lenguas extranjeras. Como vemos, el dramaturgo extremeño no sólo ha asimilado perfectamente la lección de Juan del Encina, sino que va más allá, alcanzando un grado de refinamiento realmente extraordinario.

Desde el punto de vista de la dinámica de la comunicación dramática plurilingüe, en cambio, esta obra presenta aún situaciones relativamente convencionales. En efecto, la mayor actividad referencial de esta comedia nos haría esperar la aparición de los clásicos malentendidos cómicos, que sin embargo son muy raros: por lo general todos se entienden perfectamente. Dicho de otro modo: es casi ausente la función metalingüística.

La comedia en la que dicha función se impone es la *Soldadesca*, donde suele marcar las incomprensiones entre los soldados bisoños y los taberneros romanos. Esta situación no deja de ser sorprendente, puesto que la conciencia de la precariedad de la comunicación en lenguas distintas tendría que ser más grande cuantas más lenguas se hablen. En cambio dicha conciencia metalingüística surge precisamente en la comedia que marca el paso del plurilingüismo al bilingüismo, ya que en la *Soldadesca* sólo se hablan dos idiomas: el español y el italiano. Pero quizás sea precisamente por este motivo. En efecto, la situación de simple bilingüismo permite ahondar con más fuerza en la dinámica de la comunicación plurilingüe. La mejor muestra de ello está en la creación de un verdadero personaje bilingüe: el Capitán español, que pasa de una lengua a la otra sin tropiezos de ningún tipo. Con la creación de este personaje, Torres Naharro logra restablecer el equilibrio lingüístico, puesto que frente a las incomprensiones entre los soldados y los taberneros, aparece también la perfecta comprensión recíproca, encarnada en el personaje del Capitán. Es sobre todo en este aspecto que me parece posible considerar la *Soldadesca* como el punto de llegada de la reflexión sobre los mecanismos de la comunicación plurilingüe llevada a cabo por Torres Naharro. Si pensamos en la primera comedia mencionada, la *Tinellaria*, con su extrema concentración de lenguas en un espacio muy reducido y donde éstas no eran más que puros gritos informes, podemos apreciar el camino recorrido por Torres Naharro hacia una mayor verosimilitud en la expresión dramática de la coexistencia de varias lenguas.

El primer dramaturgo y poeta que muestra haber asimilado la lección de Torres Naharro en materia de plurilingüismo es sin duda el valenciano Juan Fernández de Heredia, autor relativamente poco conocido. Cortesano, militar y poeta en la corte de D^{a}. Germana de Foix, virreina de Valencia, hermana de Luis XII de Francia y segunda esposa de Fernando el Católico, Fernández de Heredia marca un hito en la historia del plurilingüismo dramático gracias a una obra, relativamente corta, a pesar del largo título que voy a citar por entero, porque resume muy bien el contenido y la intención estética del autor. Se trata del *Coloquio en el cual se remeda el uso, trato y pláticas que las damas de Valencia acostumbran hacer y tener en las visitas que se hacen unas a otras*, más conocido como el «Coloquio de las damas valencianas». La obra se representa en 1524 en presencia de la virreina, con la actuación del propio autor en la escena. Como se

ve ya desde el título se trata de una obra al parecer bastante frívola, escrita como pasatiempo para la corte virreinal.

Sin embargo, el tratamiento de las tres lenguas habladas en la escena, a saber: español, catalán y portugués es muy interesante y muestra un enlace directo con las obras plurilingües de Torres Naharro. Ante todo, volvemos a encontrar a personajes perfectamente bilingües que marcan de esta manera su superioridad hacia los demás personajes monolingües. Concretamente, las bilingües son las damas valencianas, mientras que tanto sus criadas como los caballeros que llegan a visitarlas sólo se expresan en español, con la excepción de un caballero que sólo habla portugués. Como se ve, el autor quiere quedar bien con su público, y por ello pone a las damas valencianas en una situación de superioridad, en un contexto histórico de rivalidad entre Valencia y Castilla. Y esto se muestra claramente en la relación que éstas tienen con sus criadas castellanas, a las que siempre les dirigen la palabra en catalán, reprochándoles la tosquedad y rudeza de sus costumbres, que comparan con la riqueza y la abundancia valencianas. Como era de esperar, el registro de las criadas es el del castellano popular, con sus idiomatismos bien típicos. El catalán de las damas también representa la lengua de la vida cotidiana, de la realidad concreta. En este sentido, queda eliminada la tradicional distinción entre estilo culto, propio de los amos, y estilo popular de los criados. Pero a esta distinción plurilingüística Fernández de Heredia sustituye otra distinción, que es típicamente políglota, es decir la oposición no de dos estilos dentro de un mismo idioma sino de dos idiomas distintos. La matización estilística, sin embargo, no es del todo ausente, pero sólo se puede advertir en el castellano y no en el catalán. En efecto, los caballeros castellanos que cortejan a las damas valencianas no se expresan en el mismo registro que las criadas, sino que su galanteo se acompaña de un estilo más elevado. Lo interesante es que es sólo con ellos que las damas de vez en cuando pasan al español, naturalmente en el mismo nivel de estilo que sus galanes. Esto quiere decir que Fernández de Heredia, por boca de las damas valencianas, acepta el castellano como lengua de la tradición literaria, donde la distinción entre estilo culto y estilo popular era ya muy arraigada. En cambio, la ausencia de estratificación en el catalán pone esta lengua en el mismo nivel que el español popular hablado por las criadas, afirmando implícitamente que la verdadera y quizás única fuerza de la lengua catalana está en la viveza de su expresión oral, lo cual es un posible indicio de la paulatina decadencia de la lengua catalana como lengua literaria, debido a la progresiva castellanización del reino de Valencia. Se trata, al fin y al cabo, de una oposición entre lengua hablada y lengua escrita, siendo la primera común a todas las lenguas vivas, mientras que la segunda precisa de un cultivo literario para mantenerse activa.

A este cuadro ya de por sí bastante complejo, hay que añadir la lengua portuguesa hablada por un caballero, que también canta en su lengua un villancico. Creo que la adopción de esta lengua no es más que la consecuencia lógica de los lugares comunes con los que los demás pueblos peninsulares miraban hacia Portugal y su lengua. El portugués era la lengua del amor y de la música por antonomasia, y por lo tanto no es de extrañar que en una obra donde hay galanteo y donde se cantan algunos villancicos se encuentre la lengua portuguesa.

El autor y actor ambulante Lope de Rueda constituye en la historia del tema que nos ocupa el punto culminante de la vertiente que hemos denominado del plurilingüismo. En efecto, son muy escasos en sus obras los pasaje propiamente políglotas, como el famoso gascón hablado en el «Paso VI» del *Registro de representantes*. En las obras de Lope de Rueda culminan aquellos registros lingüísticos ya esbozados por Gil Vicente que son típicos de los grupos sociales marginales, como los negros (el propio Lope de Rueda se hizo famoso en la actuación de este papel dramático), los moros, los gitanos. Sobra decir que esta progresiva estratificación de la lengua teatral está muy influida en Lope de Rueda por la naciente «commedia dell´arte», cuyas primeras compañías estaban llegando a España durante su actividad dramática. Son bien conocidos los guiones de estos cómicos, en los que la cantidad de distintos dialectos italianos y de lenguas extranjeras es realmente asombrosa. Otro recurso, encaminado hacia el mismo fin cómico, es el de los «juegos idiomáticos» que abundan en el castellano de Lope de Rueda y que han sido espléndidamente estudiados por Eugenio Veres d´Ocón[7]. Pero hay un fenómeno que es realmente importante en el tratamiento que hace Lope de Rueda de la comunicación interlingüística: su conciencia de la importancia de la traducción del término fundamental del diálogo bilingüe. Esto se ve sobre todo en los casos de mayor distancia entre los dos registros, es decir esencialmente en presencia de pasajes políglotas. Si tomamos por ejemplo el *Paso VI*, al que aludía hace un rato, notamos que la comunicación está construida, en la mayoría de los casos, sobre un solo vocablo, que se repite traducido y que es el elemento esencial del mensaje. Se trata de una reducción a los átomos del significado que es comparable con la que se produce a nivel de los significantes y que genera los chistes y demás «juegos idiomáticos». Esta técnica de la traducción directa a corta distancia permite asegurar los dos tipos de coherencia que definen la obra teatral: la interna, puesto que sabemos, como espectadores, que los personajes han entendido los mensajes, y la externa, ya que la traducción permite al público seguir disfrutando de la intriga con la ilusión de entender un idioma extranjero. Es una técnica que, asociada con la de la traducción indirecta, es decir el empleo de un léxico común entre dos idiomas de una misma familia, tendrá un éxito certero, pues de ella se valdrá el autor que constituye el mayor hito en la historia del poliglotismo dramático español, es decir Lope de Vega[8].

Por último, quisiera mencionar algunas obras dramáticas poco conocidas del que fuera el primer editor del teatro de Lope de Rueda, es decir el valenciano Joan Timoneda, contemporáneo de Fernández de Heredia. En la recopilación de sus obras dramáticas titulada *Turiana*, publicada en Valencia con el seudónimo de Juan Diamonte en 1565, aparecen un par de farsas que contienen pasajes alóglotas: en la *Farsa Paliana* es el portugués enamoradizo que vuelve a aparecer, con su léxico tópico lleno de violencia y de formas escatológicas; en la *Farsa Aurelia,* este mismo personaje está acompañado por un francés y un «vizcaíno» que se expresan cada uno en su registro. En cambio, el

---

[7] *Cfr.* Veres d´Ocón, E., «Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda», *RFE*, XXXIV, 1950, pp. 195-237.

[8] *Cfr.* mi estudio: *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991.

soldado habla en español, al igual que la protagonista Aurelia[9]. En esta última farsa asistimos además a unas escenas violentas y de tono xenófobo que se relacionan directamente con la comedia *Tinellaria* de Torres Naharro, donde los idiomas hablados eran aún más numerosos. Es esta una prueba de que el recurso del plurilinguismo, introducido por Juan del Encina y ampliado en poliglotismo por Gil Vicente y Torres Naharro, ha encontrado un eco favorable en los autores dramáticos inmediatamente posteriores.

Hacia mediados de siglo aparece incluso una farsa anónima cuyo tema es precisamente el de las lenguas, como queda claro en el subtítulo: *Farsa del Sacramento o de los lenguajes*[10]. Se trata de una representación moral, en la que el Amor Divino llama a todos los pecadores para que confiesen sus pecados y reconozcan al Dios verdadero. Entran uno a uno los personajes, cada uno hablando en su propio idioma: tenemos primero al Bobo, que se expresa en un registro rústico del tipo del sayagués, después entran en la escena el Moro, el Vizcaíno, el Portugués, el Luterano (que se expresa en un italiano muy aproximativo) y el Francés, quien habla en unas formas mixtas franco-hispánicas. Aquí la función de las lenguas extranjeras y de los varios registros del español es la de representar en forma realista el mayor número de pueblos, para hacer hincapié en la unidad religiosa dentro de la diversidad de culturas.

Como vemos, el recurso de la estratificación lingüística, sea por el lado del plurilingüismo sea por el del poliglotismo, se ha convertido hacia mitad del siglo XVI en un ingrediente indispensable de la receta para cocinar una sabrosa pieza dramática, cuyos mejores «cordons-bleu» serán de la talla de un Lope de Vega y de un Tirso de Molina.

---

[9] *Cfr.* Timoneda, J., *Obras*, ed. Juliá Martínez, E., Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1947, t. I.

[10] *Cfr. Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, ed. Rouanet, L., Macon, 1901, t. III, pp. 329-345.

Gonzalo Enríquez de Arana (1661-1738) y su obra teatral en el barroco tardío

Antonio Cruz Casado
I. B. «Marqués de Comares» (Lucena)

Las escasas apreciaciones y juicios, en general negativos, que la crítica ha vertido en torno a la figura y la obra del escritor montillano Gonzalo Enríquez de Arana y Puerto (1661-1738) se contraponen al cúmulo de noticias y detalles que se pueden localizar en torno a su vida y a su tiempo en los dos extensos volúmenes manuscritos que, bajo el título de *El cisne andaluz*, nos han transmitido una obra escrita a lo largo de más de cincuenta años de forzosa inactividad, puesto que, como hemos señalado en otras ocasiones, el escritor enferma en su primera juventud, sufre una afección morbosa que le deja incapacitado para el movimiento y el resto de su vida se dedica a escribir[1]. Las piezas literarias, poemas de diversa extensión, obras de teatro y algún escrito en prosa, sobrepasan el número de cuatro mil, aunque en tan amplia colección, como es de esperar, hay producciones de muy variada calidad.

Las obras teatrales de Gonzalo Enríquez de Arana no son muchas, aunque algunas de ellas son de considerable longitud. De su producción dramática se nos han transmitido las siguientes obras, incluidas entre las composiciones de sus dos volúmenes de *El cisne*

[1] Me he ocupado de este escritor en diversas aproximaciones: «Poemillas de pasión en el barroco tardío (Una muestra de la poesía religiosa de Gonzalo Enríquez de Arana y Puerto)», *Torralbo*, Lucena, 1992, pp. 78-87; «Un escritor montillano en el olvido: Don Gonzalo Enríquez de Arana y Puerto», *Nuestro Ambiente*, Montilla, núm. 168, julio, 1992, pp. 87-89, además de la comunicación en el XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en la Universidad de California Irvine, Estados Unidos, agosto de 1992, con el tema «Gonzalo Enríquez de Arana, un escritor andaluz del barroco tardío» (en prensa). En cuanto se refiere a las citas de la obra de Enríquez de Arana, *El cisne andaluz*, primera y segunda partes, están tomadas de la transcripción de los manuscritos que tengo preparada, según los criterios usuales en el tratamiento de textos de la época, señalando, al efecto, los folios (o márgenes de los folios, en alguna ocasión) donde se localiza el texto y el número de los versos en la comedia *El siempre heroico español, trágico fin de su madre.*

andaluz: una loa de carácter áulico y mitológico, titulada *El perdido mejorado* y escrita, tal como indica el subtítulo «En celebración de los años del excelentísimo señor D. Manuel Fernández de Córdoba y la Cerda, marqués de Montalbán», personaje perteneciente a la más rancia nobleza española, primogénito de la casa de los Fernández de Córdoba, que hubiera sido octavo Marqués de Priego, de no haber fallecido prematuramente, a los 20 años, en el año 1700[2]; un *Sainete cantado entre dos coros*, que se escribe con motivo del «recibimiento de la soberana imagen de Jesús, el día de su translación en la entrada a su capilla», en el que intervienen como personajes ángeles y músicos, los cuales glosan un acto religioso que se lleva a cabo en Montilla, la ciudad natal del autor; un breve «Fin para el *Entremés de los sordos*», realizado a petición de un amigo; una extensa comedia, de la que nos ocuparemos más detenidamente, *El siempre heroico español, trágico fin de su madre*, en torno a la muerte del Duque de Béjar, y una *Loa en celebridad de la elección de abadesa*, hecho que tuvo lugar en el convento de Santa Ana de Montilla, en 1707, obra que no ha sido mencionada, que sepamos, por ninguno de los escasos críticos que se han ocupado de este escritor, por estar incluida en el poco conocido volumen segundo de su obra.

Su obra teatral más importante es, como hemos indicado, *El siempre heroico español, trágico fin de su madre*, comedia que puede incluirse entre las que Bances Candamo califica como «historiales», en la primera versión de su *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, donde el teórico y dramaturgo indica al respecto: «el argumento de una comedia historial es un suceso verdadero de una batalla, un sitio, un casamiento, un torneo, un bandido que muere ajusticiado, una competencia, etc.»[3].

Es posible que exista una relación más directa y profunda entre Arana y Bances, puesto que el primero parece tener en cuenta la fórmula dramática del segundo, no tanto en su expresión teórica, puesto que, como se sabe, el *Theatro de los theatros* permaneció inédito hasta nuestros días, sino en cuanto modelo a imitar. En este sentido, hay que señalar que Bances escribió también una comedia sobre el mismo asunto, *La restauración de Buda*, representada en 1686 y editada en torno a esa fecha[4], que Arana pudo conocer, aunque este conocimiento hay que presuponerlo sin que podamos afirmar nada efectivo al respecto, ya que las comedias no tienen un gran parecido, salvo en lo que se refiere al asunto de la muerte del Duque de Béjar, central en Arana y más periférico y episódico en Bances, y algunos personajes repetidos, lo que se explica bien por tratarse de comedias históricas. Por otra parte, Bances estuvo durante algún tiempo en la vecina ciudad de Cabra, en 1694, como administrador de rentas de esa villa, y Cabra dista unos 20 kilómetros de Montilla, donde vivió siempre el escritor impedido. Por último, Arana, tan parco en mencionar o dedicar poemas a otros escritores de su

---

[2] *Cfr.* F. Fernández de Béthencourt, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, casa real y grandes de España*, Madrid, Enrique Teodoro, 1905, VI, pp. 224-225.

[3] F. Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Book, 1970, pp. 35-36, grafías actualizadas.

[4] F. Bances Candamo, *La comedia de la restauración de Buda, fiesta real que se representó a sus majestades...el día 15 de noviembre...de 1686*, s.l., pero Madrid, Sebastián de Armendáriz, s.a. Se supone que la comedia se editaría de forma inmediata a su representación.

época, escribe una composición a la muerte de Bances (1704), algo que sólo había hecho a la muerte de Calderón.

De todo ello podemos deducir, aún con ciertos reparos, algunos rasgos de influencia y afinidades literarias entre ambos escritores.

La muerte del Duque de Béjar había tenido lugar en el sitio de la ciudad de Buda, el día 13 de julio de 1686. El noble personaje, llamado D. Manuel Diego López de Zúñiga, era heredero y nieto del conocido personaje del mismo título, hipotético «mecenas» de principios del siglo XVII, al que están dedicadas obras tan importantes como la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*, las *Soledades* de Góngora y las *Flores de poetas ilustres*, de Pedro Espinosa. Alguna relación tenía también nuestro aventurero Duque con la literatura de su época, puesto que se ha conservado alguna referencia, alguna carta del personaje a determinados escritores de su época, nacidos en esta zona de Andalucía, como Miguel de Barrios[5], conocido judaizante de Montilla, y José de la Vega[6], oriundo de Espejo, lugar cercano a Montilla. Además su muerte sirvió de inspiración para que una amplia serie de escritores, conocidos entre ellos por los «Cisnes de Manzanares», se inspirasen en este hecho para componer diversos poemas que se nos han transmitido manuscritos[7], entre cuyos autores figuran Bances Candamo, Zamora, Antonio Ortiz de Zúñiga, Nicolás García de Londoño, Manuel Losada y Quevedo, junto con algunos

---

[5] *Cfr.* M. de Barrios, *Tusón de oro*, 1684, incluido en un volumen con otras varias obras, encabezadas por el *Epitalamio regio a la feliz unión del invicto don Pedro Segundo, rey de Portugal, con la ínclita María Sofía, princesa de Niwburg*, s.l., s.a. En la p. 179 aparece una «Epístola del excelentísimo señor don Manuel Diego López de Zúñiga, duque de Béjar», fechada el 6 de marzo de 1684, en tanto que el resto de la obra es una glosa a esta carta, de la que se pueden extraer algunos datos, como que era dos veces duque de Béjar: «Dos veces duque famoso / de Béjar, fuerte y amable, / deja el campo deleitable / por el campo belicoso», p. 181. O referencias a su genealogía: «Este apellido viene a vuestra excelencia por doña Teresa de Guzmán, esposa de don Pedro de Zúñiga, progenitores de los excelentísimos duques de Béjar, que en vuestra excelencia tiene su luciente Fénix como cabeza de la casa de Zúñiga y Sotomayor», p. 184. En esa fecha, 15 de marzo de 1684, según se desprende del final del texto, Barrios sabe ya que el duque irá a Hungría: «Tú, ¡oh gran Béjar, en Hungría / causarás al turco horror, / para enmudecer al gallo / dándole pies al pavón», p. 199 (grafías actualizadas en todos los textos).

[6] La primera obra editada de José de la Vega, *Rumbos peligrosos por donde navega con título de Novelas la zozobrante nave de la temeridad, temiendo los peligrosos escollos de la censura*, Amberes, 1683, está dedicada a «El Excelentísimo señor don Manuel Diego López de Zúñiga, Sotomayor, Guzmán y Mendoza, Duque Duque de Béjar», etc.; además en el prólogo se hace, como es habitual, un encendido elogio del noble personaje.

[7] Se encuentran en el volumen *Poesías varias manuscritas compuestas de diferentes autores*, B. N. M., a partir del folio 309, con el título de *Poesías donde construyen los Cisnes de Manzanares la inmortalidad del heroico español el excelentísimo señor don Manuel Diego López de Zúñiga, Duque de Béjar, muerto en el asalto que el día 13 de julio de 1686 se dio a la ciudad de Buda, metrópoli del reino de Hungría* [grafía actualizada]. Por otra parte, en el manuscrito de las *Obras*, de don Francisco Antonio de Bances Candamo [1715], B. N. M., se incluye, con alguna laguna, el mismo romance que aparece en el texto de los *Cisnes de Manzanares*, con un título más amplio en el margen: «Llora la gloriosa muerte del señor don Manuel Diego López de Zúñiga, que sucedió a 16 de Agosto que recibió en el asalto de Buda, capital de Hungría, año de 1686», cuyo principio es inequívocamente gongorino: «Monstruo alado con siniestro vuelo / el viento inunda perezoso y grave / tejiendo las alas vagorosas / nocturnas plumas de funestas aves».

anónimos, aunque es posible que esta colección u otra similar también se imprimiese[8]. Por su parte, Enríquez de Arana le dedica diversos poemas con motivo del óbito, entre los que se encuentran un soneto, «A la gloriosa muerte del Excelentísimo Señor Duque de Béjar en el sitio de Buda», que es al mismo tiempo acróstico, otro soneto al mencionado asunto, que es también epitafio, además de otros dos sonetos y otros dos epitafios más. En total seis poemas de correcta factura, elogiosos, como es usual en este tipo de composición, de los que elegimos como muestra un epitafio:

Repara en este mármol, caminante,
donde en llanto está el gozo convertido,
en negras sombras lo que luz ha sido,
[f. 170 v.] lo grande en nada, en polvo lo arrogante.
Aquel que ayer se vio Scipión triunfante
a un empellón del hado hoy ha caído;
este sepulcro es hoy sobrado nido
a quien un mundo ayer no fue bastante.
De Béjar al gran duque compasiva
la piedra abraza, que aun la piedra gime
lo que aun pechos de mármol tristes sienten.
Si su muerte a los ojos siempre es viva,
más vivo siempre su vivir se imprime
en ánimos que muerto le desmienten.

Junto con la comedia, encontramos una última referencia al Duque de Béjar en otro poema que parece posterior a la pieza señalada, en el que el poeta da las gracias por habérsele regalado un vestido; se trata de una décima titulada «Dándole el excelentísimo señor Duque de Béjar un vestido de paño fino en corte», que puede entenderse como posible pago o regalo del sucesor en el título por la encomiástica visión del duque y de su muerte en *El siempre heróico español*, si es que no fue un regalo del desgraciado personaje en vida. Por otra parte, hay que señalar entre las motivaciones que llevan a Enríquez de Arana a ocuparse del asunto la relación de su hermano menor, Enrique Enríquez de Arana, militar, que fallecería más tarde en Mantua, en septiembre de 1702, a consecuencia de un hecho de guerra, con D. Gaspar de Zúñiga, que es un personaje también incluido en la comedia, pariente cercano del Duque de Béjar. A este noble hace referencia elogiosa nuestro escritor también en sendas epístolas, extensamente tituladas respectivamente «A mi hermano, don Enrique Enríquez y Arana, estando de partida para Flandes, en servicio de su Majestad por Alférez del tercio de don Gaspar de Zúñiga; si bien no tuvo efecto, sino el ir a Milán» y «A D. Gaspar Antonio de Zúñiga y Enríquez, Marqués de Ávila-Fuente, Maestre de campo en Flandes, haciéndole Su Majestad merced de la Embiada a Francia, a dar el pésame de la muerte de la Reina Nuestra Señora,

[8] El poema de A. de Zamora incluido en el manuscrito mencionado en la nota anterior se encuentra editado en J. Simón Díaz, *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, Cuadernos Bibliográficos, 36, p. 392 y ss. Simón Díaz toma el texto de un impreso, *Poesías donde construyen los Cisnes de Manzanares la inmortalidad del heroico español*, etc, s.l., s.a., que no he visto y que puede ser edición del ms.

haciéndole cargo de D. Enrique Enríquez y Arana, mi hermano, su Alférez, aunque nada tuvo efecto». A ello se puede añadir que una hermana del escritor fue también secretaria de la Duquesa de Béjar, tal como se indica en uno de los sonetos fúnebres, ya bastante tardío, en el que expresa su cariño fraternal por la fallecida: «A la muerte de doña Francisca Josefa Enríquez de Arana, mi hermana, dama y secretaria de mi señora la Duquesa de Béjar en Madrid, acaecida el día 9 de julio de este año de 1730». En resumidas cuentas, existe cierta motivación y relación amistosa o de índole familiar del escritor con el Duque de Béjar o algún miembro de su familia, hecho que facilita un acercamiento muy positivo al asunto.

La comedia, que al contrario que la de Bances, que puede considerarse una fiesta palaciega y de aparato, presenta una gran desnudez de medios escenográficos, tiene un sentido moral y religioso muy encomiástico para el duque, al que se presenta como un paladín de Cristo en la lucha contra los turcos que se han hecho fuertes en la ciudad de Buda. Así lo expresa el personaje desde el principio de la obra, en su conversación con García, el gracioso:

> Por la fe voy a reñir,
> y el que a Cristo ha de buscar
> todo lo ha de abandonar,
> si es que le quiere seguir (vv. 177-80)

y más tarde, en el largo parlamento histórico-genealógico de su estirpe, indica que, aunque está casado, tiene dos hijos y es un hombre feliz, el sentido de cruzada contra el infiel le ha movido a entrar en combate:

> Es mi nombre don Manuel
> Diego López, mi apellido
> es De Zúñiga, solar
> que en España siempre ha sido
> tan valiente como ilustre (vv. 778-82)
> [...]
> Mas viendo que de esta unión
> me hallaba ya con dos hijos,
> y que a mi casa con ellos
> la quedaba algún arrimo,
> la ociosidad despreciando,
> maestra infame del vicio,
> sin detenerme a la guerra
> ansiosamente camino.
> Mas no pudiendo sufrir
> los ardientes incentivos
> de batallar por la fe,
> que me abrasaban activos,
> lucho, batallo, peleo (vv. 890-902)

La misma idea mantiene en el momento de su muerte:

> Yo cuando vine a la guerra
> fue a morir por Cristo, es llano,
> y que también yo dejé
> por seguirle mis estados (vv. 2563-66)

argumentación que aparece también en algún otro personaje, como el emperador Leopoldo, al justificar la acción militar, indicando al respecto:

> Haced, mi Dios, que el bárbaro otomano
> confiese vuestro nombre soberano
> en su ruina, y que vea
> que es vuestro gran poder el que pelea
> en favor del católico rebaño,
> que da su sangre con aliento extraño
> por vos y por la fe, y aun por sí mismo,
> prolongando bizarro el cristianismo (vv. 243-45)

La misma madre del duque, en su delicada oración a la Virgen, hace referencia a la cuestión:

> Mis hijos, señora,
> en cruda batalla
> por Cristo y su iglesia
> su sangre derraman.(vv. 3075-78)

y en la relación final de García se insiste en este aspecto:

> Quedó de muerte herido, el que fue muerte
> en poco tiempo del traidor pagano,
> y en los tres días que vivió por suerte
> se dispuso con actos de cristiano,
> para probar en paz del trance fuerte
> el rigor de su tósigo inhumano (vv. 3557-62)

Es, por lo tanto, una muerte ejemplar cristiana, no la de un aventurero a sueldo, la que se dramatiza en esta obra de Enríquez de Arana, actitud que está en la línea de la dramática que propugna y constata Bances Candamo, para quien «las comedias de historia, por la mayor parte, suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso eficacísimo, en los números, para el alivio» (p. 35). El propio Bances tiene en cuenta también el carácter ejemplar y didáctico señalado en muchas de sus obras, en algunas de las cuales se advierte, como ha puesto de relieve la crítica competente[9], una indicación

[9] *Cfr.*, por ejemplo, C. Díaz Castañón, «Bances Candamo y su teatro político», *Cuadernos del Norte*, 6, 1981, pp. 74-82; I. Arellano, «Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro áulico y político de

política al rey, un tanto velada por una argumentación histórica o mitológica. Por otra parte, aunque no vamos a ejemplificar la cuestión, en la comedia de Arana existe también, y muy claramente expresado, un elogio constante, genérico, al valiente y generoso comportamiento del soldado español.

Pero no sólo la obra desarrolla la muerte y la figura del Duque de Béjar, el cual luego legaría su corazón, en un rasgo que podríamos calificar como romántico religioso, al santuario de la Virgen de Guadalupe, a donde fue traído, sino que también se ocupa, como indica la segunda parte del título, *trágico fin de su madre*, de la madre y también de la esposa del héroe. Se trata de dos figuras femeninas delicadas, candorosas, gráciles, como corresponde a la relación familiar que sustentan con el protagonista, cuyo fin causa de rechazo la muerte de la madre, D[a]. Teresa Sarmiento. El desvelo de la duquesa madre es constante a lo largo de la obra, ya expresando su angustia y su inquietud ante la falta de noticias:

> Mares, si ya me escucháis,
> ríos, si mi mal oís,
> aguas, si al cielo subís,
> rocíos, si dél bajáis,
> ¿cómo tan duros estáis
> [b] a los suspiros que os doy
> y no atendéis que os estoy
> pidiendo, en blanda porfía,
> una porción de agua fría,
> pues toda un incendio soy? (vv. 1371-80)

o ya rezando ante la Virgen María en uno de los fragmentos más sentimentales y conseguidos de la obra:

> Sed dulce paloma
> que en la verde rama
> de la oliva enlaces
> la paz soberana,
> trayendo con ella
> consuelo a mis ansias,
> como otra que fue
> alegría del arca.
> Sed iris piadoso,
> que en tanto borrasca
> alivios influya
> y nieblas deshaga.
> Sed dulce Favonio,

Bances Candamo», *Criticón*, 42, 1988, pp. 169-192, o la obra de F. Bances Candamo, *Como se curan los celos y Orlando furioso*, ed., I. Arellano, Ottawa, Dovehouse Editions Canada y Ediciones Universidad de Navarra, 1991, pp. 27 y ss.

que a soplos del aura
mitiga el incendio
que fiero me inflama.
Mirad que me abraso
en trémulas llamas,
regadme este pecho
por ver si descansa.
[f. 342 v. a] ¡Ay de mí!, que he quedado
cual flor delicada,
que el sol si la enciende,
la quema la escarcha.(vv. 3051-74)

También la esposa, un tanto relegada al cuidado de sus dos hijos pequeños, aunque esto se diga de forma explícita en la comedia, expresa convincentemente su dolor por la muerte del marido:

Mujeres, las que me veis
bañada en deshecho yelo,
¿cómo, por no dar consuelo,
llorar mi mal no queréis?
Vosotras, las que sabéis
sentir en blandos raudales
los halagos maritales,
que en polvo se han convertido,
si mi arrullo habéis oído,
¿cómo no lloráis mis males? (vv. 3439-48)

En cuanto al lenguaje que se emplea en la obra, hay que señalar que se trata de una expresión cuidada, bastante elaborada en algunas ocasiones, con notable vigor en algunas escenas, como ocurre en la muerte del duque, que se lamenta en los siguientes términos:

Aquí concluyó mi aliento,
¡ay de mí! ¡Quién con las manos
pudiera romperse el pecho
para sacarse a pedazos
esta víbora de plomo
que disfrazada en un rayo,
batido en la fragua infame
del abrasador Vulcano,
se enrosca en él, escupiendo
de su veneno lo amargo,
a cuya ponzoña, ¡ay triste!,
la vida me va faltando! (vv. 2426-37)

Se documentan además algunos restos de cultismos, en la línea de los seguidores de Góngora, detalle que se le ha achacado al autor con claro sentido peyorativo, pero que no

es superior, sin duda, al de Bances o al de otros seguidores de la fórmula de Calderón. De esta forma, el Duque de Béjar habla con el Duque de Lorena y le recuerda sus antepasados:

> Bien sabéis, Carlos invicto,
> en cuyas arterias laten
> de Godofre de Bullón
> los desangrados corales,
> como ayer, cuando a bostezos
> iba el pretensor de Dafne
> hurtando luces al día
> por entre opacos celajes,
> y ocasionando a la noche,
> que por rumbos orientales
> de obscuras sombras tejiese
> sus nocturnos tafetanes (vv. 1828-39)

El mismo carácter alusivo y culto se advierte en el fragmento mencionado anteriormente, referido al plomo que le ha causado la muerte.

En fin, ésta ha sido una somera lectura y aproximación crítica, que creemos primera, de una pieza dramática de cierta enjundia y valor, realizada por un escritor del barroco tardío escasamente conocido, tentado ocasionalmente por el teatro en diversas creaciones que, si no pueden considerarse estrictamente obras de encargo, sí están motivadas por devociones, afinidades o relaciones personales o familiares. Su conocimiento contribuye, sin duda, a completar un panorama teatral en el final del siglo XVII que, salvo en el caso de Bances Candamo, no ha merecido gran atención por parte de la crítica, puesto que todavía parece que nos movemos en esa tierra de nadie de la mal llamada decadencia cultural del período, cuyo sambenito habría que eliminar con el fin de tratar de ver, con la mayor claridad posible, lo que fue la transición entre el postrer barroco y el primer neoclasicismo. Y este escritor andaluz ocupa cronológicamente ese lugar histórico, uno de los peor conocidos de la historia de la cultura española.

BIBLIOGRAFÍA

Arellano, I., «Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 42, 1988, pp. 169-192.

_____ ed., F. Bances Candamo, *Como se curan los celos y Orlando furioso*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada y Ediciones Universidad de Navarra, 1991.

Bances Candamo, F. A. de, *Como se curan los celos y Orlando furioso*, ed., I. Arellano, Ottawa, Dovehouse Editions Canada y Ediciones Universidad de Navarra, 1991.

_____ *La comedia de la restauración de Buda, fiesta real que se representó a sus majestades...el día 15 de noviembre...de 1686*, s.l., [Madrid, Sebastián de Armendariz], s.a.

_____ *Obras*, ms. B. N. M.

_____ *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis Book, 1970.

Barrios, M. de, *Tusón de oro*, [1684], en *Epitalamio regio a la feliz unión del invicto don Pedro Segundo, rey de Portugal, con la ínclita María Sofía, princesa de Niwburg*, s.l., s.a.

Cruz Casado, A., «Poemillas de pasión en el barroco tardío (Una muestra de la poesía religiosa de Gonzalo Enríquez de Arana y Puerto)», *Torralbo*, [Lucena], 1992, pp. 78-87.

_____ «Un escritor montillano en el olvido: Don Gonzalo Enríquez de Arana y Puerto», *Nuestro Ambiente* [Montilla], núm. 168, julio, 1992, pp. 87-89.

_____ «Gonzalo Enríquez de Arana, un escritor andaluz del barroco tardío», *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, Universidad de California, (en prensa).

_____ ed., Gonzalo Enríquez de Arana, *El cisne andaluz (Selección)*, (en prensa).

_____ «Los poemas de tema mitológico en *El cisne andaluz*, de Gonzalo Enríquez de Arana (1661-1738)», en *Homenaje al Profesor Robert Jammes*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994, I, pp. 281-98.

Díaz Castañón, C., «Bances Candamo y su teatro político», *Cuadernos del Norte*, 6, 1981, pp. 74-82.

Enríquez de Arana, G., *El cisne andaluz. Primera parte*, ms. B. N. M.

_____ *El cisne andaluz. Segunda parte*, ms. Real Academia de la Historia.

_____ *El cisne andaluz (Selección)*, ed. A. Cruz Casado (en prensa).

Fernández de Béthencourt, F., *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, casa real y grandes de España*, Madrid, Enrique Teodoro, 1905, VI.

Simón Díaz, J., *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, Cuadernos Bibliográficos, 36, Madrid, CSIC, 1978.

Varios, *Poesías varias manuscritas compuestas de diferentes autores*, B. N. M.

Vega, J. de la, *Rumbos peligrosos por donde navega con título de Novelas la zozobrante nave de la temeridad, temiendo los peligrosos escollos de la censura*, Amberes, 1683.

Reflexiones en torno al feminismo en la obra dramática de Juan de la Hoz y Mota: *La más valiente guerrera*

Elisa Mª Domínguez de Paz
Universidad de Valladolid

La discusión crítica acerca de la condición femenina ha sido durante tiempo motivo de polémica en la Literatura Española, polémica que en la mayoría de las veces se sustenta en posiciones antagónicas que reflejan la situación de la mujer en las distintas sociedades y épocas[1]. La evidente revalorización femenina en el siglo XX no constituye un fenómeno exclusivo y aislado. En la Literatura, y sobre todo en la Literatura Española, que es el campo de investigación que nos afecta, existen referencias documentales suficientes que nos permiten hablar de manifestaciones de carácter feminista, cuya significación trataré de evaluar en este trabajo.

Si hacemos un breve repaso acerca de la consideración social de la mujer en otras épocas vemos cómo su misión se reduce al doble papel de esposa y madre, aspectos también contemplados como básicos en la Literatura Española, cuando el mundo femenino ha sido abordado. Son muchas más las referencias literarias de rechazo hacia la mujer que las de defensa, habida cuenta del profundo arraigo que la cultura bíblica ha tenido, e indudablemente sigue teniendo, en la civilización occidental: pues Eva es responsable de la caída del hombre y así la mujer, descendiente de ella, durante muchos siglos ha sido considerada por la religión cristiana como un ser impuro.

---

[1] Destaco los trabajos sobre literatura feminista que considero más importantes en relación con el tema propuesto en este estudio: Aza, V., *Feminismo y sexo*, Madrid, 1928; Oñate, M. P., *El feminismo en la Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938; Bomli, P. W., *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1950, pp. 30 y ss.; McKendrick, M., *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, University, 1974; Armas, F., *The invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, VA, 1976; Lacarra, M. E., *Mujer y Literatura*, Universidad del País Vasco, 1986.

En la Edad Media se palpa una tendencia general misógina que se refleja especialmente en la prosa del siglo XIII (*Bonium* o bocados de oro, *Calila e Dimna, Sendebar*, ... etc.) y llega hasta *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera en el siglo XV, intermediando algunas opiniones, más que defensoras, respetuosas con el sexo femenino como la de Alfonso X o ya en el siglo XV las de autores como Álvarez Gato, Hernando de Ludueña o Juan del Encina entre otras. En todas ellas se observa una ideología común centrada en la importancia que la conducta social de la mujer tiene en temas como el amor y el honor, pero no tanto desde su propia individualidad, sino en tanto en cuanto es reflejo del honor de su esposo. Es bien conocido que amor y honor han sido temas recurrentes en la Literatura Española, en especial en la Barroca, que han dado lugar a una complicada e inagotable casuística[2], cuyo resultado es una coartación de la libertad femenina.

El Renacimiento es una época de agudas referencias a la mujer entre las que destacan aquéllas que la consideran objeto delicado y frágil susceptible de tutela y vigilancia primero, del padre y luego, del esposo. Luis Vives en *Instrucción de la mujer cristiana*, Libro I, cap. XIII (1524) opina que:

> No hay cosa en el mundo tan tierna ni tan delicada, ni tan frágil como es la honra y reputación de la mujer, en tanto grado que paresçe estar colgada de un cabello.

Por lo que respecta al siglo XVII, se acepta la idea de la mujer como un ser en notable inferioridad respecto al hombre. Varios son los testimonios ilustrativos de entre los cuales cito el de Lucas Hidalgo, quien en su *Diálogo del apacible entretenimiento*, Libro III, cap. V (1605), dice:

> Que en sola la virtud puede fundar (la mujer) su honor, porque ni ellas son menester para las letras, ni para jugar las armas, ni salir con ellas al enemigo.

Pero una cosa es la vida y otra diferente la literatura, y ésta no tiene por qué reflejar la realidad necesariamente. Y, como es sabido, en muchos casos se sublima. Por eso no es raro que literariamente se pueda contemplar también un tipo de mujer:

> Emancipada, en cierto sentido, mujer de mundo y de relaciones sociales que sabe eludir los severos cánones de la estrechez tradicional o la hetaira libre y desenfrenada, que no conoce miramientos sociales[3].

---

[2] Me parecen sugerentes las referencias respecto a este punto que ofrece Manuel Montoliu, *El alma de España y sus reflejos en la Literatura del Siglo de Oro*, Barcelona, Cervantes, 1948[2ª]. Respecto al amor, honor y honra en el teatro del Siglo de Oro, conviene recordar los siempre útiles trabajos de: Castro, A., «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *RFE*, 3, 1916, pp. 1-50 y 357-386; Oostendorp, H., *El conflicto entre el honor y el amor en la Literatura Española hasta el siglo XVII*, Utrecht, The Hage, 1962[3ª]; Ricart, D., «El concepto de la honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan de Valdés», *Segismundo*, 1, 1965, pp. 43-71; Beysterweldt, A. A., *Repercusiones du souci de la pureté de sang sur la concepcion de l'honneur dans le comedia nueva espagnole*, Leiden, 1966.

[3] Pfandl, L., *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro*, pról. del P. Félix García, Barcelona, Araluce, 1929[2ª], p. 230.

Ciñéndonos al Teatro Barroco, ¿cuál es el tratamiento que éste otorga al feminismo? Los textos áureos han sido a menudo puntos de referencia básicos para la formulación de aspectos relativos a la discusión feminista, y sostenida sobre dos puntos: a) el reconocimiento de la mujer como ser capaz de tomar decisiones por sí misma (elegir esposo) y b) su acceso a un nivel cultural parejo al del hombre. Si el primer supuesto se resuelve a favor de la mujer, el segundo se rechaza. Muchas son las referencias teatrales que podrían ilustrar estos casos, pero tampoco es objeto directo de nuestro trabajo mencionarlas. Tan sólo hemos de apuntar que los dramaturgos del Siglo de Oro mantuvieron en el asunto del feminismo matices uniformes basados en los dos motivos anteriormente expuestos.

La crítica abierta contra la mujer y su condición parte del mundo social de los criados y en especial de la figura del gracioso, en un efecto dirigido a provocar más el impacto cómico en el espectador que a proponer una ideología. En *Gustos y disgustos* de Calderón[4], el gracioso arregla el tema con una solución contundente, disparatada y probablemente un reflejo bastante fiel del pensamiento del hombre barroco.

CHO Sea en efecto casada
soltera, viuda o doncella
todas traen su inconveniente.
(BAE, Tomo III y I, p. 3)

Pero es el Fénix, Lope de Vega, el que crea un tipo de mujer que va a tener una fuerte repercusión en las obras de dramaturgos posteriores, entre los que se halla Juan de la Hoz y Mota. Son esos tipos femeninos que crea Lope los que:

> muestran a menudo una tal fuerza de resistencia y sufrimiento que hace resaltar más y más la debilidad y ruindad de los correspondientes personajes masculinos: si le falta al hombre la entereza y firmeza de ánimo, la mujer hace prodigios de obstinada resistencia ante el deber y la fidelidad. Mientras que el hombre no logra tener un punto de mira fijo, la mujer no retrocede ni un paso del objetivo una vez propuesto y hace alarde de decisión masculina, sin las vacilaciones propias de su sexo[5].

Lope de Vega es el dramaturgo que marca el camino en aquellos aspectos más relevantes en torno a la mujer y su mundo. Éstos son básicamente los siguientes: a) la presuposición de unas cualidades morales en la fémina, que tienen su principal exponente en la guarda y custodia de su honra, aspecto éste que determinará en buena medida su comportamiento social; b) la configuración de un tipo de mujer con un sentimiento interior especial que propicia la confianza ajena en ella; c) la defensa del derecho natural de la mujer para casarse enamorada, por lo que siempre es necesario que

---

[4] Calderón de la Barca, P., *Gustos y disgustos no son no más que imaginación*, en Hartzenbusch, E., ed., *Comedias de Calderón de la Barca*, Madrid, BAE, 12, III, 1945, pp. 1-21.

[5] Es una reflexión de D. Marcelino Menéndez Pelayo a propósito de *La moza del cántaro* de Lope, que recoge Arturo Farinelli, *Lope de Vega en Alemania*, Barcelona, Bosch, 1928, p. 16.

se imponga el sentido común que contrarreste los obstáculos generadores del nudo accional. Entre los múltiples ejemplos que se podrían destacar, cito: *La discreta enamorada, Los melindres de Belisa*, etc.; d) Lope condena la pedantería femenina y resuelve el asunto dotando al personaje afectado de «culteranismo» de unas notas cómicas abocadas a ridiculizarlo (*La dama boba, La niña de plata*, etc.).

En esta línea básica (con pequeños matices) se sitúa la valoración femenina que hace Hoz y Mota en su teatro. Presenta a una mujer resuelta, inteligente y dominada por su propio orgullo y vanidad[6]. Valora conjuntamente belleza e inteligencia, al tiempo que potencia esa brizna de rebeldía de que hacen gala las féminas de su teatro, con el fin de evidenciar la responsabilidad individual que manifiestan. El resultado es un tipo de mujer cuya conducta contrasta con el concepto social de la misma. Su pasión de libertad puede llevarla deliberadamente a adoptar conductas masculinas y femeninas a la vez, tal y como sucede en *La más valiente guerrera. Por su esposo y por su patria*[7], comedia en tres actos. El argumento se configura en torno a la frustrada historia amorosa de García Núñez y Ximena Blázquez, ambos oriundos de Ávila, donde se ubica la acción. El detonante que produce la ruptura de la relación amorosa es la reyerta mantenida entre García y Luis López, primo de Fernando López, a quien García da muerte, motivo por el cual tiene que exiliarse fuera de la ciudad junto con su criado Telaraña. Éste es el punto de partida de un complicado entramado dramático que se intuye desde el comienzo de la obra, cuando se anuncia el retorno de García a Ávila al haber recibido una carta de Ximena Blázquez en la que le demanda ayuda ante la boda que sus deudos le han impuesto con Fernando López, pero la llegada se produce cuando la boda ya se ha celebrado. A partir de este momento Ximena cambia radicalmente de actitud. Se dedica afanosamente a sus obligaciones como «perfecta casada», hasta que muere su esposo. Entonces se propone dos objetivos: uno, terminar la labor política de Fernando, de lucha contra el moro; y dos, su reafirmación como mujer, al reavivar su amor por García, restableciéndose el orden básico y necesario para proceder al final feliz de la historia.

La comedia reúne buena parte de los requisitos de las de capa y espada, pues se añaden al enredo una serie de elementos que aumentan la intriga accional. Éstos son: a) la alianza de Ordoño con el moro Abdalla, en contra de Fernando López, para hacerse con el gobierno de la ciudad, movido por una doble venganza: primero por despecho amoroso al ser rechazado por Ximena y segundo, por vengarse de Fernando López que ha sido impuesto por el Rey como Gobernador; b) García pasa de ser enemigo personal de Fernando López a ser su amigo (por salvarle la vida) y consejero político en la lucha contra el moro; c) los continuos enredos en el orden político afectan a García, que es

---

[6] Tomo como punto de referencia más cercano mi artículo, «Un aspecto del feminismo en las comedias de capa y espada de Juan de la Hoz y Mota», *Castilla*, 9-10, 1985, pp. 9-15. Donde mayor incidencia, presencia y significación tiene la mujer en el teatro de Hoz y Mota es en sus comedias de capa y espada, algunos de cuyos títulos más notables son: *El castigo de la miseria, Los disparates de Juan de la Encina, El encanto del olvido, La más valiente guerrera. Por su esposo y por su patria*. *Vid.* Domínguez de Paz, E., *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad, 1986.

[7] He trabajado con un manuscrito, que tiene letra del siglo XVIII y consta de 62 hojas en 4º, localizado en la Biblioteca Municipal de Madrid, sig. I-46-6.

confundido con el moro Abdalla y aprisionado; d) al morir Fernando López es Ximena, su mujer, quien asume el poder político y militar de la ciudad.

La trama, como es esperable en toda comedia, tiene un final feliz para los protagonistas, pero hasta llegar a ese punto se ha marcado toda una trayectoria psicológica de la personalidad de Ximena Blázquez que traduce la reivindicación de unos valores feministas cuyo reflejo real, a principios del siglo XVIII, era todavía bien escaso. Lo primero que uno se plantea es ¿por qué Ximena fuerza las reglas de comportamiento social e invierte los valores? Probablemente se ve obligada a retocar su personalidad femenina justamente para no violar la normativa del honor, de su honor. Su metamorfosis psicológica se apoya en dos aspectos: por un lado, sus sentimientos o más bien sus resentimientos hacia García y por el otro, su obligación moral y social respecto a su esposo. Es una vez más el conflicto amor / honor del Teatro Barroco, en tanto en cuanto el honor es «propiedad» de la casta de los cristianos viejos, de los castizos que diría Américo Castro. La defensa del honor obliga, a veces, a negar la propia voluntad y a seguir las normas dictadas por la obligación[8]. Así en la jornada I, Ximena hace la siguiente declaración de principios:

XIMENA
Sí, Flora, que es muy distinto
el semblante del amor
al del honor, y yo miro
como a mi esposo a Fernando. (J. I, vv. 327-330)

Es decir, Ximena distingue claramente entre «la honra que se recibe, y es debida, y el honor que se posee y se defiende»[9]. En ella estos dos conceptos se subjetivan de tal forma que llegan a convertirse en el motor principal y único de su actividad vital, quedando relegados a segundo término lo relativo a aspectos materiales e incluso hasta la conciencia personal (susceptible de ser sacrificada si así fuera necesario), pero apelando a un libre albedrío que contribuya a reforzar sus ideales. Ximena lo reivindica desde su condición femenina, aunque para llevarlo a efecto tenga que valerse de una fortaleza de ánimo que contrasta con el tradicional concepto de debilidad atribuido a la mujer. Su filosofía de la vida le lleva a decir:

XIMENA
Nadie en mi albedrío manda
sino yo, pues una cosa
es la obediencia y contraria
la fuerza, porque mujeres
como yo, aquestas sagradas
materias de honor las miran
siempre como voluntarias. (J. II, vv. 1388-1394)

---

8 Este concepto ya se ve reflejado en el *Amadís*: «Pero como todas las cosas propongamos por la honra y la honra sea negar la propia voluntad por según aquello a que hombre es obligado». *Vid.* Lida de Malkiel, M. R., *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Méjico, F. C. E., 1965, p. 263.

9 Ricart, D., «El concepto ...», *op. cit.*, p. 68.

Se percibe en ella una complacencia respecto a su identidad femenina, a pesar de los muchos obstáculos que la línea masculina de la sociedad de la época impone, y que ya habían puesto de manifiesto otros dramaturgos. Recordemos lo que nos dice el personaje de Elvira / Juan de *La Campana de Aragón* de Lope[10], en un parlamento en el que se trata el tema de la libertad individual desde la perspectiva de la mujer disfrazada de varón, que manifiesta una conformidad ante los privilegios que la sociedad le permite disfrutar como hombre y le priva por su condición de mujer:

ELVIRA
Aquella gran libertad
de andar, hacer y decir;
aquel gallardo seguir
la luz de la voluntad;
aquel gozar su albedrío
sin seguir dueño tirano;
aquel estar en su mano
su condición, gusto y brío,
no puede dejar de ser
imperfección el faltar,
ni dejarle de envidiar
la más honesta mujer. (BAE, Tomo III. J. I, p. 84)

Precisamente es la honestidad moral de Ximena la que le lleva a acatar las normas sociales que regulan las relaciones interindividuales, como son las que hacen relación a la institución matrimonial, como instrumento vertebrador del sentimiento amoroso, frente a ese amor que contraviene la normativa legal y ética establecida, porque en la Comedia Barroca es bastante normal que:

> Se llegue a olvidar por completo el sistema de relaciones que gobiernan el matrimonio en la vida, eliminando literariamente todo lo que no corresponda al tono idealizador que presenta el amor como la mayor fuerza determinante del matrimonio[11].

En relación a este punto, constituye una evidencia literaria la transformación que se ha producido en el tema amoroso desde la tradición petrarquista, de tal modo que el amor no se limita a la expansión egocentrista, más propia de dicha tradición, sino que tiene lugar una concordia mutua a través del matrimonio[12]. Hoz y Mota, al igual que la inmensa mayoría de sus contemporáneos, disfraza la verdadera discusión feminista con asuntos tan literarios como el honor, el amor o los celos, de modo que el espectador percibe que la rebeldía interior de Ximena, desde su perspectiva más naturalmente femenina, se debe a su despecho amoroso, pero en verdad, bajo esa capa de aparente

---

[10] Vega, L., *La campana de Aragón*, en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias escogidas de Lope de Vega*, Madrid, BAE, 41, III, 1950, pp. 35-59.

[11] Díez Borque, J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 115.

[12] Ya en el Renacimiento inglés se observa una trayectoria similar de superación del mito amoroso petrarquista, como sucede en el caso de Spencer y su *Amoretti* (1595) o su *Epitalamion* (en torno a 1600).

despecho, subyace toda una filosofía en torno al matrimonio como negocio: el padre o tutor manipula el destino de la mujer con el fin de lograr un provecho económico, y ésta es la realidad que diría Díez Borque. Así, Ximena cuando se casa con Fernando es víctima de una situación que atenta contra su capacidad de libre elección, pero su respuesta inmediata es la aceptación y defensa de esa responsabilidad contraída, aunque para ello le sea preciso usurpar ciertos aspectos de la parcela social y legal reservada a los hombres, hasta llegar a su transformación en mujer heroica y valiente. Un tipo femenino éste de notables reminiscencias en el Teatro Barroco[13]. (Recordemos obras tan del gusto popular como *Las famosas asturianas*, o *La villana de Vallecas* entre otros muchos ejemplos).

Por consiguiente, lo que hace Hoz y Mota en *La más valiente guerrera* es normalizar literariamente una situación (la de la mujer que participa activamente en asuntos políticos y sociales) que era absolutamente atípica en la realidad y que contrasta con ella, pero lejos de palparse en la comedia una crítica apasionada y demagógica, se trasluce más un deseo de complacer y divertir a sus espectadores, y para ello no duda en emplear los recursos necesarios que transformen a Ximena en una supermujer que rompa moldes sociales establecidos pero que no produzca rechazo en los demás sino admiración, aunque ésta provenga de sus enemigos, forzando la propia situación dramática.

ORD. Esa heroica Amazona,
que valiente Belona,
ha visto tal vez Ávila en su amparo
tomar las armas con ejemplo raro
de valor, deslustrando con sus glorias
de antiguas heroínas las memorias. (J. I, vv. 387-392)

Igualmente, los criados tienen su particular visión de la conducta de Ximena, proporcionando una dimensión más realista, que conectaría más estrechamente con el público asistente a los corrales de comedias.

CEL. Lástima ha sido que el cielo
no la criase varón.
FLO. Ya le ha dado por lo menos
el ánimo que es lo más. (J. I, vv. 813-816)

Y este ánimo llega a su punto más álgido en la jornada II cuando Ximena, enterada de la muerte de su esposo, decide continuar la labor política de aquél, tomando las riendas hasta que el rey Alfonso VI nombre sucesor.

---

[13] Bravo Villasante, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español. (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1955. Pocas veces nos encontramos en el Teatro Barroco con el recurso del hombre vestido de mujer. Recuerdo el *Aquiles* de Tirso, donde el héroe de Troya se disfraza de mujer. En relación con el uso de este recurso teatral *vid.* Canavaggio, J., «Los disfrazados de mujer en la Comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Actas del segundo coloquio del G. E. S. T. E., Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1979, pp. 133-152.

XIMENA Que yo he de gobernaros, vive el cielo,
y hasta que nuestro rey Alfonso el sexto
nombrare sucesor en este puesto,
otro no ha de mandaros.
Yo sabré, valerosa, acaudillaros,
que a tan bizarro intento,
brío añaden dos causas a mi aliento:
la gloriosa defensa es la primera
de mi Rey y de mi Patria, a quien espera
si el cielo favorece mi deseo
dar a mi valor ínclito trofeo;
y la segunda es vengar la muerte
de mi infeliz esposo ... (J. II, vv. 1731-1743)

El comportamiento masculino de Ximena se produce en la vertiente externa: se disfraza de guerrero con peto, celada, penacho y escudo. Se trata de una mascarada aparente, ya que en el plano real se halla una mujer que no sólo no trata de ocultar su personalidad femenina sino que lo social masculino contribuye a reforzar lo interior femenino:

XIMENA No os avergüenza el ver que
de nuestra patria en defensa
blasonando una mujer. (J. III, vv. 2371-2374)

El sentido ideológico que refleja este fragmento trae a la memoria el parlamento de Dª. Sancha de León de *Las famosas Asturianas* de Lope[14], cuando ésta afrenta a los nobles leoneses marchando incluso desnuda entre ellos porque:

SAN. Quien camina entre vosotros
muy bien desnudarse puede,
porque sois como nosotros
cobardes, fracas y endebres,
fembras, mujeres y damas
y así, no hay por qué non deje
de desnudarme entre vos. (BAE, Tomo III, J. III, p. 430)

La misma referencia se encuentra en otras obras del Fénix como en *Fuenteovejuna*, donde Laurencia denomina a los hombres con expresiones como «liebres, ..., gallinas, ..., hilanderas, maricones, amujerados, o cobardes».

Pero ni Lope de Vega ni tampoco Hoz y Mota tratan de examinar al hombre con el ánimo de colocarlo en inferioridad respecto a la mujer, sino que más bien se trata de equiparar a los distintos sexos inmersos en una trayectoria vital paralela.

---

[14] Vega, L., *Las famosas asturianas*, en Hartzenbusch, J. E., ed., *op. cit.*, pp. 385-411.

La «masculinidad» de Ximena se va perdiendo progresivamente, a medida que el sentimiento amoroso por García se intensifica. Es la fuerza del amor la que hace que se reencuentre consigo misma. Es en este punto cuando el conflicto intersexual queda anulado al restablecerse el orden lógico que atañe a lo racional y la emoción interior que afecta al plano subconsciente (la resolución del conflicto político y su reconciliación amorosa con García).

Juan de la Hoz y Mota, pues, conoce el fracaso que supone el enfrentamiento abierto entre los distintos sexos. En su teatro, en general, y en esta pieza, en particular, propugna la igualdad intersexual a partir del dictado de la propia Naturaleza humana, la cual tiene su exponente máximo en el sentimiento amoroso como enlazador de lo psicológicamente masculino y femenino. Como diría Harriet P. Boyer, «tanto sea de hombre o de mujer»[15]. Este aspecto doble se combina perfectamente en Ximena, dotada de una desenvoltura y animosidad muy similar a las damas de Tirso, pero cuyo sentido común y femenino la hace considerar aquello que decía Lope:

> vanidad es en una mujer despreciar a los hombres [...] No intente por vanidad cosas que, no teniendo por fundamento la virtud, se oponen a la Naturaleza[16].

Aunque, a veces, no se trata tanto de un asunto de vanidad como de inteligencia del mal llamado «sexo débil». Así dice Ximena:

XIMENA
Las mujeres deponiendo
la afeminada flaqueza
y esgrimiendo el limpio acero
han de conseguir la empresa. (J. II, vv. 2031-2034)

Esta voz airada que resuena a favor de una reivindicación de la mujer, como ser capaz de llevar a cabo misiones de responsabilidad, que por tradición estaban reservadas al varón, ya las hemos escuchado anteriormente en autores como Calderón. En *El mayor encanto amor*[17] dice Circe:

CIRCE
Que en fin las mujeres, cuando
tal vez aplicar se han visto
a las letras o a las armas,
los hombres han excedido.
Y así, ellos envidiosos,
viendo nuestro ánimo invicto,
viendo agudo nuestro ingenio,

---

[15] Boyer, H. P., «Las famosas asturianas y la mujer heroica», en Criado del Val, M., ed., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, S.A., 1981, p. 482.

[16] Dedicatoria de Lope a la señora Fenisa Camila al comienzo de la comedia titulada *La vengadora de mujeres*, en Hartzenbusch, E., ed., *op. cit.*, pp. 507-527.

[17] Calderón de la Barca, P., *El mayor encanto amor*, en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias de Calderón de la Barca*, Madrid, BAE, 7, I, 1944, pp. 385-411.

porque no fuera el dominio
todo nuestro, nos vedaron
las espadas y los libros. (BAE, Tomo I, J. I, p. 394)

Resumiendo, los valores feministas de *La más valiente guerrera* de Hoz y Mota se hallan imbuidos de un ideario basado en los usos y costumbres literarias de su época. Es sobradamente conocida la importancia que el disfraz tiene en la Comedia Barroca. Fue tratado por autores de la talla de Lope o Tirso entre otros muchos, por ser este recurso muy del agrado de los espectadores españoles del tiempo, pero hemos apuntado que en Hoz y Mota el disfraz no rompe el esquema de identidad del personaje que lo adopta sino que es complemento de su feminidad, manteniéndose la debida verosimilitud dramática.

Hoz y Mota recoge las referencias teatrales anteriores, relativas a la polémica feminista, y las adapta según los gustos heterogéneos de los espectadores que demandan un tipo de teatro específico y que además pagan por divertirse. La consecuencia más directa de todo ello es una descompensación entre realidad y ficción en la que participan por igual autor y público.

BIBLIOGRAFÍA

Armas, F. de, *The invisible mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in de Golden Age*, Charlottesville, VA, 1976.

Aza, V., *Feminismo y sexo*, Madrid, 1928.

Beysternweldt, A. A., *Repercusiones du Souci de la pureté de sang sur la concepcion de l'honneur dans le "Comedia Nueva" espagnole*, Leiden, 1966.

Bomli, P. W., *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1950.

Boyer, H. P., «*Las famosas Asturianas* y la mujer heroica», en Criado del Val, ed., M., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, S.A., 1981, pp. 479-484.

Bravo Villasante, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1955.

Calderón de la Barca, P., *El mayor encanto amor*, en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias de Calderón de la Barca*, Madrid, BAE, 7, I, 1944, pp. 385-411.

——— *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias de Calderón de la Barca*, Madrid, BAE, 12, III, 1945, pp. 1-21.

Canavaggio, J., «Los disfrazados de mujer en la Comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII, Actas del segundo coloquio del G. E. S. T. E. (Toulouse, 16-17 nov. 1978)*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1979, pp. 133-152.

Castro, A., «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *RFE,* 3, 1916, pp. 1-50 y 357-386.

Díez Borque, J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII,* Madrid, Cátedra, 1976.

Domínguez de Paz, E., «Un aspecto del feminismo en las comedias de capa y espada de Juan de la Hoz y Mota», *Castilla,* 9-10, 1985, pp. 9-15.

_____ *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota,* Valladolid, Universidad, 1986.

Farinelli, A., *Lope de Vega en Alemania,* Barcelona, Bosch, 1928.

Hidalgo, L., *Diálogo del apacible entretenimiento,* Barcelona, Sebastián de Comellas, 1605.

Lacarra, M. E., *Mujer y Literatura,* Vitoria, Universidad del País Vasco, 1986.

Lida de Malkiel, M. R., *La idea de la fama en la Edad Media castellana,* Madrid, F.C.E., 1965.

McKendrick, M., *Woman and Society in the Spanisch Drama of the Golden Age,* Cambridge, 1974.

Oñate, M. P., *El feminismo en la Literatura Española,* Madrid, Espasa-Calpe, 1938.

Oostendorp, H., *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura Española hasta el siglo XVII,* The Hage, U. de Utrecht, 1962[3ª].

Pfandl, L., *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro,* prol. del P. Félix García, Barcelona, Araluce, 1929[2ª].

Ricart, D., «El concepto de la honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan de Valdés», *Segismundo,* 1, 1965, pp. 43-71.

Romera Navarro, M., *La preceptiva dramática y otros ensayos sobre el Fénix,* Madrid, Yunke, 1935.

_____ *La campana de Aragón,* en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias escogidas de Lope de Vega,* Madrid, BAE, 41, III, 1950, pp. 35-59.

_____ *La vengadora de mujeres,* en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias escogidas de Lope de Vega,* Madrid, BAE, 41, III, 1950, pp. 507-527.

_____ *Las famosas asturianas,* en Hartzenbusch, J. E., ed., *Comedias escogidas de Lope de Vega,* Madrid, BAE, 41, III, 1950, pp. 385-411.

Vives, J. L., *Instrucción de la mujer cristiana,* trad. por J. Justiniano, Zaragoza, 1555.

El repertorio calderoniano de la *commedia dell´arte*

Nancy L. D´Antuono
Saint Mary´s College-Notre Dame (Indiana)

Cuando se considera que para principios del siglo XVII la *commedia dell´arte* venía dominando las preferencias teatrales del espectador italiano desde hace medio siglo y que hasta los autores de las dichas *commedie sostenute* o eruditas se veían obligados a incorporar elementos de la *commedia dell´arte* en sus obras para asegurarse el éxito teatral, entonces el papel de los *profesionisti dell´arte* en la recepción de la comedia española en Italia no puede ser ni descartado ni despreciado. En el caso de Calderón, diecinueve *scenari* (todos en forma manuscrita) derivan de su teatro (entre ellos ocho de *La dama duende*)[1] más siete obras traducidas por los actores mismos[2]. Dadas las

[1] Para los títulos y detalles bibliográficos de todos los *scenari* de fuente española y de las comedias áureas traducidas por los actores mismos (entre ellos las de Calderón) consúltese, D´Antuono, N. L., «La comedia española en la Italia del siglo XVII: la *commedia dell´arte*», en *La comedia española en el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1996, en prensa. Reconozco mi deuda a la obra de Lea, K., *Italian Popular Comedy*, 2ª ed., New York, Russel and Russell, 1934, especialmente al «Handlist of Scenari», II, pp. 508-554, y a la de Pandolfi, V., *La Commedia dell´arte: Storia e Testo*, Firenze, Sansoni, 1957-1960. Lea indica la posible fuente española de los *scenari* entre ellos diez de fuente calderoniana; Pandolfi ofrece un resumen de la trama de cada *scenario* existente.

[2] Siete comedias de Calderón fueron traducidas y publicadas por los actores mismos. Desafortunadamente sólo tres de ellas se han conservado. Las traducciones más tempranas son las de Marco Napolione, actor / *capocomico* napolitano de mediados del siglo XVII, renombrado por su papel del *primo innamorato*, Flaminione (Rasi, *I comici italiani*, Firenze, Bocca, 1897, II, pp. 174-176). De las veintidós obras españolas traducidas por Napolione, nos han llegado sólo los títulos a través de la *Dramaturgia* de Leone Allacci, 1666, cuatro son de fuente calderoniana: *Il Purgatorio di San Patrizio (El Purgatorio de San Patricio); La Gran Zenobia (La Gran Cenobia); La vita é sogno (La vida es sueño)* y *Casa con due porte (Casa con dos puertas)*. A las traducciones de Napolione siguen las de Angiola D´Orso, *prima innamorata* de una compañía al servicio de los príncipes de Parma (Rasi, I, pp. 792-794) hacia mediados del siglo XVII. Para 1676 cuando se retiró de las tablas había traducido doce comedias áureas, entre ellas tres de Calderón: *Di bene in meglio (Mejor está que estaba)*, Ferrara y Bologna, Longhi, 1669;

restricciones impuestas por las presentes circunstancias me limitaré a discutir, en términos generales, el fondo socio-histórico que facilitó la adaptación de las comedias calderonianas y comentar brevemente sobre los siguientes *scenari*: a) *Il Medico di Suo Honore*[3] *(El médico de su honra)* por ser el único que lleva fecha de respresentación y por lo que sugiere en cuanto a la recepción de las tragedias de honor; b) *La dama creduta spirito folletto, La dama demonio* y *La dame diablesse*[4] *(La dama duende)* por ser las de más duradera fama y por lo que revelan en cuanto a la técnica de adaptación de las comedias de intriga; y c) *Guardia di sé stesso (Gibaldone...)* del *Alcaide de sí mismo*, obra que, a pesar de su derivación averiguada (Calderón-*commedia dell'arte)*, sugiere la posibilidad de una fuente italiana anterior a la española.

Para principios del siglo XVII, cuando empezaron a llegar a la Nápoles virreinal las compañías de actores españolas llevando consigo los últimos éxitos de Lope, Tirso y Calderón, los cómicos *dell'arte*, a pesar de su fama, se encontraban con un repertorio bastante manoseado y empobrecido. Frente al acogimiento caluroso con que fueron recibidos los actores españoles no les quedaba otro remedio a los italianos sino el de incorporar a su repertorio cuantas comedias españolas les venían a la mano. De hecho las comedias y los actores españoles fueron acogidos con tantos aplausos en Nápoles que para 1630 la antigua *via del Teatro dei fiorentini* ya llevaba el sobrenombre de *via della commedia spagnola*[5]. Como resultado, entre los gustos del público y el deseo de satisfacerlo por parte de los cómicos italianos, la comedia española echó raíces en las tablas de Italia quedándose en el repertorio de la *commedia dell'arte* hasta finales del siglo XVIII. Por otro lado ¿quiénes hubieran podido asegurar mejor tan larga vida a la comedia española sino los mismos actores que habían contribuido tanto a su desarrollo técnico a manos de Lope de Vega? Las comedias áureas que llegan a Nápoles y que pasan a las cortes de los embajadores españoles en Roma, Florencia, Milán, Venecia y tantas otras ciudades italianas se prestan fácilmente a la adaptación por los cómicos *dell'arte* por tener las dos manifestaciones lo siguiente en común: la división en tres actos; el equilibrio y la duplicación en la trama y en la disposición de los personajes y sus papeles; y una acción (centrada en los amores de unos jóvenes) que se mueve rápidamente hacia un desenlace feliz. Al haber incorporado las técnicas de la *commedia*

Bologna, Longhi, 1685; *Con chi vengo, vengo (Con quien vengo, vengo)*, Ferrara y Bologna, Longhi, 1669; Roma, Tizzoni, 1671, y *Amore, Honore e Potere (Amor, honor y poder)*, Ferrara y Bologna, Longhi, 1669; Brescia, Turlino, 1676.

[3] Véase la colección manuscrita *Ciro Monarca dell'opere regie*, Biblioteca Casanatense, Roma, Códice 4186. Para un estudio más amplio de este *scenario* véase D'Antuono, N. L., «Calderonian Honor and the Commedia dell'Arte: Il Medico di Suo Honore,» en *Studies in Golden Age Theater. Selected Proceedings of the Symposium on Golden Age Theater, 1987*, Lanham, Maryland, University Press of America, 1989, pp. 128-137.

[4] Consúltese *La dama creduta spirito folletto* en el *Gibaldone de' soggetti da recitarsi all'impronto alcuni e gli altri diversi. Raccolti di D. Anibale Sersale, Conte di Casamarciano. 1700*, Biblioteca Nazionale di Napoli, Códice XI. XX 41; *La dama demonio*, en un manuscrito vaticano sin título ni fecha, Codice Vaticano Latino 10244; y, *La dame diablesse*, manuscrito f.f. 9329, Biblioteca Nacional de París. Véase Spaziani, M., *Il Théâtre Italien di Gherardi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, Apéndice II, pp. 664-680.

[5] Croce, B., *I Teatri di Napoli*, 5ª ed., Bari, Laterza, 1966, p. 77.

dell´arte a su obra Lope y sus seguidores aseguraron, sin saberlo, no sólo la revitalización del repertorio de los italianos sino la supervivencia de la comedia áurea en los teatros europeos por más de un siglo. El material calderoniano, en el repertorio de los *comici dell´arte*, llega no solo a diseminarse por toda Italia sino que queda divulgado con casi igual vigor en los teatros de Francia, Alemania[6] y Polonia[7].

El interés en la comedia española por parte de los italianos tenía, además, otra dimensión: las relaciones duraderas, nutridas por el aprecio mutuo, entre los actores de las dos naciones. Desde la llegada de las primeras compañías actores españoles e italianos habían trabajado juntos en las tablas. Beatriz de Guzmán bailaba en los entremeses de la compañía de Antonio de Melo, un napolitano de origen portugués, famoso por el papel del Capitano Flegetonte. En la compañía de Sancho de Paz (1620) dos actores italianos, Ambrosio Buonhomo y Andrea Calcese, conocidos respectivamente por las máscaras de Coviello y Pulcinella, hacían sus contrastes cómicos durante los entremeses. Para 1621 la misma compañía incluía a otro italiano, Bartolomeo Zito, famoso por la versión napolitana del pedante boloñés. Zito todavía trabajaba con Sancho de Paz, cuando éste se trasladó a Roma en 1628. María de los Ángeles, esposa del autor de comedias Francisco de León, es madrina, en 1624, del hijo de Ottavio Sacco, famoso por la máscara del calabrés fanfarrón, Giangurgolo (Croce, 64). Los intercambios profesionales y sociales, la estimación mutua de larga duración y el aplaudir clamoroso del público llevó naturalmente a un fructífero intercambio y a la asimilación de centenares de tramas españolas al repertorio italiano. De los más de seiscientos *scenari* existentes, los cuales apenas reflejan doscientos años de actividad teatral, casi cien derivan de comedias españolas, entre ellos diecinueve del teatro de Calderón. Conviene mencionar aquí que en ninguno de estos últimos se reconoce la fuente calderoniana.

En cuanto a las fechas de representación tanto por los *scenari* basados en obras de Calderón como en las de cualquier otro dramaturgo del Siglo de Oro, esto es casi imposible determinar de las colecciones mismas ya que la fecha de una colección, si es que lleva fecha, es la de compilación. De vez en cuando las cartas de los actores a sus mecenas o señores nos proporcionan esos datos, como en el caso del *scenario I Sette infanti dell´Ara.* Aunque el *scenario* aparece en una de las colecciones napolitanas (1700), en una carta de 1634 la actriz Leonora Castiglione habla de las máquinas

---

[6] La compañía de Domenico Bassi y Gervasio Sillani presentaron su versión italiana de *Casa con dos puertas* en Frankfurt, el 17 de mayo, 1753. Véase Sullivan, H. W., *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 83.

[7] El repertorio de dos compañías de actores italianos al servicio de Augusto III de Sajonia entre 1748 y 1754 incluye la versión italiana de *Antes que todo es mi dama, Prima di tutto la mia donna o sia gl´equivoci del nastro*, presentada en noviembre de 1748 en Varsavia. Para la comedia en Polonia consúltese Korzenniewski, B., «*Komedia dellArte W Warzawie*» en *Pamietnik Teatralny*, 3-4, 1954, pp. 29-56; Brahmer, M., «*La commedia dell´arte in Polonia*» en *Ricerche slavistiche* 3, 1954, pp. 184-195; y «*Su una compagnia di comici italiani a Varsavia a metà del Settecento*», *Atti del Secondo Congresso Internazionale di Studi Italiani*, 1958, pp. 355-358.

necesarias para el prólogo alegórico y para el epílogo de *I Sette infanti dell'Ara*[8] lo cual apunta no sólo a una fecha temprana de representación sino también a una producción bastante elaborada (Rasi I, 6606-607). *Il Medico di Suo Honore* es el único *scenario* que lleva una fecha de representación: «recitato per la prima volta in Firenze, Venerdì, a di 17 ottobre 1642» y es uno de los pocos que reconoce una fuente española («Opera tratta dallo Spagnuolo»).

A pesar de su preferencia para las alegres comedias de intriga, los cómicos italianos de vez en cuando ofrecían obras de fin trágico, pero hasta en éstas lograban intercalar una cantidad suficiente de bufonería para dar gusto a su público. Las excepciones a esta regla son los *scenari I Sette infanti dell'Ara* (sic) e *Il Medico di Suo Honore*. En este último caso nos encontramos frente a las divergencias culturales que distinguían a los dos pueblos en cuanto a la cuestión del honor. Parece que mientras el espectador italiano podía aceptar como consecuencia lógica un crimen de pasión en el caso de una mujer adúltera, se sentía muy incómodo ante la ejecución premeditada de una mujer inocente. Esa incomodidad con los valores absolutos del código de honor viene traducida a las tablas en *Il Medico di Suo Honore*. Aquí, aunque el texto sigue fielmente, punto por punto, la trama española, faltan las indicaciones para esos versos en los actos II y III que tratan del tema «médico / honra». El escritor prefiere concentrarse en la «gelosia» 'celos'. Se elimina por completo el monólogo en que D. Gutierre se felicita por la originalidad de su «remedio». Dado el cuidado con que el escritor reproduce la trama calderoniana, la eliminación de dicho monólogo nos lleva a concluir que si los italianos no se inclinaban a aceptar el sacrificio de una víctima inocente a nombre de un concepto abstracto, estaban aún menos dispuestos a tolerar en las tablas un marido vengador saboreando con gusto perverso (por lo menos así debe haber parecido al copista y por extensión, al público italiano) la ingeniosidad con que había resuelto su dilema. La prueba de esta postura se encuentra en las dos revisiones hechas al desenlace en la versión italiana.

En la primera revisión (la con que se habría presentado en 1642), inmediatamente después de tomar la mano de Leonor como esposa, Gottiero queda condenado a muerte. Pero las súplicas de Leonora y de los otros presentes mueven al rey a perdonarle. De tal modo el perdón se hace comprensible como acto de merced y no como aceptación del derecho del marido de matar, por cuestión de honor, a una mujer inocente. Pero esta resolución parece no haber satisfecho al público, a los actores o, posiblemente, al copista. En el momento en que Leonora y los demás piden que el rey perdone a Gottiero, el manuscrito lleva una acotación para insertar otra escena final. En ésta se averigua la inocencia de Menzia a través del testimonio del infante y de los criados de ella. El rey acepta sus aseveraciones, niega el perdón a Gottiero y ordena su ejecución.

---

[8] Véase Rasi, L., *I Comici italiani*, Firenze, Bocca, 1897, I, pp. 606-607. Para un estudio del *scenario* y la fuente lopesca consúltese Spellanzon, G., «Uno scenario italiano ed una comedia di Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 12, 1925, pp. 271-283; y D'Antuono, N. L., «Lope's *Bastardo Mudarra* as Scenario and Opera Tragicomica», en *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, en prensa.

El esmero con que el autor del *scenario* se empeña en conservar todos los otros detalles de la trama (se reproducen todos los cambios de escena del original) apunta al aprecio en que se tenía la obra de Calderón. Del largo y detallado elenco de los accesorios necesarios para la puesta en escena podemos inferir que nos encontramos ante una producción bien elaborada, quizás a invitación de algún noble español o italiano. Los pocos cambios que hay son bien calculados y surgen naturalmente de elementos ya presentes en la comedia, de modo que no disminuyan la unidad interna de la obra fuente. El hecho de que la primera revisión del desenlace no fuera aceptable sugiere un creciente malestar por parte de los italianos ante las tragedias de honor.

La obra acogida con los más vivos aplausos por más de cien años fue la *Dama duende* (1629). Esta comedia inspiró diez *scenari*, cuatro de los cuales se conservan hasta hoy en forma manuscrita. Son: *Spirito folletto*, tres redacciones del cual se encuentran en el Archivio di Stato di Modena[9]; *La donna creduta spirito folletto*, número sesenta y ocho del segundo códice napolitano; *La Dama demonio*, uno de doce *scenari* en una colección sin título ni fecha, aunque se supone ser del siglo XVII tardío o de principios del siglo XVIII (Vaticano Latino 10244); y *La Dame diablesse*, traducción francesa de un *scenario* italiano presentado por los cómicos italianos en París entre 1660 y 1697. Además de éstas se mencionan las siguientes versiones en los registros teatrales franceses: *Arlequin persecuté par la dama invisible,* título francés de *La Dama demonio* en el repertorio del *Nouveau Théâtre Italien* (en Francia a partir de 1716) con ciento veintidós representaciones hasta 1780[10]. Los registros también revelan la presencia de otra variante de *La dama duende*, *Coraline esprit follet,* presentada con cierta regularidad entre 1722 y 1752. Me limitaré, por necesidad, a unos breves comentarios sobre *La dama creduta spirito folletto*, *La dama demonio* y *La dame diablesse.*

La dama creduta spirito folletto sigue, con poco variar, la fuente calderoniana. La acción todavía tiene lugar en España pero ahora en Sevilla en vez de Madrid. Se conservan los títulos don y doña y casi todos los personajes (con la excepción de D. Luis) hallan su contraparte en el *scenario* italiano. D[a]. Ángela es ahora Donna Violante. Su criada se llama Pimpinella, nombre típico de la *fantesca* o *soubrette* del seicientos tardío. Los cambios que hay en cuanto a los personajes derivan de la necesidad de acomodar el material al orden establecido de las máscaras y no a un capricho del *capocomico*. D. Juan, hermano de D[a]. Ángela viene substituido por *Il Dottore*, ahora padre de la joven. El carácter enamoradizo de este personaje acrecienta el humor de la pieza con la corte que hace, sin éxito, a D[a]. Beatriz, asumiendo en esta capacidad el papel de D. Luis, el pretendiente rechazado. Los dos hermanos se reducen a uno: D. Carlos. Éste es a la vez el querido de D[a]. Beatriz y el celoso guardián del honor de su familia. El

---

[9] Collezione Modenese, Archivio di Stato, *Documenti teatrali*, Busta IV.

[10] Consúltese el catálogo de comedias de Riccoboni, L., *Le Nouveau Théâtre Italien* , Paris, Briasson, 1729, p. xxxi: «*Arlequin persecuté par la dama invisible,* Comedie Italienne en 3 Actes, 25 mai 1716; en Italien *la Dama demonio,* elle est tiré de *la Dama duente* (sic) Piece Espagnole...». Véase también Brenner, C., *The Théâtre Italien. Its Repertory,* University of California Publications in Modern Philology #63, Berkeley and Los Ángeles, University of California Press, 1961. Brenner recoge los datos de los registros manuscritos del *Théâtre Italien*, ligados en volúmenes de título *Registros de l´Opéra Comique* (Bibliothèque de l´Opéra, Paris).

padre de Dª. Ángela, al cual sólo se alude en la obra fuente, aquí cobra vida como Pascariello, segundo viejo napolitano.

La trama original (que se reproduce casi escena por escena) y el largo elenco de accesorios al final del *scenario* apuntan al deseo del *capocomico* de aprovecharse hasta lo máximo del arte dramático del autor español. Hasta cierto punto no le quedaba otro ya que las escenas de la obra calderoniana son tan bien entrejidas. Sin embargo, el *capocomico* se vio obligado a acomodarse a los gustos de su público extendiendo los episodios humorísticos centrados en Pulcinella, contraparte napolitana de Cosme Catiboratos. Cuando D. Carlos y D. Manuel meten manos a las espadas, Pulcinella y Coviello, criado de D. Carlos, les imitan usando las vainas de las espadas. Mientras que Cosme deja las maletas y sale a tomar, Pulcinella saca una quitarra y se pone a cantar. De repente empieza a oír repetir sus palabras, se asusta y sale corriendo. Los carbones que deja el «duende» vienen substituidos por algo más dinámico: un gato, lo cual le permite a Pulcinella una escena de terror muy exagerada con la cual poner fin al primer acto. En otro episodio Pulcinella pide a D. Manuel que le escriba una carta para su madre. El dictar de la carta, interrumpida por los comentarios de las mujeres detrás de la alacena, lleva a una altercación entre el amo y el criado ya que cada una cree que el otro se está burlando de él. En el Acto II, la paliza con la cual D. Manuel amenaza a Cosme, llega a ejecutarse en la escena misma. El segundo acto termina con otra escena de terror, provocada por Pimpinella, la criada de Dª. Ángela. En la oscuridad Pimpinella invita a Pulcinella a besarla. Al acercarse Pulcinella se lleva un gran susto al ver su cara cubierta con una máscara del diablo.

Estas extensiones hubieran podido destruir el ritmo de la obra si no fuera por el talento extraordinario del *capocomico.* Las escenas eliminadas (la presencia de Dª. Beatriz en casa de Dª. Ángela, II, 3-8, y las en el segundo acto que resultan de la llegada inesperada de D. Luis) a favor de las de Pulcinella no quitan nada del movimiento acelerado de la obra hacia su final. En el momento en que se descubre que el «duende» es Donna Violante, ella lo confiesa todo. La ira familiar queda apagada con las bodas de Donna Violante y Don Giovanni y de Donna Beatrice con Don Carlo.

La dama demonio parece ser una versión coetánea y muy parecida a de *La donna creduta spirito folletto* pero que revela a la vez un conocimiento cabal de la obra calderoniana. Los elementos tomados de *La donna creduta spirito folletto* son los siguientes: en las dos la protagonista es una joven y no una viuda; el galán queda herido por el hermano de la joven; el padre (aquí *Ponsevere*) y no el hermano pone fin a la riña e, *Il Dottore* quiere casarse con la hija de *Ponsevere.* Se reproducen además los siguientes episodios humorísticos: Pulcinella tocando la quitarra y el eco de sus palabras; el asunto de la carta que dicta Pulcinella; la substitución de un gato por el dinero de Pulcinella y la misma escena de terror con Pulcinella con que se cierra el segundo acto.

Dos detalles de las acotaciones sugieren que el escritor o copista de este *scenario* tenía delante de él un ejemplar de la pieza napolitana. En el segundo acto se apunta «si fa la scena dello spirito» lo cual se refiere a la escena en la versión napolitana en que la dama entra para escribir otra carta y resulta atrapada en el acto por el galán, del cual se escapa con una treta. Se apunta para la escena nona del mismo acto: «Flaminia e

Rosetta (Donna Violante y Pimpinella de la versión anterior) «fanno la scena del chiamare» (la escena del llamar). La fuente inmediata es el Acto II, escena 15 del *scenario* de Nápoles donde salen Donna Violante y Pimpinella en la oscuridad, despiertan al galán y su criado y luego se escapan dejando sus mantos. El hecho de que las acotaciones sean tan breves sugiere que las escenas de «fantasmas» y de «llamar y despertar» eran tan comunes en el repertorio de los cómicos o que las obras fuentes eran tan bien conocidas entre los actores que se podía prescindir de una explicación más amplia.

Algunos otros detalles de *La dama demonio* apuntan a un conocimiento de la pieza calderoniana. En el primer acto, escena ocho, encontramos la siguiente acotación: «Si fa la scena dell´onore» (se hace la escena del honor) refiriéndose a la escena de *La dama duende* en que D. Luis se queja de la afrenta a su honor por parte de D. Manuel y que D^{a}. Ángela interpreta como alusión a su salida la noche anterior. En la contraparte napolitana la escena viene nombrada «scena de la gelosia» (escena de celos) y la cuestión de honor nunca se menciona, ni aquí ni en otros lugares. Del mismo modo la escena doce del segundo acto incluye una «scena dell´ubriaco» (escena del borracho), la cual recuerda el comportamiento de Cosme hacia finales del primer acto de *La dama duende*. En el manuscrito vaticano se mantienen, además, las dos escenas eliminadas en el *scenario* de Nápoles: la en que D^{a}. Ángela resume para D^{a}. Beatriz todo lo que ha pasado en cuanto a las cartas (a principios del segundo acto) y también las escenas nueve y diez del mismo acto en que la criada, Isabel, llevando la cesta de ropa, se desorienta en la oscuridad y no puede salir del cuarto de los huéspedes.

A pesar de su deuda tanto a la obra española como a la fuente napolitana, *La dama demonio* refleja una visión dramática bastante original. La obra es ahora totalmente italianizada. Los protagonistas son miembros de la burguesía napolitana. La resolución a la italiana, la cuestión de honor no obstante, viene efectuada por *il Dottore,* abogado y voz de la razón y la justicia. Es el que interviene de parte de Valerio (el D. Manuel calderoniano) pidiendo que se le deje al joven explicar su vuelta a la casa (el criado se había olvidado los documentos). Como amigo y padre, igual que *Ponsevere*, *il Dottore* logra apaciguar a éste hasta que dé su permiso para las bodas de los jóvenes.

La dame diablesse, a pesar de sus vínculos con la pieza calderoniana y las dos versiones italianas contemporáneas o posiblemente anteriores, responde a unas circunstancias artísticas muy distintas. Nos encontramos ante material en italiano para un público que no hable esa lengua, lo cual lleva naturalmente a la amplificación de esos elementos que trascienden los límites lingüísticos, o sea, los episodios humorísticos. De hecho, el humor parecer ser la meta principal de la obra. La criada de la dama viene substituido por *Mezzetin*, máscara de un personaje medio aventurero, medio criado astuto cuyo papel cobra mucho más importancia en el desarrollo de la trama y del aspecto cómico. Además de burlarse de *Arlequín* (criado del galán, Cinthio) a cada paso siguiendo la pauta de los *scenari* napolitano y vaticano (las escenas del gato encerrado, del eco detrás de la pared, el fingido amor por *Arlequín*) *Mezzetin* ejecuta otras dos: la de unos pájaros que salen volando al buscar Arlequín un pañuelo para su señor y la de los cohetes que *Mezzetin* tira al fuego para espantar a *Arlequín* de noche mientras duerme. Éste, a pesar de ser mayormente blanco de las mofas del otro, en ciertos

momentos cobra cierta fuerza cómica de por sí al juzgar por la escena con que se termina el primer acto. Aquí, al contrario de lo que ocurre en los otros *scenari*, es *Arlequín* quien acusa a su dueño de estar borracho y se burla de él, mofa correspondida a la vez por parte de su señor: «Ils font ensemble le lazi de l'ivrogne, et aprés plusieurs lazi les un sur les autres» (670). Más tarde cuando su señor le despierta repentinamente a propósito de la carta de «la Dame endiablée» *Arlequín*, medio dormido, quema la carta con su vela y, en su estupor, creyendo que los golpes que recibe son del «duende», saca su cinturón y empieza a maltrechar a su señor hasta que éste se escape huyendo. Sólo el aparentar estar medio dormido hace posible esta escena. De otro modo sería inaceptable el comportamiento de *Arlequín*. Y si el humor de la pieza no bastara tal como estaba, se añade la figura de *Scaramouche*, pretendiente ridículo de la dama que sirve como blanco de irrisión y bastonazos por parte de *Mezzetin*.

El cuidado con que los autores de los tres *scenari* se acercan a la fuente española queda subrayado por 1) la lista muy detallada de los accesorios necesarios para la puesta en escena de modo que se reproducen casi íntegras todas las escenas calderonianas; 2) el cambio mínimo de personajes; y, 3) el adherir con bastante fidelidad a la trama original, con unas pocas reducciones o expansiones las cuales surgen más del ritmo inherente de las comedias *dell'arte* que de cualquier desestima por la obra calderoniana.

El único *scenario* existente relacionado con el *Alcaide de sí mismo* se encuentra en la colección napolitana. No hay ninguna indicación de que la fuente sea española. Dado que la acción de la pieza calderoniana se desarrolla en Nápoles y sus alrededores pocos cambios fueron necesarios para que la comedia se ajustara a los recurso de una compañía *dell'arte*. Al conservar la figura del rey de Nápoles como padre de la protagonista, el *capocomico* se vio obligado a inventar papeles para los viejos de la compañía, *il Dottore* y *Tartaglia*. Aquél asume el papel de Serafina, la criada de Margarita; éste el papel del capitán que sirve sólo para anunciar la captura, la llegada y las acciones subsiguientes del «principe». El papel de Benito, campesino de pocas luces que por haberse puesto las armaduras halladas en el campo viene tomado por el príncipe de Sicilia, se traslada fácilmente al personaje cómico por excelencia, Pulcinella. Antona, amada por Benito se convierte en Rosetta, mujer de Pulcinella. Roberto, el criado de Federico es substituido por Coviello, adversario clásico de Pulcinella, lo cual permite la continuación de las tensiones entre Roberto y Benito en la obra original.

El texto italiano reproduce, casi escena por escena, la acción de la pieza española. Las acotaciones para la escena en que los campesinos saludan a Elena (que lamenta la muerte de su primo) atestiguan no sólo al bilingüismo de los actores y de su público (no existe expresión paralela en italiano, que yo sepa) sino quizás también a cierto resentimiento hacia la presencia española en Nápoles. El *capocomico* apunta: «fanno il lazzo del pesami muccio» (hacen la escena cómica del pésame mucho). El hecho de hacer hincapié en tal expresión sugiere que el *capocomico* comprendía perfectamente lo que se podría lograr en cuanto al humor de tal escena.

En cuanto al aspecto cómico de la comedia fuente conviene recordar que en el momento en que Federico llega a ser el alcaide de Capua y se hace prisionero a Benito, «príncipe», la acción queda algo paralizada. Federico ya no puede hacer nada sino esperar la llegada de su hermano, el infante, a librarle. Lo único que le queda es mantener el

secreto de su identidad. No hay otro protagonista masculino para engendrar una intriga secundaria. Para el segundo acto el rey ya sabe que su hija quiere casarse con Federico y habla de la necesidad de moderar el rigor. Las posibles amenazas a un desenlace feliz nunca se desarrollan. Los celos de Margarita quedan inmediatamente disipados por las palabras de amor de Federico. La denunciación de Federico por parte de Elena no lleva a nada ya que el rey cree que se refiere al prisionero. La amenaza de guerra tampoco se realiza porque el rey ya está dispuesto a casar su hija con Federico. Lo único que queda para divertirnos son las tonterías de Benito cada vez que uno de los personajes se le acerca como «príncipe». Benito llega a convertirse en el centro de la mayor parte de la acción. Es precisamente la caracterización de Benito (es más Pulcinella que Pulcinella mismo) y el grado en que sus acciones ridículas dominan la obra que sugiere, por lo menos a esta escritora, la posiblidad de una fuente italiana anterior a la obra de Calderón. Cuando se piensa en la frecuencia con que los dramaturgos y novelistas de las dos naciones se inspiraban en las obras de los unos y de los otros, entonces esta postura no parece demasiado atrevida. ¿Se habrá inspirado Calderón en una obra italiana representada por los cómicos *dell´arte* en España o Italia o Flandes? La pregunta todavía queda por contestar.

En resumen, los *scenari* de la *commedia dell´arte*, a pesar de ser sólo documentos teatrales, esqueletos y no obras dramáticas de carne y hueso, nos proporcionan hechos concretos en cuanto al intercambio fértil y provechoso que caracterizaba los teatros de las dos naciones en los siglos XVI y XVII. El esmero con que las obras calderonianas fueron trasladadas al repertorio italiano y el hecho de que las encontramos todavía en sus programas a finales del siglo XVIII confirman el éxito de Calderón como dramaturgo popular. Los *scenari* atestiguan, además, los divergentes gustos teatrales y los distintos valores sociales (por lo bueno o por lo malo) del público contemporáneo.

Reflexiones sobre el suicidio en el teatro de Lope de Vega

Jaime Fernández S. J.
Sophia University (Tokyo)

En mi tesis doctoral, «Filosofía del honor en el pueblo según los teatros de Lope de Vega y Monzaemon Chikamatsu»[1], dejé constancia de los numerosos paralelismos y semejanzas existentes en la obra de estos dos grandes dramaturgos; paralelismos nacidos de una común temática fundamental: el honor y sus conflictos con el amor. Entre los puntos de divergencia, obvios por las diferentes coordenadas espirituales y geográficas de España y Japón, y por el diverso énfasis que el español pone en el individuo y el japonés en el grupo, se destaca el suicidio, abundante hasta el exceso —en su doble modalidad de suicidio individual y compartido— en el teatro japonés[2], y prácticamente ausente en la comedia de Lope.

Que los casos de suicidio presentados en la comedia de Lope sean escasos y, salvo alguna que otra excepción, no desempeñen ninguna función transcendente en las obras en que aparecen, se debe a dos motivos principales: primero, la religión y fe católica del dramaturgo y del auditorio, fe que condena el suicidio como acto de soberbia y desesperación contra el amor infinito de Dios, único dueño de la vida; y segundo, el

---

[1] Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1984. M. Chikamatsu es el dramaturgo más importante del teatro japonés (1653-1725).

[2] Suicidio compartido por amor (en japonés, *shinjû*; en inglés, «double suicide»). Los amantes, de mutuo acuerdo, ponen fin a sus vidas, haciendo coincidir la hora y el lugar de su muerte. Por lo general, el hombre, a ruegos de la mujer, mata a ésta primero y luego se suicida. No existen, que sepamos, casos de tales suicidios en la literatura occidental. No lo son los de los protagonistas de *Siervo libre de amor* ni los de *Grisel y Mirabella*; ni tampoco lo es el de los personajes del cuento del «Rico desesperado» del falso *Quijote* de Avellaneda (caps. XV y XVI), aunque Otis H. Green le denomine «doble suicidio» (*España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, III, p. 257). Sólo hemos encontrado un caso de suicidio compartido en Pedro de Luxán, *Coloquios matrimoniales*. Es un caso de la Roma clásica, registrado por Plinio el Joven, aducido como ejemplo del amor y la fidelidad que las mujeres deben tener a sus maridos (Madrid, Atlas, 1943, p. 50).

sentimiento espontáneo de los españoles, una como aversión instintiva al suicidio, quienes, en palabras de Unamuno referidas al Siglo de Oro, «en la ocasión se moverán guerra a sí mismos *sin destruirse*»[3].

No obstante, cabe aún preguntarse cuál era en realidad la actitud de Lope de Vega ante el suicidio, hasta dónde podría sintonizar con el dramaturgo japonés, de haberlo conocido, y en qué aspectos difería. Para responder a esta pregunta es preciso examinar —sin intención de exhaustividad— no sólo los escasos suicidios llevados a cabo, sino también los intentos frustrados e incluso las opiniones que en torno a dicho acto formulan las figuras dramáticas.

Un punto de partida para nuestro análisis lo ofrece el famoso caso de la romana Lucrecia. La virtuosa Lucrecia, que en un primer momento se ha negado a las insinuaciones lascivas de Sexto Tarquinio, cede finalmente ante las amenazas de éste de estrangularla y poner en su lecho el cadáver de un esclavo y queda deshonrada. Luego confiesa el pecado en presencia de su padre y de su esposo y se suicida clavándose una daga. El caso de Lucrecia llegó con el tiempo a cristalizar en un *topos* dramático y fue usado una y mil veces por poetas, novelistas y dramaturgos en Occidente[4]. En la obra de Lope aparece con frecuencia en boca de sus personajes, que emiten sobre la dama juicios de carga semántica muy varia y contradictoria: los menos alaban su castidad y firmeza, y los más condenan, en tonos negativos, irónicos o burlescos, su necedad e incluso su lascivia[5].

La condena general de Lucrecia, débase sólo al suicidio o a que éste hubiese tenido lugar después de la violación, es un factor que no puede pasarse por alto. Para el español del Barroco, lo heroico hubiera sido la muerte a manos de Tarquinio en defensa de su castidad y su honor. Sea como fuere, y teniendo en cuenta que nunca podemos identificar plenamente al dramaturgo con lo que dicen sus personajes, el hecho es que para Lope Lucrecia no fue nunca un ejemplo digno de admirar. Más que por las afirmaciones de las figuras dramáticas, nos hemos de guiar aquí por la idea de lo que es una mujer heroica para Lope, según se infiere de una lectura total de la comedia. Para él, heroínas son Elvira de *El mejor alcalde, el Rey*, o Casilda de *Peribáñez*, o Laurencia de *Fuenteovejuna*, por resistir hasta sus últimas fuerzas, no consintiendo que el seductor triunfe sobre sus honras. Para Lope, toda mujer ha de luchar por su honor, por su virtud. Por ello, y porque sólo se trata de un caso aislado, el de Lucrecia y las alusiones a ella en la comedia no nos sirven mucho para apreciar el pensamiento de nuestro dramaturgo sobre el suicidio en general. El caso de Lucrecia no representa para Lope especial valor, quizás porque la mujer se ha dejado violar sin resistir hasta la muerte. Esto lo comprendemos mejor si comparamos a la famosa matrona romana con el personaje de Tisbe de *El premio de la hermosura* (obra de la que trataremos más adelante), cuyo

---

[3] Debemos esta cita de Unamuno a Gillet, J. E., «Lucrecia-necia», *HR*, 15, 1947, p. 135.

[4] Frenzel, E., *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 293-296.

[5] Ver Gillet, J. E., art. cit. Ver también MacCurdy, R. L., «On the Uses of the Rape of Lucrecia.», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, Barcelona, Hispam, 1974, pp. 279-308. Igualmente recoge esta idea Hornedo, R. M. de, «Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII», en *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, BAC, La Editorial Católica, 1979, pp. 309-358.

suicidio se alaba públicamente por ser un ejemplo de firmeza y porque su amor ha sido casto y honesto. Y en este punto Lope no admitía distinción entre gentiles y cristianos. Por ello, y sin que aparezca especial alusión al caso de Lucrecia, en *La Dorotea* el suicidio está ridiculizado.

En *La Dorotea* y en la temprana comedia de *Belardo el furioso*, obras que tanto reflejan los amores juveniles de Lope con Elena Osorio, el suicidio está tratado con ironía y tono burlesco. Es curioso que en la comedia tenga más volumen de verdad el intento de suicidio del héroe (Belardo) que el de la heroína (Jacinta), mientras que en la «acción en prosa» sucede lo contrario: el intento de suicidio de Dorotea (al final del Primer Acto) es más verdadero que el pensamiento, tan lúdico, de Fernando de poner fin a su vida. Si bien es cierto, como indica Trueblood, que en el tratamiento de este tema juega un importante papel la fuerte inclinación poética del dramaturgo y su vena histriónica[6] estimamos que Lope ha sido capaz de distanciarse psicológica y estéticamente respecto a sus relaciones amorosas con Elena Osorio, indicando sutilmente en su amada (que tan poco auténtica fue al dejar el amor por el interés) la ausencia de todo valor para quitarse la vida, y reconociendo a la vez en sí mismo que no valía la pena matarse por una persona de tan poca firmeza en el amor.

Como indiqué anteriormente, la religión católica supone otra de las causas, la fundamental, para que el suicidio se evite en escena. El problema está bellamente planteado por Gutierre de Cetina en uno de sus sonetos:

> Si nuestra religión lo permitiera,
> como aquella gentil, que solamente
> de un hermoso morir tuvo cuidado,
> yo sé por menos mal lo que hiciera[7]

En cuanto a Lope, podemos afirmar lo mismo. *La buena guarda* constituye un ejemplo de lo que la fe católica puede influir en la estructuración y en el desarrollo argumental de una pieza, cuyo tema está formado con materiales semejantes a los de las piezas de adulterio y de amantes suicidas de Chikamatsu, pero cuyo tratamiento es abismalmente diferente[8].

El amor que Félix siente por Clara tiene una fuerza avasalladora, casi determinística. Amor imposible porque el objeto de su pasión es una religiosa y, por lo mismo, su intención de unirse a ella constituye un adulterio. Ante ese obstáculo insalvable, Félix

---

[6] Trueblood, A. S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1974, p. 117; 121-122; 145. Para *Belardo el furioso*, edic. Academia Nueva, BAE, 188 (Madrid, Atlas), pp. 71b-72b (Mientras Belardo manifiesta auténtica pasión que luego le llevará a la locura, Jacinta sólo refiere cómo intentó suicidarse tragándose un anillo). Para *La Dorotea*, Morby, E. S., ed., Madrid, Castalia, 1968, pp. 101-102.

[7] Del soneto núm. 277 (edición de Hazañas y la Rúa, J., Sevilla, 1895, I, p. 198). Cita tomada de Green, O. H., *op. cit.*, pp. 251-252.

[8] BAE, 187, Madrid, Atlas. En toda pieza de amantes suicidas, los protagonistas hacen una jornada (*«michiyuki»*) y recuerdan (*«jukkai»*) a los seres queridos que están a punto de abandonar para siempre. Ambos se dan curiosamente, salvadas las distancias culturales, en *La buena guarda*, BAE (Madrid, Atlas, 1965), núm. 187, pp. 75b-80a.

ha intentado desesperado ahorcarse. El amor es para él una especie de infierno que le arrastra al borde de la locura. Por segunda vez, Félix vuelve a pensar en el suicidio. Pero no llegará a «destruirse a sí mismo». Porfiará para conseguir el amor de Clara, quien a su vez se ha visto también presa de la pasión voraz del amor, tanto que le suplica al amado: «que me lleves o me mates».

No obstante, el espectador sabe desde el comienzo del Segundo Acto que todo va a solucionarse. El amor de Clara tiene unos rasgos tan atormentados como el de Félix. Para comprenderlo, baste recordar la oración de Clara ante la Virgen antes de huir con el amado: engañada de amor, Clara confiesa dirigirse a su desgracia, lo que va a hacer es una locura, es adúltera, va perdida, su amor es pasión y ceguera, se siente avergonzada. Su acción constituye una desesperación y una maldad, y su gusto es infame lo mismo que su huida. La solución obvia en el teatro de Chikamatsu, el suicidio, aquí está absolutamente descartada. Su intercesión a la Virgen salva a Clara de ese fin trágico.

Cierto que en *La buena guarda* todo acaba bien. Clara vuelve a su monasterio y Félix se arrepiente de su pecado. Sin embargo, no se ha de pasar por alto ni la afirmación implícita del dramaturgo de que hay amores tan intensos que por ellos el individuo siente el deseo de poner fin a su vida, ni tampoco el reconocimiento de que en ocasiones el amor es una pasión incapaz de resistencia, una especie de locura. Que todo se solucione se debe a la religión y a las creencias del dramaturgo.

Por otra parte, el suicidio deseado por los protagonistas en esta pieza de Lope, lo mismo que el «posible» suicidio de Grisóstomo en el *Quijote*[9], tiene un rasgo, el de la «desesperación», que no se da en los suicidios del teatro de Chikamatsu. Muy por el contrario, el suicida japonés —para quien la vida es el bien y valor supremos— va hacia su fin con sufrimiento, pero alentado por la doble «esperanza» de la reencarnación en el más allá y de la cristalización de su amor al renacer sobre el cáliz de una flor de loto en el Paraíso de la Tierra Pura. La idea del suicidio en *La buena guarda* nace ante el fracaso de no poder satisfacer unos deseos intensos; mientras que en el teatro japonés se lleva a cabo para realizar esos mismos deseos; o, en el caso del suicidio individual, para purgar un pecado cometido, para pedir perdón por lo que, según los criterios sociales de entonces, era imperdonable.

Otro rasgo de la idea del suicidio en Lope aparece en *La Arcadia*, en estos versos de Belisarda: «Desvía; / que si tú a mí me quisieras, / más que de otro hombre gozada, / estimaras verme muerta. / No tienes, Anfriso, amor; / que están las historias llenas / de mil que han muerto a quien aman, / porque otros no lo posean»[10]. Belisarda dirige estas palabras a Anfriso, quien ha rechazado la drástica solución del suicidio ante la imposibilidad que ambos tienen de unirse, a causa de sus padres y rivales. Belisarda opina que Anfriso debía querer verla muerta antes que gozada por otro hombre. No es éste precisamente el rasgo que se da en los suicidios japoneses. En el «suicidio

[9] Ver Avalle-Arce, J. B., *Deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1974. Véase también Fernández S.J, J., «Grisóstomo y Marcela: Tragedia y esterilidad del individualismo», *ACer*, 25-26, 1987-1988, pp. 147-155 (especialmente, pp. 153-154).

[10] Edic. de Sáinz de Robles, F., Lope de Vega, *Obras escogidas. Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, II, p. 501b.

compartido» (*shinjû*), tanto el hombre como la mujer manifiestan su deseo de quitarse la vida al no poder unirse en matrimonio, sólo porque sin esa unión la vida carece de sentido. Es decir, no son tanto los celos, ni un sentido del derecho a la posesión de la persona amada (ambos rasgos derivados de un espíritu individualista) la fuerza que actúa en la idea del suicidio japonés, sino sólo el amor y su realización amenazada, una vez que tal amor se ha apoderado del ser de los amantes.

Una pieza sumamente interesante a nuestro propósito, porque es la que, al menos en su final, puede tener más puntos de contacto con la actitud de Chikamatsu frente al suicidio, y porque nos transmite fielmente la actitud de Lope ante el mismo, es *El premio de la hermosura* (1610-1615), escrita por Lope para ser representada en la Corte[11]. En esta pieza se alaba positivamente, en el desenlace, el suicidio por amor de Tisbe, quien, al saber que su esposo Liriodoro ha sido sacrificado en el altar de Diana, le sigue en la muerte quitándose la vida con una daga: «Agora verá un ejemplo / de mis firmezas el mundo, / para que los dos quedemos / consagrados a Diana, / pues fue nuestro amor honesto / ejemplo de castidad. / Aguarda, espíritu bello, / aguarda el alma de Tisbe, / que con su postrer aliento / parte a buscarte» o «GOSFOROSTRO. ¿Matóse? BRAMARANTE. ¿No ves la daga en su pecho?»[12].

Suicidio cierto, cuyo valor y significado quedan subrayados en el canto laudatorio de Roselida con que se cierra la tragicomedia:

> Hermosas almas, que el «amor honesto»
> en tan estrecho lazo tuvo unidas,
> que en su esfera vivís «de luz» vestidas,
> como en la tierra de ciprés funesto.
> Cometas, cuya luz murió tan presto,
> aunque en eterna fe de vuestras vidas,
> tan desdichadas como bien nacidas,
> en «memoria inmortal» las habéis puesto.
> Recibid este llanto, y si es consuelo
> de vuestro amargo fin, tened por gloria
> que sois «ejemplo de firmeza» al suelo,
> y que en eterna e inmortal historia,
> por cuantos cursos revolviere el cielo,
> «eterna quedará vuestra memoria»[13]

Hemos señalado los que consideramos rasgos positivos del suicidio de Tisbe; acción llena de valor y firmeza, acción bella, fruto de un verdadero amor y que reporta fama eterna. Rasgos laudatorios que guardan un sorprendente paralelismo con los comentarios

---

[11] Fechas según Morley y Bruerton en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968. Que aparezca y sea alabado el suicidio en escena quizás se deba a que la pieza tiene más el carácter de libreto de ópera que de comedia y a que iba dirigida a los personajes de la Corte. Menéndez Pelayo en sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, C. S. I. C., 1949, VI, pp. 374-485, nada dice sobre el suicidio de Tisbe.

[12] Edición de C. Sáinz de Robles, F., *Obras escogidas. Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, II, p. 1522b.

[13] *Op. cit.*, p. 1523b.

de Chikamatsu en las últimas líneas de algunas de sus piezas de amantes suicidas, donde éstos quedan ensalzados como ejemplos del amor verdadero, afirmándose además que sin sombra de duda han alcanzado el estado búdico.

Lope pudo escribir esta alabanza sencillamente porque Tisbe no era cristiana. Lope tenía que ser cauteloso en el tratamiento de estos temas evitando la censura y, sobre todo, manteniéndose fiel a su fe católica. Por ello, había de reprimir sus sentimientos naturales de cierta admiración por el suicida o, más exactamente, por los motivos que el suicida pudiera tener en su acción, cuando en una obra como *El duque de Viseo* hábilmente escamoteó que la heroína se quitase la vida. Podemos apreciarlo en el paralelismo existente entre la muerte de Elvira y la de Tisbe y la pregunta que sobre ellas hacen otros personajes.

En *El duque de Viseo*, el duque ha sido asesinado por el Rey. Elvira, su esposa, quiere retirarse a ver su cadáver: «ELVIRA. Dadme licencia, señor / para que entre a ver el cuerpo. / REY. ¿Querrás llorar a tu esposo? / ELVIRA. Más que llanto a su amor debo». Luego, cuando se descorre la cortina y ven muerta a Elvira junto al cuerpo del duque: «REY. ¿Matóse? / LEÓN. No se mató / REY. Pues, ¿que ha sido? / LEÓN. Amor inmenso»[14].

La pregunta del Rey es la misma que la de Gosforostro; la respuesta es diferente, aunque bellísima; la clave de todo está en ese «más que llanto» de Elvira... Lope ha tenido la delicadeza de no inquietar a su auditorio suavizando este trágico final con una solución cristiana. Por otro lado, es de notar una vez más en esta pieza, como punto común con la muerte de los suicidas de Chikamatsu, la proyección que el final de Elvira y el duque tienen en el más allá. Es precisamente el Rey quien dice las siguientes palabras, unas de las pocas razonables que ha dicho en toda la pieza, palabras justas (aunque teñidas de una triste ironía) en medio de la injusta actitud que ha venido adoptando durante toda la acción dramática[15]: «A doña Elvira y al duque / que en la vida no pudieron, / muertos los junte un sepulcro, / para que se gocen muertos».

Por todo lo que hasta ahora hemos expuesto, concluimos estas reflexiones sobre el tratamiento del suicidio en Lope afirmando que, para nuestro dramaturgo, eran la autenticidad y la firmeza de los sentimientos nobles lo que en realidad tenía valor. Por fidelidad a dichos sentimientos habrá que llegar hasta la muerte. Es precisamente el caso de Tisbe, cuyo suicidio en escena es «admirable» por no ser cristiana. Caso que puede comprenderse mejor a la luz de un pasaje de *La niñez de San Isidro*. En él D. Juan Ramírez relata a D. Álvaro de Vargas el origen del pago de unas parias de los almorávides. Su abuelo era alcaide de la fortaleza de Madrid. En cierta ocasión la fortaleza se vio atacada por un ejército de moros, en número considerablemente mayor al de los defensores. El alcaide vio en peligro su honor y el honor de su esposa e hijas.

> Mi abuelo, alcaide entonces, como sabes
> desta villa, señor, en su defensa,

[14] Edición de Eason, E. A., Valencia, Albatros Ediciones, 1969, pp. 276 y 278 respectivamente.

[15] Hacemos nuestras las conclusiones a que F. Ruiz Ramón llega en su análisis de la figura del Rey en esta comedia. Ver la introducción a su edición de la misma (Madrid, Alianza Editorial, 1966).

mostró en valor sus ascendientes graves
contra la furia de la guerra inmensa;
y para «no rendir su amor» las llaves,
que fuera «de su sangre» eterna «ofensa»,
hizo una cosa, «más que castellana»,
griega, lacedemónica o romana.
Juntó la poca gente que tenía,
y a salir a morir determinado,
la mujer y las hijas que tenía,
pusieron al «honor» en más cuidado.
Si las dejo a los bárbaros, decía,
no puede ser que a más «infame estado»
llegue «mi sangre y mi opinión»; que es cosa
que «triunfa de la muerte victoriosa».
«Y entre honra, amor y pensamientos tales»,
de la Virgen de Atocha fue a la ermita,
donde, después de lágrimas mortales,
se enfurece, revuelve y precipita:
transformando las perlas en corales
de las gargantas cándidas, «les quita
la vida» a todas tres; *famosa hazaña*
si estuviera la fe lejos de España.[16]

Hemos entrecomillado las palabras más significativas por la relación que establecen entre el amor, el honor y la muerte. Se trata de la muerte dada a la persona amada, muerte motivada por el amor y para salvar el propio honor. Y hemos puesto en cursiva la frase que nos parece es pensamiento fundamental en Lope. Porque, cuando D. Juan ha acabado su relación refiriendo como, tras la victoria sobre los moros, la Virgen de Atocha ha devuelto milagrosamente la vida a la esposa y a las dos hijas, D. Álvaro hace un único comentario a toda esa larga relación, insistiendo en ese pensamiento fundamental: «La historia me ha bañado en alegría; / *bien dijiste* que fuera *grande hazaña* / a estar, como entre bárbaros solía, / sin católica fe la noble España».

Como indicamos más arriba, si el obstáculo para la aprobación del suicidio era la fe católica de los españoles, en un pueblo sin tal fe, como el japonés, esa muerte por amor y por honor habría sido para Lope, de haberla conocido, un hecho digno de su admiración, de su comprensión y su respeto. Pues para él lo que en realidad valía era el corazón, el interior de la persona, los valores nobles en que el individuo creía y por cuya defensa podía y debía llegar hasta la muerte[17].

---

[16] Edición de Sáinz de Robles, F., *Obras escogidas. Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, II, p. 325a (subrayados nuestros).

[17] Creemos que para Lope el suicidio (los pocos casos de signo positivo que hay en su teatro) tiene un valor didáctico. No debe imitarse el hecho en sí, sino el amor o el valor que tal hecho implica. Es la idea repetida en *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luxán del carácter «ejemplar» que se desprende del suicidio: «para mostrar el amor que la mujer ha de tener a su marido, aunque semejantes ejemplos en nuestra religión cristiana ninguna los ha de seguir» (*op. cit.*, p. 50).

Aprender y saber latín: *Marta la Piadosa* vista desde *La Lozana Andaluza*

Esther Gómez Sierra
Universidad Complutense de Madrid

Dedicado a Magaly, por sus atenciones hacia la clase obrera.

PRESENTACIÓN Y ARGUMENTO

Entre los últimos meses de 1614 y los primeros de 1615, aproximadamente al mismo tiempo que se editaban las *Ocho comedias y ocho entremeses* de Cervantes y la *Segunda parte* del *Quijote*, debió de escribir Tirso de Molina su *Marta la Piadosa*[1], obra que se encuentra más próxima a la noción habitual de «comedia» —un camino jalonado de risas desde el principio conflictivo hasta el final feliz— que al significado específico y más extendido de la palabra cuando se aplica al teatro español del Siglo de Oro[2]. Como Marc Vitse afirma, en el universo lúdicro de *Marta...*, «jugándose el todo por el todo, unas figuras se la juegan a los demás, por lo que se divierten a sí mismos, como divierten al público y al propio autor»[3]. El equívoco lingüístico es uno de los medios

[1] En este trabajo se manejará *Marta la Piadosa. Don Gil de las calzas verdes*, edición, estudio, bibliografía y notas de I. Arellano, Barcelona, PPU, 1988. *Marta...* fue publicada por primera vez en la *Quinta parte de Comedias del maestro Tirso de Molina, recogidas por D. Francisco Lucas de Ávila, sobrino del autor*, Madrid, Imprenta Real, 1636.

[2] Según Mary Loud, muchas de las obras españolas del XVII —entre las que *Marta...* se incluye— serían «verdaderas comedias», a despecho de la tipificación especial del género en España («Tirso's Comic Masterpiece, *Marta la Piadosa*», *Hispanófila* (número especial dedicado a la comedia), 1, 1974, pp. 81-94); véase el artículo-reseña de Wade, G. E., «The *comedia* and Two Theories of the Comic. A Review Article», *Bulletin of the Comediantes*, 36, 2, 1984, pp. 175-190.

[3] Vitse, M., «Introducción a *Marta la Piadosa*», *Criticón*, 18, 1982, p. 83. Este artículo opta por la interpretación cómica de la obra, interpretación que comparto sin reservas; para un panorama bibliográfico y nuevas aportaciones, véase Arellano, I., «Tragicidad y comicidad en la comedia de capa y espada, *Marta la Piadosa* de Tirso de Molina», *BHi*, 91, 2, 1989, pp. 279-294.

—si no el principal— que engrasa la maquinaria de este juego constante; llevar a cabo un recuento de las formas que tal figura adquiere en la obra sería, según Vitse advierte, «tarea de nunca acabar»[4]. Lo que busca la presente comunicación es analizar una muy determinada parcela de los recursos verbales operantes en *Marta...*: aquella que tiene que ver con los sentidos latentes en las palabras latinas utilizadas por los personajes justo en los mejores momentos cómicos de la acción.

Tanto Marta como su hermana menor, Lucía, están enamoradas de D. Felipe, quien ha tenido la mala suerte de matar al hermano de ambas. D. Gómez, «avariento padre» de las jóvenes, pretende casar a Marta con Urbina, rico pero otoñal indiano, y —sin saber que D. Felipe y Marta se quieren— cobrar venganza de la muerte de su hijo en el castigo del matador. Para eludir el no deseado casamiento, Marta alega un fingido voto de castidad y adopta apariencias de beata; D. Felipe, ayudado por su fiel amigo Pastrana, termina por infiltrarse —bajo disfraz de dómine enfermo y menesteroso— en la mismísima casa de D. Gómez, con el pretexto de enseñar latín a la falsa devota. Tras una serie de enredos, D. Gómez descubre la identidad de D. Felipe; sin embargo, este podrá casarse con Marta al haber recibido una herencia. Dª. Lucía aceptará unirse al Alférez, sobrino de Urbina. Felizmente, todos los conflictos encuentran solución, pues incluso el matrimonio con Felipe, causante al fin y al cabo de la muerte del hermano, entra en los esquemas de la normalidad tirsiana[5].

ANÁLISIS

Quizá el momento más hilarante tiene lugar al principio del acto III. D. Gómez y Urbina desean comprobar los progresos que Marta ha efectuado en el aprendizaje del latín; la protagonista, que ha debido de emplear el tiempo de las enseñanzas en distracciones con su encandilado preceptor[6], se ve obligada —por intervención, sobre todo, de D. Felipe— a zambullirse sin conocimiento alguno de la noble lengua del Lacio en una «lición» descabellada:

D. FELIPE ¿A dar lición
no venís?
Dª. MARTA Sí.
D. GÓMEZ En conclusión,
¿habéis dado en aprender
Gramática?

---

[4] Art. cit., p. 89.

[5] Vitse, art. cit., pp. 62-63, e I. Arellano, ed. cit., pp. 15-18 ofrecen, respectivamente, un desglose en bloques de la comedia y un amplio resumen. Por otro lado, M. Loud señala la semejanza de *Marta...* con *El castigo del penséque* en lo que respecta al factor «asesinato»: Otón mata al hermano de Pinabel, quien a pesar de ello quiere casarse con la hermana de Otón. Abundantes y definitivos ejemplos en otras comedias de situaciones similares, donde la muerte violenta tiene tan sólo valor de desencadenante de la acción, en Arellano, I., «Tragicidad y comicidad...», art. cit., pp. 286-289.

[6] Entre el final del segundo acto (bloque F) y el comienzo del tercero (bloque G) han transcurrido unas cuantas semanas (Vitse, art. cit., p. 63).

Dª. MARTA	Por saber
	lengua de tal perfección,
	y que el dómine Berrío
	me enseña tan fácilmente,
	esto de mi ingenio fío.
D. FELIPE	Declina divinamente
	a *hic, haec, hoc*, señor mío.
D. GÓMEZ	Huélgome de ver en ti
	tal virtud y ingenio. ¿Agora
	has de dalla lición?
D. FELIPE	Sí.
URBINA	¿Y de qué ha de ser?
D. FELIPE	Decora
	compuestos de *quis vel qui.*
D. GÓMEZ	Pues en mi presencia quiero
	que decline algo primero.
D. FELIPE	Yo sé que os ha de espantar...[7]

La angustia de Marta, quien ignora en qué pueda consistir esa extraña tarea de declinar y reconoce que «más latín sabe una mula», se manifiesta por medio de jugosos apartes. También en aparte D. Felipe intenta tranquilizarla al tiempo que la empuja al juego: «Disimula / y ve conmigo» (vv. 2068-2069). El tema de la «lición» resulta ser la declinación de un sonoro relativo: «*¿Quis putas? ¿Quae putas?*» (v. 2079). Marta agarra al vuelo la sugerencia y se niega a pronunciar tan comprometedoras palabras, en sustitución de las cuales reclama «nominativos donceles» (v. 2092). La repetición zumbona de la frase latina, en boca de D. Felipe y de D. Gómez, acrecienta el fingido escándalo de Marta, que termina por negarse en redondo a proseguir («No más latín en mi vida. / ¡Jesús! ¿esto era latín?» (vv. 2107-2108)), aun cuando D. Felipe ha revelado —a ella y al sector no letrado del público— dónde radica la confusión: «*¿Quis putas?* quiere decir / ¿quién piensas?» (vv. 2093-2094). Así, Marta sale del paso y consigue librarse de dar respuestas que ignora. Momentos más tarde Lucía sorprenderá a Felipe y Marta en dulce coloquio; a la pregunta comprometida: «¿Conjugabais los dos?»[8] Felipe da una descarada respuesta: «Sí: /a *amor, amoris*» (vv. 2196-2198), para cuyo entendimiento ni Lucía ni el público necesitan traducción.

La risa está asegurada en ambas escenas. La segunda es totalmente accesible. Por lo que respecta a la primera, tanto si se conoce el significado latino de «*putas*» como si en un principio se desconoce, será inevitable pensar, a la manera de Marta, en el insultante significado castellano (de ahí que la falsa devota solicite nominativos «donceles»...)[9].

---

[7] Arellano, I., ed. cit., p. 163, vv. 2049-2066. Si no hay indicación de lo contrario, de ahora en adelante todos los subrayados serán nuestros.

[8] Respecto al doble sentido de «conjugar», véase Vitse, art. cit., p. 89 y Arellano, ed. cit., p. 35.

[9] Similares resortes lingüísticos actúan en *El Aquiles* de Tirso. Ulises, suponiendo que Penélope le será infiel durante su ausencia, realiza un explícito juego de palabras con el archiconocido motivo de los cuernos como núcleo: «Toro se llama la cama / del matrimonio en latín, / etimología ruin / sacará de ella la fama; / díganlo los adivinos / mientras yo mi ausencia lloro...», Blanca de los Ríos, ed., *Obras dramáticas*

Dentro del general regocijo entre el público, para los espectadores versados en latín el disfrute de la escena resultaría aún más completo: por un lado, es fácil identificarse con el personaje de D. Felipe, en franca superioridad dentro de esta situación cómica; por otro, se evoca una típica y tópica broma de escuela. Al final volveremos sobre este asunto.

El resto de los latines que D. Felipe utiliza en esta escena van preparando el camino para el gran momento anfibológico de «*¿quis putas?*». En la primera parte, el falso dómine asegura que Marta declina a la perfección «a *hic, hec, hoc*, señor mío» (v. 2058); si consultamos el mamotreto LXII de *La Lozana Andaluza* nos encontraremos con que el médico, al planear una posible asociación con Lozana, afirma:

> De manera que yo al cuerpo, y ella a la cara, como más excelente y mejor artesana de caras que en nuestros tiempos se vido, estaríamos juntos, y ganaríamos para la vejez poder pasar, yo sin *récipe* [forma de encabezar las recetas], y ella sin *hic et hec et hoc*...[10]

En nota a pie de página Claude Allaigre aclara el significado: Lozana, «sin *hic et hec et hoc*», renunciaría «a concertar la unión de éste [*hic*] con ésta [*hec*] para esto [*hoc*]»[11]; la intrínseca aplicabilidad del pronombre —sin referente expreso y, por lo tanto, capaz de apuntar a los objetos o significados que la imaginación del receptor permita— favorece la vis atrevida del giro. Conociendo las actividades celestinescas y *non sanctas* de Lozana, no es difícil adivinar qué se quiere decir. Sin afirmar que se den en *Marta...* exactamente las mismas connotaciones, sí puede observarse cómo la aparente inocuidad del latinismo se empaña ante la existencia de un uso más picante en una obra compuesta noventa años atrás y notoria por su capacidad de asimilación lingüística, cuando no de creación[12]. Sin salir de *La Lozana...*, cuando platican la prostituta Divicia y la protagonista (mamotreto LIV) topamos con esta exclamación en boca de la primera: «¡Calla, puta de *quis vel qui*!»[13]. Allaigre anota que la expresión latina significaría «cualquiera»[14]. En la edición de *Marta...* que hemos venido manejando, Ignacio Arellano

---

completas, I, Madrid, Aguilar, 1962, p. 1909. Debo la cita al profesor A. K. G. Paterson (véase su «Tirso de Molina and the Androgyne: *El Aquiles* and *La dama del Olivar*», *BHS*, LXX, 1993, p. 105).

[10] Delicado, F., *La Lozana Andaluza*, ed. de Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 1985, p. 464.

[11] *Ibid.*

[12] Hernández Ortiz, J. A., en *La génesis artística de «La Lozana Andaluza»*, Madrid, Ricardo Aguilera, 1974, toma como punto de partida para su estudio el «realismo» literario de Delicado. Aunque las conclusiones de esta comunicación se beneficiarían de que tal realismo —en su vertiente lingüística— fuese cierto, es preciso reservar unas cuantas dudas, entre ellas la que se asienta sobre el hecho de que ningún retrato —y «retrato» se intitula Lozana— está exento de estilización. Por lo que toca al latín en *Lozana*, Hernández Ortiz se limita a señalar que «se observa un poco de mofa de esta lengua por parte de algún personaje» —el valijero—, aunque «las máximas dichas en esa lengua son, en su mayoría, lecciones serias acerca de la vida o, como al final del mamotreto LXVI, un ruego a Dios» (p. 163), sin analizar si el latín se integra en el habla de los personajes con finalidad caracterizadora. Comentarios sobre el artificio y el texto pueden hallarse en Wardropper, B., «La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado», *NRFH*, VII, 1953, pp. 475-588.

[13] Allaigre, ed. cit., p. 429.

[14] *Ibid.*

subraya que a la declinación de *quis vel qui* se la conocía por su dificultad como «puente de los asnos», y documenta usos festivos en Bernardo de Quirós y Góngora[15]. Ninguno de estos dos poetas la utiliza en forma tan agresiva como la Divicia de Delicado. Resulta muy interesante que el parlamento de la prostituta una el enunciado «*quis vel qui*» al insulto que en *Marta...* constituirá la base cómica de la escena. Además, es de destacar cómo para salir del paso D. Felipe termina por abordar uno de los ejercicios de declinación más difíciles de toda la gramática latina.

La crítica no deja de comentar, aunque otorgándole distinta importancia, esta jocosa lección de latines. Hay muestras de parecidos recursos —aunque con distinto alcance— en otras obras de Tirso; sirva el siguiente ejemplo de *Santo y Sastre* en que aparecen unidos el Evangelio y las ganas de comer:

> ¿Dónde estará nuestro novio
> que sin saber qué se ha hecho
> le esperan los convidados,
> la mesa y la cena en medio?
> Oigan aquí la postura:
> novio y hincado en el suelo,
> sin ser clavo los finojos.
> ¡Desposado es recoleto!
> «*Surge et ambula*», que están
> nuestros convivos diciendo
> a las tripas «*dilatate*»,
> y al gigote respondiendo
> «que me enfrío, que tirito»,
> dos patos reverendos
> cantan al sol de los frascos
> este estribillo: «Comednos»[16]

En *El Caballero de Olmedo*, que se ha venido comparando con *Marta...* debido a la similitud existente entre ambas obras[17], se produce una situación paralela: Tello, criado, se disfraza de maestro de latín para estar en contacto con Inés, que —enamorada de su señor D. Alonso— se hace pasar por devota, igual que Marta. La ignorancia de Tello

---

[15] Arellano, ed. cit., p. 163.

[16] Véase Noguera Guirao, D., «Los modos dramáticos de Tirso, *Santo y Sastre*», *Estudios*, XLIII, 158, 1987, pp. 261-269; los versos citados, 850-865, son del acto II (modifico la puntuación, que es la de la edición realizada por Blanca de los Ríos [III, pp. 49-88], en pro del sentido); un poco más adelante, en la misma escena, el criado Pendón invoca a los santos con un «te rogamos, *audi nos*» de muy posibles efectos cómicos.

[17] Véase Vitse, art. cit., p. 83, n. 36; situaciones comunes serían, por un lado, la existencia de una joven que se finge beata para escapar de una situación apurada y, por otro, cierta dosis argumental de celestinismo. A este propósito, Jaime Asensio señala que la tarea de mediación celestinesca recae sobre Pastrana, «gracioso» amigo de D. Felipe («¿Hay tercería en *Marta, la Piadosa*?», *RABM*, LXXVIII, 1975, pp. 599-604).

—¿y cierta indefensión de Lope ante la lengua latina?— evita despliegues eruditos de ingenio verbal similares a los tirsianos[18].

Según Sebastián de Covarrubias, «al que sabía en aquellos tiempos la lengua latina, le tenían por hombre avisado y discreto y de allí nació llamar oy en día ladino al hombre que tiene entendimiento y discurso, avisado, astuto y cortesano»[19]. Marta incurre en una grave inconsecuencia dramática al rechazar nuevas lecciones, porque priva a D. Felipe de función en su casa[20], si bien es verdad que tal incongruencia no tiene ninguna repercusión argumental; por otro lado, Marta —a diferencia de Felipe— ignora cómo declinar, pero —de la misma forma que Felipe— «sabe latín» en el sentido que ya comenta Covarrubias. Los dos jóvenes son maestros de ingenio y agudeza[21]; cualidades innatas en Marta, resultan acrecentadas en D. Felipe gracias a su formación.

LOS PERSONAJES DE MARTA Y FELIPE

Las asociaciones lingüísticas que acaban de evocarse rodean de extraños ecos a Marta, inmersa en un entramado de ambivalencias que parecen afectar, sobre todo, a su virtud de dama. Muy agudamente, Loud[22] detecta una caída del *status* del personaje en este punto de la acción: si bien es cierto que Marta ha salido triunfante de la trampa-casamiento urdida por su padre, sus ansias egoístas de procurar tan sólo el propio interés[23] hacen que Tirso comience a acentuar

> the distance between Marta and the audience by putting her in situations that expose her own weaknesses, some evidence of which we have already seen [...] We begin to see where Marta's deceitfulness is becoming complicated by a comic *hybris* which will have to be humbled

todo lo cual sería consecuencia de una visión compleja por parte del autor[24]. De la misma complejidad da fe Marc Vitse, quien —a diferencia de Loud— no ve en esta actitud de Tirso hacia su protagonista femenina ningún empeño en castigar el egoísmo universal, sino más bien divertimento llevado hasta sus últimas consecuencias: «Con Felipe [en la lección de latín], Tirso se burla de su heroína»[25]. Tampoco hay que perder

---

[18] Véase la escena cómica del acto I, escena V de *La dama boba*, donde los equívocos lingüísticos que ponen en evidencia la bobería de la dama se fundan exclusivamente en la lengua romance y tienen como mecanismo básico, igual que en *Marta...*, la sustitución de la función metalingüística, esperable al tratarse de una lección de gramática, por la comunicativa.

[19] Cobarruvias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Barcelona, Alta Fulla, 1987, *s.v.* «latín». Claude Allaigre señala las connotaciones que, en el universo lozanil, tiene «saber latín» (*Sémantique et littérature: le «Retrato de la Loçana Andaluza» de F. Delicado*, Grenoble, Université, 1980, pp. 126-7, 167).

[20] Vitse, art. cit., p. 84.

[21] Para el concepto de agudeza aplicado a la obra, véase Arellano, ed. cit., p. 12.

[22] Art. cit., p. 90.

[23] No suscribo este punto concreto de la explicación de Loud.

[24] Loud, art. cit., p. 90-91.

[25] Vitse, art. cit., p. 84.

de vista que la ya tantas veces citada escena propiciaría sin duda el lucimiento actoral[26], de inmediatos efectos en el público y, por tanto, en el éxito de la comedia[27].

Como su dama, D. Felipe hace gala de un impulso vital sin límites. Al partir de una situación que parece cerrarle todas las puertas, busca la solución en la huída hacia adelante. Paralelamente a Marta, quien desde el sentimiento de derrota expresado en un imponente soneto inicial[28] pasa casi sin transición a improvisar intrigas que la favorezcan y a buscar apoyo en «la esperanza / que tengo en D. Felipe» (v. 955), éste es capaz de urdir sobre la marcha las tretas más deliciosas: lleva al límite ese espíritu de riesgo lúdico[29] que nace de la pura ausencia de poder y, precisamente por ello, se convierte en instrumento de poder. Buen ejemplo es la famosa lección, en la que se diría que Felipe apuesta contra sí mismo: provoca el interés de los viejos por los saberes de Marta, la empuja sin acuerdo previo al peligro, propone un ejercicio de excepcional dificultad —le hubiera sido posible (aunque no desde el punto de vista del enredo cómico) haber recurrido a un nominativo fácil—... y además, los latinismos que va profiriendo ante los romos ancianos no carecen de implicaciones poco decorosas que afectan a la fingida beata de tal forma que, ante testigos más perspicaces, esta podría encontrarse en evidencia[30].

Jane W. Albrecht aporta un refrán, ya citado por F. C. Hayes, que dice así: «Habla Marta, responda Justa: una puta otra busca»[31]. Sin creer que deba aplicarse en su literalidad al personaje de Marta, sí aporta resonancias semánticas que contribuyen a la ya mencionada nebulosidad en el tratamiento de la heroína.

Que *hic, haec, hoc* podía emplearse en contextos sinuosos lo demuestra su aparición en los *Emblemas morales* de Covarrubias:

---

[26] Respecto a este tema, véase Arellano, ed. cit., p. 38.

[27] La obra se representaba aún dos siglos después de su estreno; para más detalles, Asensio, J., art. cit., p. 599, n. 1. Todavía no he podido localizar el artículo de Ganelin, «Tirso de Molina's *Marta la Piadosa*: Recasts and Reception», *Gestos*, 5, 1990, pp. 57-75.

[28] Creemos que merece la pena transcribirlo aquí: «El tardo buey, atado a la coyunda, / la noche espera y la cerviz levanta, / y el que tiene el cuchillo a la garganta / en alguna esperanza el vivir funda / Espera la bonanza, aunque se hunda, / la nave a quien el mar bate y quebranta; / sólo el infierno causa pena tanta / porque d´él la esperanza no redunda. / Es común este bien a los mortales, / pues quien más ha alcanzado más espera, / y a veces el que espera al fin alcanza. / Mas a mí la esperanza de mis males / de tal modo me aflige y desespera / que no puedo esperar ni aun esperanza». Véase el comentario de Ter Horst, R., «Half in Love with Easeful Death. La comicidad de *Marta la Piadosa*», *Estudios*, 1981, pp. 439-446, en especial 442-443.

[29] Ampliamente comentado por Vitse, art. cit., *passim*.

[30] Vitse, art. cit. pp. 69-70. El desafío verbal se repite mediado el tercer acto. Los viejos sorprenden a Felipe y Marta riñendo, y Marta se apresura a fingir que está indignada porque Felipe ha proferido un juramento —«vive Dios»— ante sus castas orejas; D. Felipe, en latín, desvela la verdadera razón de la pelea —D[a]. Marta cree que Felipe la engaña con Lucía—, pero nuevamente se demuestra la incapacidad de los viejos para captar la sutileza: «D. FELIPE. Quiso a voces / decir el acusativo / de *caelus, caeli* [pronunciado «celus, celi»] y / juntalle / a *amor, amoris*. No son / de una declinación. / Y ella acusativo y dalle / y declinar a los dos. / Yo, llegándome a enojar, / dije: No ha de declinar / esos nombres, vive Dios» (vv. 2410-2419, ed.cit.).

[31] «The satiric irony of *Marta la Piadosa*», *Bulletin of the Comediantes*, 39, 1, 1987, pp. 37-45; p. 41.

EMBLEMA 64
Soy hic, & haec, & hoc. Yo me declaro,
soy varón, soy muger, soy un tercero,
que no es uno ni otro, ni está claro
quál destas cosas sea. Soy terrero
de los que como a monstro horrendo y raro
me tienen por siniestro y mal agüero.
Advierta cada qual que me ha mirado
que es otro yo, si vive afeminado[32].

Sin embargo, los jóvenes salen triunfantes de todos los aprietos por su dominio de la palabra[33] y su artística y complementaria aptitud para la improvisación, como se ha visto. He aquí, en mi opinión, el mayor encanto de *Marta...*: poner en acciones el peculiar «estado de gracia» resultante de todos estos factores[34].

La pugna entre la generación de los mayores (D. Gómez y Urbina, a los que se agrega Lucía, más sujeta que Marta a la autoridad paterna) y la de los jóvenes (Marta, Felipe, Pastrana, Alférez) se manifiesta algunas veces con leve sarcasmo. En la escena final del acto I, debido a que Marta no acierta a revelar —a inventarse— las motivaciones de su voto, como hará inmediatamente después, D. Gómez adopta la actitud de progenitor tronante y exclama: «¡O morirá o hará mi gusto!» (v. 960); Marta reacciona y cuenta su «triste historia» (huérfana de madre, una antigua promesa la obliga a mantenerse casta; vv. 961-980) sin privarse de añadir reflexiones que fingen asimilar el punto de vista de los mayores y que, precisamente por ello, rezuman una dolida ironía:

Yo señores, me casara,
porque me estaba muy bien,
con el señor capitán,
por su mucha hacienda y ser,
que las mujeres discretas
no habemos de pretender
sino dineros, que amores
no valen nada sin él... (vv. 985-992).

Es verdad que hay una diferencia notoria entre los caracteres de D. Gómez y Urbina, pues este último es más humano y comprensivo[35], y que el objetivo radica más en demostrar el ingenio de la hija que en censurar la conducta del padre[36]; sin embargo, el conflicto está ahí. En su interior, los disfraces de Marta y Felipe tienen un

[32] Covarrubias, S. de, *Emblemas morales*, edición e introducción de C. Bravo Villasante, Madrid, F. U. E., 1978, centuria II, emblema 64. Agradezco este dato a Raúl Fernández Sánchez-Alarcos.

[33] «...la positividad del homo tirsianus se define, entre otras cosas, por su aptitud para manejar el lenguaje» (Vitse, art. cit., p. 95); véase también Arellano, ed. cit., p. 25.

[34] Vitse, art. cit., p. 87.

[35] Arellano, ed. cit., p. 29.

[36] Chittenden, J., «Daughters and their fathers in Tirso´s *Comedias*» en Solá-Solé, J. M., y Vázquez Fernández, L., eds., *Tirso de Molina: Vida y obra (Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso)*, Madrid, Revista *Estudios*, 1987, pp. 129-135, en especial p. 130.

funcionamiento parecido al del caballo de Troya: son estrategias de combate. Máscaras manifiestas, impregnadas de positividad y alegría precisamente por ser manifiestas[37], conducen a velocidad creciente la acción dramática[38] y se pasan el testigo —y con él, la guía— de los acontecimientos (de Marta a Felipe, de Felipe a Pastrana) como si de una carrera de relevos se tratara. O mejor: como si anduvieran jugando al *vivo te lo do*[39]. Así lo describe Covarrubias (*s.v.* «soplar»):

> Un juego tienen los niños que llaman: sopla, vivo te le do; es tan antiguo que haze d'él mención Platón, lib. 6, *De legibus*, comparando la tradución y perpetuidad del género humano de padres a hijos, al muchacho que corriendo entriega el hachón o teda ardiendo al que en cierto punto les está esperando con las palabras sobredichas...

Mientras dura la acción dramática, los miembros del grupo generacional joven se van alentando sucesivamente. Al final, cuando todos los enredos se resuelven, la llama partirá de los mayores: Urbina, sin rencor alguno, realiza un generoso aporte a la ya celebrada boda entre Felipe y Marta, D. Gómez trueca su venganza en amor (vv. 3020-3021).

DESTINATARIOS PRIVILEGIADOS

Antes se comentaba que un sector concreto del público era, a buen seguro, capaz de disfrutar de las implicaciones de tipo diverso que provocan los juegos lingüísticos con el latín. Por un lado, resulta inevitable pensar en el grupo de doctos, con localidades —la llamada «tertulia»— expresamente reservadas en el teatro: letrados, poetas y religiosos que podían «entender las alusiones cultas, las figuras retóricas, los versos culteranos, los conceptos, las anécdotas mitológicas»; acostumbrados a los guiños eruditos, «solían ser lectores de los textos teatrales en *partes, misceláneas o sueltas*»[40]. No eran muy importantes por su número, aunque sí por su cultura y por su participación en las polémicas[41]. A ellos se dirigirían los sobreentendidos de escuela, y acaso muchos sonrieran al ver el susodicho «puente de los asnos» imbricado en la acción. Por otra parte, individuos con conocimiento de ambientes simplemente populares, bajos y quién

---

[37] Vitse, art. cit., pp. 71-72. Premraj Halkhoree proporciona una certera explicación acerca de cómo funciona la hipocresía en la obra: «...ironically if it is the appearance of religiosity which enables us to define hypocrisy, Marta's hypocrisy is in its turn only mere appearance», en *Social and Literary Satire in the Comedies of Tirso de Molina*, Tesis, Universidad de Edimburgo, 1969, p. 211 [apud I. Arellano, «Tragicidad y comicidad...», art. cit., p. 285].

[38] Vitse, art. cit., pp. 67-68.

[39] Por el simple placer de buscar conexiones lingüísticas: al principio del acto III Urbina promete a Marta una escritura *inter vivos*, es decir, una donación no testamentaria (v. 2005). Para el *Diccionario de Autoridades*, «vivo» tiene los significados secundarios de 'sutil o ingenioso', 'diligente, pronto, ágil'. Cabría preguntarse si tal asociación estaba en la mente de Tirso —Marta es una auténtica «viva», pero Urbina, donante del dinero, no lo es— o si obedece solamente a mera casualidad.

[40] Díez Borque, J. M., «Públicos del teatro español del siglo XVII» en Ruiz Ramón, F., coord., *II Jornadas de Teatro Clásico Español* (Almagro, 1979), Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 63-87; la cita, en p. 79.

[41] Díez Borque, *op. cit.*, p. 76.

sabe si lupanarios, sea por experiencias vividas, sea por la literatura que recoge tales experiencias, cazarían los ecos poco honrosos de ese mismo «puente de los asnos» o del «*hic, haec, hoc*». No es descabellado pensar que ambos factores, el dominio del latín como lengua aprendida en la escuela y cultivada en la Universidad[42] y la noción de los nexos picantes que dicha lengua era susceptible de adquirir, confluyeran en un número determinado de miembros del público, destinatarios privilegiados de las alusiones que hemos venido comentando.

ALGUNAS REFLEXIONES

Las escenas analizadas ilustran un tema de amplitud e interés considerables, el de las relaciones lengua hablada / lengua escrita y lengua de comunicación / lengua de cultura; más concretamente, demuestran cómo el uso del latín, código obsolescente u obsoleto a principios del siglo XVII desde el punto de vista familiar —aunque todavía no desde el académico—, propicia diferencias diastráticas y diafásicas que suponen la clave de la fabricación y mantenimiento del enredo cómico. Gracias a esas diferencias se delimitan tres grupos: primero, los que no saben de academicismos —Marta y gran parte del público—, pero de una u otra forma participan de la acción dramática y de la diversión, respectivamente, debido a su sólido afianzamiento en la lengua romance[43]; después, D. Gómez y Urbina, quienes, aun conociendo evidentemente la lengua romance, se ciñen de forma tonta y seria a los aspectos académicos y quedan, por tanto, excluidos de la complicidad cómica y sumidos en el ridículo; en tercer lugar, D. Felipe, que domina ambos campos a la perfección y, como se ha visto, ejerce sin cortapisas su poder lingüístico.

Por todo ello, no es la cuestión principal si Tirso leyó o no *La Lozana Andaluza*; lo que importa es que este y Francisco Delicado pudieran compartir y trabajar con una misma sustancia verbal a través del siglo que media entre ambos. En cuanto a la función desempeñada por las voces, giros o adagios latinos insertos en la lengua romance hablada o escrita —tema cuyas dimensiones exceden las de esta comunicación—, parece digno de destacarse en *Marta...* cómo, gracias a la transformabilidad semántica de las palabras por vía del juego, Tirso es capaz de llegar a un resultado amable, dentro de la comicidad ortodoxa, con elementos de osadas resonancias.

---

[42] Véase Gil, L., *Panorama Social del Humanismo Español*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 350 y ss.

[43] Algo muy similar se percibe en el siguiente diálogo entre Don Quijote y Sancho. El hidalgo se expresa en la lengua mixta de los *connaisseurs*, mientras que el labriego no duda en afirmar su adscripción romance: «—Engáñaste, Sancho —dijo don Quijote—; según aquello, *quando caput dolet...*, etcétera. —No entiendo otra lengua que la mía —respondió Sancho.—Quiero decir —dijo don Quijote— que cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen» (Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, II, 6, ed., intr. y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, p. 593).

Una *Loa con que empezó Escamilla en Madrid* atribuida a Calderón

Agustín de la Granja
Universidad de Granada

En la Biblioteca Nacional de Madrid hay una *Loa con que empezó Escamilla en Madrid* que va nada menos que por dos veces atribuida a Don Pedro Calderón, circunstancia en la que nadie parece haber reparado. Se trata del ms. 14.856, donde consta el nombre del autor al margen izquierdo del título de la pieza (cuando se ofrece, con las restantes, en el «Yndice de los Bayles [*sic*] que ay en este libro»). A la izquierda de la primera obra relacionada en dicho índice —el «Bayle del retrato, en esdrujulos»— también se lee su autor: «Olmedo». Si aquél va remitido al folio 8, a la vuelta del 10 se encuentra, siempre según el índice, el «Bayle del Amolador», y de nuevo al margen izquierdo vuelve a ser anotado su autor: «venabente». El tercero anunciado es el «Bayle "con la red de sus pestañas"», pero aquí ya no se indica nada, y el cuarto, que abarca los folios 19 al 24, es la pieza mencionada al principio. De las demás, ninguna pista de autoría se ofrece al margen; y así se presentan anónimas el «Bayle "Atiende al ruego, Marica"» (f. 22), el «Entremés de Periquillo, el de Madrid» (f. 25), el «Bayle del Mundo y el Tiempo» (f. 30), el «Bayle de los desengaños» (f. 33), el «Bayle del Doctor, con títulos de comedias» (f. 35) y otras más cuya enumeración sería ahora enojosa.

En el encabezamiento del texto de la *Loa con que empezó Escamilla en Madrid*, vuelve a leerse «de Calderón»; pero tanto el título como la especificación del autor fueron escritos por una persona distinta de quien hizo la copia. Sin embargo su mano es contemporánea, lo que ofrece, en principio, ciertas garantías a la atribución. La misma persona modificó una palabra en el primer verso; donde inicialmente se leía: «Oigan, oigan, que mis damas» escribió: «Oigan, oigan, que *seis* damas». Lo que hace, pues, el corrector (que podría ser el propio autor de comedias) es adecuar el texto a sus circunstancias particulares, siendo más que posible que esa media docena de damas anunciadas trabajase aquel año dentro de su compañía. La identificación de las actrices es tarea relativamente fácil. A María de Quiñones se alude, en primer lugar, con nombre y

apellido; después a Bernarda Manuela. Interviene luego una de las hijas del autor de comedias, Manuela de Escamilla, detrás «la Borja», seguramente Luisa de Borja (y no su madre, Mariana); por último, las apellidadas «Reyes» y «Ortiz», cuyos nombres de pila eran María y Ana, respectivamente.

Sobre los galanes también se aportan muchas pistas. Además del autor, Antonio de Escamilla, representa en esta «loa de empezar» [Pedro] Carrasco, «disfraçado a modo de pregonero, con una guitarra y otras cosas, como que las va uendiendo», el apellidado León, Luis de Mendoza, Mateo de Godoy, Juan de Malaguilla y Alonso de Olmedo. Salvo en el primer caso, se hace posible recomponer los nombres de los representantes, así como algunos de sus apellidos (que en el manuscrito van abreviados). Puede ser una casualidad, pero, en lo referente a las actrices, resulta curioso comprobar que, aunque inicialmente salen todas a la vez y embozadas, a la hora de tomar la palabra lo hacen escalonadamente, siguiendo el grado de importancia que cada una de ellas tenía dentro de la compañía. Quien comienza es la primera dama, María de Quiñones, y la última en intervenir es Ana Ortiz, especializada más en la música y el canto que en el arte de la representación. Esta meticulosa disposición jerárquica de los parlamentos femeninos, más podría haber salido de la mente de algún actor-versificador —como era Alonso de Olmedo, por ejemplo— que de un dramaturgo ajeno a la compañía; aunque tampoco puedo asegurar que Calderón no conociera perfectamente a cada uno de los componentes masculinos y femeninos dirigidos por Escamilla. Si se piensa bien, lo extraño sería lo contrario. Se da la circunstancia, además, de que la compañía mencionada muestra muy escasa movilidad entre sus principales actrices a partir del año 1665, y esto pudo tener su importancia a la hora de lograr experiencia, estabilidad y —desde luego— un alto grado de reconocimiento en la corte madrileña.

En el año citado de 1665, por ejemplo, las tres primeras damas eran, por este orden, María de Quiñones, Bernarda Manuela y Manuela de Escamilla[1]. En 1671 también está documentada la presencia de las mismas damas, con el mismo escalafón, seguidas de Manuela Fernández, cuarta dama, María de los Reyes, quinta y «la muger de Navarrete, música»[2]. Al año siguiente, la compañía que presenta Escamilla para representar los autos en Madrid, sigue variando poco en este aspecto. Es «María de Quiñones, primera dama», hace «Bernarda Manuela, *segundas*, Manuela de Escamilla, *terceras*, Mariana de Borja, *quartas*, María de los Reyes, *quintas*» y finaliza la nómina «Feliciana de Ayuso», que debemos suponerla encargada de la música[3]. En 1677 Manuela de Escamilla alcanza el puesto de primera dama en la compañía de su padre, por lo que se puede deducir que el texto es anterior a dicho año.

Quizá una investigación posterior permita fijar la temporada exacta en que los actores que aparecen en la loa decidieron agruparse. Con ello, claro, se podría también saber el año de representación de la pieza, que, por los actores en juego, podría fecharse provisionalmente hacia el año 1670, cuando se encuentran casi todos —galanes y

[1] Véase Pérez Pastor, C., *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905, tomo I, p. 309.

[2] *Idem*, p. 323.

[3] *Idem*, p. 329.

damas— representando en Madrid, con motivo de las fiestas del Corpus[4]. Justo ese mismo año Calderón había proporcionado al otro autor de comedias elegido, Manuel Vallejo, las dos piezas breves cómicas que acompañaron a la escenificación de su auto sacramental *Los sueños de José*[5]. La *Loa con que empezó Escamilla en Madrid* tendría que haber salido de la mano de Don Pedro unos meses antes, pues —como se anuncia al inicio del manuscrito— está concebida para abrir la temporada en la Corte. Es cierto que el propio Antonio de Escamilla recibió de Calderón otra pieza breve sin título, conservada precisamente bajo el nombre de *Mojiganga para la compañía de Escamilla*, la cual —como he podido demostrar— fue representada exactamente durante las fiestas madrileñas del Corpus de 1678[6].

Aunque los resultados de esta breve revisión histórica son muy favorables para aceptar la loa como de Calderón, tengo que reconocer, sin embargo, que a mí no me parece de éste; al menos en su estado actual, pues hay errores de versificación en los que difícilmente podría haber incurrido el dramaturgo y (lo que es más grave, de cara a la atribución) que tampoco son fáciles de achacar a una descuidada transcripción del original. Tampoco se respeta la disposición típica habitual de los versos en otros manuscritos de la época; los dos últimos octosílabos, por poner un caso, se reparten con extraña ligereza («Entremos y nadie pida perdón / silencio ni aplauso»), cuando la palabra final del primer verso («perdón») tendría que haber sido colocada al comienzo del siguiente. En resumen, es bastante probable que lo que tengamos delante sea un texto calderoniano rápidamente copiado al dictado, donde se han incorporado varias intercalaciones de conveniencia. Y, en este estado de cosas, naturalmente, es muy lícito preguntarse ya por el grado de responsabilidad de Don Pedro sobre el texto de la loa en cuestión.

Aunque abunda la música en ella, incluso indicaciones (que raramente facilita Calderón en su producción conocida) sobre cómo deben de desenvolverse las actrices cuando bailan («culebra», «vueltas en las esquinas y adentro», «una, vuelta con la de enfrente, otra con la del lado», «bandas hechas y deshechas», «corro grande», etc.)[7], el argumento es absolutamente banal, pero no puede esperarse gran cosa en este tipo de composiciones breves, donde lo principal era presentar a cada uno de los miembros de la compañía, y eso, desde luego, se logra (y se logra, además, con suficiente humor e ingenio). Según la acotación inicial, al comenzar, «salen músicos solos y, en habiendo sosegado la gente con los instrumentos, al primer verso, las seis mujeres de la compañía

---

[4] *Idem*, p. 318. Por ningún lado aparece en el reparto el citado León. Quién fuese este actor es difícil de discernir entre la docena de hombres con el mismo apellido que recogen N. D. Shergold y J. E. Varey, en su *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books Limited, 1985, p. 609.

[5] Véase mi estudio *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, Granada, Cursos de Estudios Hispánicos, 1981, pp. 49-58, donde va publicada la primera de ellas.

[6] *Idem*, pp. 22-23. Vuelvo ligeramente sobre el tema en «Cinco obras cortas atribuibles a Calderón», *Bulletin Hispanique*, LXXXVI, 3-4, 1984, pp. 355-378.

[7] Son pasos de la *gallarda*, como más adelante reconoce el propio texto. La misma danza hubo de bailarse en su *Loa para el nuevo palacio del Retiro*, donde también se lee: «bandas hechas y deshechas», «desinterpólanse por fuera», etc. (Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, tomo III: *Autos Sacramentales*, ed. de Valbuena Prat, Á., Madrid, Aguilar, 2ª ed., 1987, p. 136).

(tapadas de medio ojo) bailan, sin descubrirse». La letra que se va cantando explica que esas «seis damas / de todo desembarazo, / de todo donaire y brío, / toda gala y todo garbo»:

> para no bailar a riesgo
> de las luces de sus rayos,
> hacer un baile disponen
> a la sombra de sus mantos.

Viene luego un breve comentario sobre la capacidad de seducción de tales mujeres, seguido de una rápida enumeración de algunos términos (*compás, jácara, tono, gallarda, mudanzas*) relacionados con la música o el baile:

> que no caigan en quien son
> pretenden; mas será en vano
> querer que no caigan otros
> cuando ellas ponen los lazos,
> mayormente con las señas
> de haber el compás criado,
> pues si es de jácara el tono
> y de gallarda los pasos
> bien en las mudanzas entran
> (que salgan bien es el caso).

Si entiendo bien, lo que se pondera es la novedad de una práctica original: un compás musical «criado» (es decir, 'inventado') con el que se consigue agilizar los movimientos de las actrices, pues se combinan los pasos propios de una danza lenta, como era la *gallarda*, con un tono musical festivo (bastante más rítmico y acelerado) procedente de la *jácara*; a pesar de la dificultad, el resultado de la experiencia es bueno, pues, según se explica, las hábiles bailadoras logran entrar y salir a tiempo cada vez que se ejecuta una «mudanza». Es probable que esta atrevida variante de la *gallarda* fuese conocida por el público bajo el nombre de *sarao*[8].

Concluido el baile inicial de las tapadas (un *sarao*, quizá, como acabo de decir), el director de la compañía se queja de haber perdido a todos sus miembros, y pide a Carrasco, el pregonero, que le ayude a buscarlos: «vaya usted gimiendo / mientras que yo voy llorando». Con la guitarra posiblemente muy destemplada, canta entonces el pregonero:

> Quien hubiere visto una
> compañía que el año pasado
> se perdió a Escamilla

[8] Véase el importante trabajo de Mª José Ruiz Mayordomo y Carmen Valcárcel Ribera «Palabras en movimiento: Indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales (ms. 4.123, ms. 16.291 y ms. 16.292) del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid», *Manuscrt.cao*, V [1992], pp. 67-101; en especial la p. 71 y su apéndice 6).

en aqueste mismo patio,
blanca y morena, de edad
de más de quinientos años
que ha que no ven otra cosa,
véngalo manifestando.

La irregularidad métrica es aquí muy evidente, mezclándose versos de seis, ocho y diez sílabas; y, a no ser que la disonante música exigiera esta rarísima mezcolanza, hay que pensar que son los propios actores quienes, barriendo con descuido para adentro, compusieron estos dispares versos de autoalabanza[9]. La conversación con las tapadas se produce pronto, y, dentro de ella, la parodia de algunos versos de Garcilaso que se ajustan como anillo al dedo a la desesperada situación del autor de comedias. Cuando una dama le pregunta qué es lo que le sucede, Escamilla responde: «¡Perdí mi bien, perdí mi compañía!», y otra entonces le aconseja «ahorcarse, con tal pena, / cerca del Tajo, en soledad amen[a]». El autor se va de la lengua sin saber que aquellas tapadas son las mujeres que anda buscando. Dice la que acaso en esos momentos era su propia esposa:

¿Es posible que María
de Quiñones le ha faltado?
ESCAMILLA No me hable desa señora,
que estoy con ella que rabio
y con la copla que dijo
en su disculpa y mi agravio.
QUIÑONES ¿Qué [es lo que] dijo la copla?
ESCAMILLA (*Cantando*).
«Cerca está de s[er] ingrata
la que sabe que es hermosa».

Escamilla comete otra imprudencia, y es confesar que Bernarda Manuela es una actriz absolutamente caduca e inservible; y cuando otra de las embozadas —Ana Ortiz— le pregunta por sí misma («¿Y la que cantaba tiples / no le hará falta, menguado?»), su respuesta denota sabor y gustos calderonianos: «Sí hará, porque yo a estas horas / canto solo con-trabajo»[10]. La conversación finaliza y todas, sin excepción, se sienten

[9] Cabe también repartir esos ocho versos (que aparecen así en el manuscrito) en dos estrofas: la primera formada por cuatro versos hexasílabos, con rima asonante en *i-a* («Quien hubiere visto / una compañía / que el año pasado / se perdió a Escamilla») y la segunda por cinco octosílabos con rima en *a-o*; pero la asonancia ya no se correspondería con los versos pares, como exige el romance. Algo, desde luego, parece haber sido cortado de tajo o bruscamente alterado. Metido en camisa de once varas, me permito sugerir esta reconstrucción (naturalmente hipotética): «Quien hubiere visto una / compañía que el pasado / año se perdió a Escamilla / en aqueste mismo patio, / blanca y morena, de edad / de más de quinientos años / que ha que no ven otra cosa, / véngalo manifestando».

[10] *Cfr.* con es-por-ti-lla-gado, em-pa-nada, etc. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera (*Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books Limited, 1983, pp. 88-106) ya se percataron del importante valor de «la palabra en la estrategia de entretenimiento» por parte de Calderón y, más concretamente, de la «potenciación del discurso verbal por el recurso de la desarticulación de la palabra», como sería el caso de arriba, donde andan de la mano el campo musical y el sentido de 'sufrimiento'. A lo

agraviadas; que las tapadas andarían muy a pellizcos con el director de su compañía, se deduce bien del pasaje siguiente:

ORTIZ ¡Esa es mucha desvergüenza;
venguémosnos todas!
ESCAMILLA Puesto
que yo no sé con quién hablo,
¿de qué han de vengarse ustedes?
QUIÑONES De un infame.
BERNARDA De un picaño.
MANUELA De un atrevido.
LUISA De un necio.
REYES De un vil.
ORTIZ De un desvergonzado.
ESCAMILLA [¡Ay!, ¡ay!], señor pregonero,
yo quedo muerto a pedazos.

Tras la salida escalonada de los actores varones y un escueto comentario sobre la función que cada uno ejerce dentro de la compañía, ésta se recompone completa sobre el tablado, y el alivio vuelve inmediatamente al autor de comedias:

¡Ay, amigos, más que hermanos,
a buen tiempo habéis venido,
pues dos vidas me habéis dado:
en la compañía que pierdo
y en la compañía que hallo!

Pero pronto le mudaría la cara, porque ninguno está dispuesto a seguirle si no se muestra dadivoso. Este es el diálogo que, entre burlas y veras, tiene lugar:

OLMEDO No muy hallada, que todos
los que aquí se ven, y cuantos
quedan en el mentidero
estamos juramentados
de no estar con él.
ESCAMILLA ¿Por qué?

---

primero se refiere Lope, revelando la posibilidad de suplir dos voces por una, a falta de actores: «Vi un hombre que, solfeando, / cantaba su contrabajo / con voz muy erguida y clara, / como si solo estuviera, / tan recio que bien pudiera / servir, si el otro faltara» (*apud* Arata, S., «Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros», en García Lorenzo, L., y Varey, J. E., (eds.): *Teatros y vida teatral del Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books Limited, 1991, p. 330). Representar «con trabajo» ('intensamente') era, además, una expresión proverbial entre los comediantes durante los ensayos, como evidencia el entremés de *La muestra de los carros* (Cotarelo y Mori, E.,*Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly / Baillière, 1911, vol. II, p. 692).

QUIÑONES Si lo duda, oiga y sabrálo;
(*Descúbrense*)
que también todas nosotras
dese parecer estamos.
(*Damas y música*)
Autor sin dineros
que a seis compañeros,
aunque los vea en cueros
ni presta ni da,
no tenga esperanza
de que vea jamás
que los unos vienen
cuando otros se van.

Tras algunas palabras reconciliadoras del autor de comedias («pues todos juntos estamos / volvamos a ser amigos») finaliza esta loa «entremesada» y también esta excelente comunicación; excelente, digo, en la medida en que ha sabido ajustarse a los veinte minutos otorgados por los abnegados organizadores de este congreso.

Despolarización posmoderna en *La gran sultana*: una ventana de vistas diversas

Susana Hernández Araico
California State Polytechnic University (Pomona)

Al publicar sus *Ocho comedias y ocho entremeses*[1], Cervantes evidentemente pretende fijar en la imprenta sus textos dramáticos que no han atraído a los cómicos y que él tampoco les ha ofrecido: «Porque ni los autores me buscan ni yo les voy a buscar a ellos», dice el autor de *Don Quijote*[2]. Pero al «darlas a la estampa para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula, o no se entiende, cuando las representan» —según explica también en la «Adjunta al Parnaso» (p. 183)— Cervantes no publica su teatro meramente para ser leído sino para posibilitar el reconocimiento necesario para que se monten en circunstancias favorables[3]. Si Cervantes admite la imposibilidad de competir con el patrón lopesco de comprobado éxito comercial («Prólogo al lector», *Ocho comedias...* p. 10), por otro lado se muestra muy consciente de la relatividad de la recepción, afirmando que «las comedias tienen días... Tienen sus sazones y tiempos» («Adjunta al Parnaso», pp. 182-83). Su clara conciencia de la relatividad temporal del

---

[1] Cervantes, M., *Teatro completo*, Sevilla Arroyo, F. y Rey Hazas, A., eds., Barcelona, Planeta, 1987. Todas las citas de *La gran sultana* y algunas otras comedias, así como del «Prólogo al lector» son de esta edición; las páginas y versos se indican en paréntesis dentro del texto.

[2] Cervantes, M., «Adjunta al Parnaso», *Viaje del Parnaso*, ed., Gaos, V., Madrid, Castalia, 1984, p. 183. Todas las citas son de esta edición; se indican dentro del texto en paréntesis.

[3] Al enfatizar —con mucha razón— la importancia que tiene para Cervantes fijar sus textos dramáticos en la imprenta para que autores y comediantes no los adapten al sistema imperante lopesco, Nicholas Spadaccini parece decir que Cervantes escribe su teatro para lectores, sin tener en mente el espectáculo («Cervantes and the Spanish Comedia», *Plays and Playhouses in Imperial Decadence*, Zahareas, A. N., *I&L* 2.1 (Invierno / Primavera 1986), pp. 58-61, y 65; López Estrada, F., «Vista a Oriente: la española en Constantinopla», *Cervantes y el teatro* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1992), *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7, aunque duda que se haya representado en su tiempo (p. 33), plantea su discusión de *La gran sultana* desde la dimensión del espectáculo en vez de la lectura (pp. 32 y 45).

gusto así como la geográfica[4] evidentemente ofrece la esperanza de que su teatro llegue a representarse una vez apreciado en lectura detenida.

Así sucede precisamente después de casi cuatro siglos con *La gran sultana* por fin estrenada en el otoño de 1992. A sugerencia de García Lorenzo, Luis Alberto de Cuenca lee la comedia y decide adaptarla para el montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico porque le parece que la pasión correspondida entre Catalina de Oviedo y el Sultán «constituye un detalle de modernidad y tolerancia en el discurso dramático cervantino: la libertad de amar y de reconocerse en el otro, aunque no sea de su tribu»[5]. En el detenimiento de la lectura, la comedia llega, pues, a considerarse adecuada para nuestro tiempo, del gusto de un porcentaje considerable de espectadores que predisponga su éxito. En otro estudio, he aclarado ya que *La gran sultana* resulta de gusto especial hoy día, más que por detalles «de modernidad» por su consistencia posmoderna; pues decentra un discurso nacionalista que tradicionalmente polariza valores culturales, religiosos, y sexuales. Sólo hasta ahora en nuestra época posmoderna, se han dado las condiciones sociohistóricas para celebrar en las tablas la relatividad o falta de fijación absoluta de signos de identidad, según se teatralizan en *La gran sultana*[6].

Ante la «monarquía cómica» de Lope de Vega («Prólogo», p. 10), Cervantes no expone a mutilaciones de comediantes el perspectivismo de ese proceso decentralizado de significación que caracteriza sus comedias. Pero las confía a la imprenta, con plena conciencia de que el gusto y la representación cambian radicalmente en una distancia geográfica reducida o en menos de la vida de un espectador. En vez de confirmar la opinión de los interlocutores de que las comedias se hallan «en punto de toda perfección» (p. 7), el «Prólogo» a las *Ocho comedias y ocho entremeses* apunta a una acelerada evolución escénica. Cervantes parece así anticipar una recepción favorable para su teatro, más próxima —¡claro!— que la postergada casi en cuatro siglos para *La gran sultana*. Sin recorte alguno de autores, la lectura de sus comedias impresas permitiría apreciar todo su perspectivismo que, si las margina de los corrales donde impera la «visión algo maniquea» de Lope[7], encaja con la exaltación de la ilusión óptica en la escenografía cortesana[8]. La publicación de las *Ocho comedias y entremeses* con notables didascalias

---

4 «Comedia he visto yo apedreada en Madrid que la han laureado en Toledo», «Adjunta al Parnaso», p. 182.

5 *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, núm. 28 (sept.-oct., 1992), sin pp.

6 Hernández Araico, S., «Estreno de *La gran sultana*: teatro de lo otro, amor, y humor», *Cervantes*, 14, 1994, pp. 155-65.

7 Canavaggio, J., *Boletín de la CNTC*, sin pp.

8 Al destacar los enormes cambios que él mismo ha visto en la representación, desde «el costal» de Lope de Rueda hasta «el boato» de Vélez de Guevara (pp. 7-10), Cervantes parece prever que la creciente artificiosidad del teatro encuentra patrocinio en el ambiente cortesano, por ejemplo en las fiestas de Lerma de 1617 para las cuales Vélez escribe *El caballero del sol* (véase Lundelius, R., «Vélez de Guevara's *El caballero del sol* and Calderón de la Barca's *El castillo de Lindabridis*»; Davies, G., «Luis Vélez de Guevara and Court Life», y Valbuena Briones, Á., «Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón», *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, Peale, C. G., Amsterdam, John Benjamins, 1983, Hispanic Monographs in Romance Languages 10, pp. 23, 40, 41, 44, 53-54). El marcado énfasis de Cervantes sobre el progreso teatral de la representación elabora entonces una explicación de por qué rescata sus comedias que anteriormente, dice, «arrinconé en un cofre

de espacialización visual responde, pues, al incipiente interés cortesano en España de la representación teatral a base de perspectiva fantásticamente realista.

El autor de *Don Quijote*, sin embargo, obsesionado con «el engaño a los ojos» («Prólogo», p. 12) destaca lo ilusorio de aparentes realidades en vez de exaltar una realidad ilusoria[9]. Sus juegos escenográficos denotan teatralmente una perspectiva discursiva enfocada no desde un solo punto definitivo sino de varios. El proceso de significación en las comedias cervantinas se decentraliza así con un multiperspectivismo relativista que, entre las *Ocho comedias y entremeses*, parecería más inquietante en *La gran sultana.*

Como he señalado en mi estudio anterior sobre este texto cervantino, la distinción nítida de signos de lo otro enemigo se sustrae desde un principio por un marco introductorio que plantea un tono subversivamente cómico. Impone además una perspectiva asimétrica que disloca continuamente la atención de los espectadores a la vez que se despolarizan valores culturales, religiosos, y sexuales. De esta manera se subvierte el discurso nacionalista del cautiverio que opone diametralmente los valores de comunidades enemigas. Al parecer, el texto teatral de esta deliciosa comedia no encontraría receptividad para estrenarse hasta últimamente debido a una asimetría teatral que denota una despolarización relativizadora de valores normalmente opuestos.

En *La gran sultana*, Cervantes continuamente desvía la atención de los receptores —a una escena lateral, a un fondo lejano, a escenas intertextuales, al proscenio desenfocado, a otra escena lateral, a una realidad extratextual, a un fondo cercano, etc.— de tal manera que, cuando aparece el esperado centro de acción dramática ya no tiene sentido más que como uno de varios cuadros que en sí han descalificado para el receptor su acostumbrado proceso de identificar a base de diferencias contradictorias. Acertadamente, pues, la reciente producción de *La gran sultana* coloca la escena inicial de Roberto y Salec en una ventana, signo icónico del perspectivismo cervantino. Incumbe destacar cómo la ventana escénica, dislocada ante el resto de la acción, funciona en varios niveles como división abierta entre exterior e interior, marco despejado entre mundo cristiano e islámico. Por medio de esa ventana que en términos teatrales ofrece el espectáculo público del poderoso

---

y... consagré y condené al silencio» (pp. 11-12). Evidentemente para Cervantes, el incremento de aparatosidad en el teatro podría favorecer el montaje de sus comedias, sobre todo en el medio cortesano. Por eso su dedicatoria al Conde de Lemos, sobrino y yerno del favorito de Felipe III, propone que sus comedias y entremeses «puedan dar algún gusto; y si alguna cosa llevan razonable, es que no van manoseados ni han salido al teatro, merced a los farsantes...» (p. 13). Para el desarrollo renacentista de la perspectiva en el teatro cortesano véase Amadei Pulice, A., *Calderón y el Barroco*, Purdue University Monographs in Romance Languages 31, Amsterdam, John Benjamins, 1990; y Rich Greer, M., «Development of the Court Spectacle», en *The Play of Power*, Princeton University Press, 1991, pp. 9-12; López Estrada, F., *op. cit.*, pp. 32 y 45, afirma que el propósito de Cervantes «fue escribir una comedia en la que los sucesos que aparecieran sobre las tablas propiciasen la exhibición de un gran espectáculo inusual... Todo esto se funde en el molde de una comedia de gran espectáculo que proyecta al espectador hacia un mundo de maravilla exótica...».

[9] Al respecto, véase el estudio de Friedman, E. H., «Perspectivism on Stage: Don Quijote and the Mediated Vision of Cervantes´ Comedias», *Plays and Playhouses in Imperial Decadence, op. cit.*, pp. 69-86.

otomano, en términos dramáticos da a los espectadores acceso subrepticio al recinto secreto de sus placeres en el serrallo. Pero antes de ese ingreso, el prólogo enmarca vistas lejanas exteriores que aclaran la vaguedad inquietante producida en la conjunción de diversos ámbitos interiores.

La ventana enmarca asimétricamente tres cuadros o «microcosmos» distintos de acción —el de Catalina de Oviedo, el de Madrigal, y el de Zelinda-Lamberto y Zaida-Clara— los cuales por fin coinciden en el segundo acto dentro del serrallo donde, como dice Canavaggio, «su heterogeneidad se anula»[10]. Para entonces, se ha comprobado lateral y subordinada la acción de Zelinda-Lamberto y Zaida-Clara que, desde la ventana inicial, se sospecha central. Antes de coincidir los tres marcos de acción, dentro de cada microcosmos se sutiliza la distinción de signos escénicos a medida que se altera el eslabón entre sus respectivos significados y significantes en cuanto a religión, cultura, y sexo. Excepto por el vituperio vulgar de cristianos contra judíos[11], las diferencias distintivas de los personajes se despolarizan de manera que, entre el ser y el parecer, se confunde la identidad de hombres y mujeres; turcos, españoles, griegos, y transilvanos; musulmanes y cristianos.

Al anularse la heterogeneidad de los tres microcosmos, signos aceptados como ambivalentes dentro de cada uno, una vez en contigüidad revelan lo ambiguo de otros que hasta entonces el receptor ha aceptado inequívocamente. Se agudizan preguntas sin respuestas sobre la supuesta identidad de los principales protagonistas cautivos que al final emergen del serrallo dotados de gran poder en el mundo musulmán, la gran sultana Catalina y el Bajá de Rodas, Lamberto. ¿Por qué Catalina se muestra ambivalente al pedirle al sultán que case a este cautivo con Zaida-Clara? Y por qué ésta no quisiera casarse con él a pesar de hallarse preñada? Si Friedman considera que la comedia no escrita por Cervantes en *La gran sultana* sería sobre el martirio de Catalina[12], dadas sus circunstancias dentro del palacio Topkapi, esa comedia hipotética más bien podría

---

[10] *Cervantès Dramaturge. Un théâtre a naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 219.

[11] Esta muestra excepcional de intolerancia me parece de parte de Cervantes «una concesión a la opinión corriente», pero no como dice Américo Castro («El pensamiento de Cervantes», en *Revista de Filología Española,* Anejo 6, Madrid, 1925, p. 306), por ser Cervantes antisemita. Al contrario, reflejando una realidad popular entre el público cervantino, ese anti-semitismo se destaca vilmente dentro del ambiente musulmán de suma tolerancia. Además el tratamiento burlesco de los judíos en el «microcosmos» de Madrigal se contrarresta con alusiones a judíos respetables, como el doctor que se dice atendió a Catalina y el que consigue el vestido cristiano para la gran sultana. Véase Kanellos, N., «The Anti-Semitism of Cervantes´ *Los Baños de Argel* and *La gran sultana*: A Reappraisal», *Bulletin of the Comediantes*, 27, 1975, pp. 50-52.

[12] En «Female Presence, Male Prescience: The Creation of the Subject in *La gran sultana*», *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz Fornells*, Fernández Jiménez, J., Labrador Herraiz, J. J., y Valdivieso, L. T., Erie, Pennsylvania, ALDEEU 1990, p. 223, Friedman considera el argumento de Zaida-Clara y Zelinda-Lamberto una mera variación del tema del cautiverio; en la p. 221, Friedman considera *La gran sultana* una comedia de santos en potencia. Sin duda la convivencia religiosa de Catalina contrasta con el martirio de Francisquito en la tercera jornada de *Los baños de Argel* donde las acotaciones (entre vv. 2554 y 2555) sugieren una estampa típica de comedia de santos que asemeja la pasión de Cristo: «Córrese una cortina; descúbrese Francisquito atado a una coluna en la forma que pueda mover a más piedad». Es evidente que Catalina de Oviedo habrá dejado ya pasar muchas oportunidades de martirio antes de que el sultán la solicite.

explayar cómo se ha relacionado la cautiva española con los eunucos, pajes y demás cautivos[13] y, sobre todo, «cómo no la halló su padre» (v. 2326) antes. Esto precisamente es lo que Cervantes no revela cuando Madrigal exalta el pasado de Catalina en un romance más o menos improvisado[14]. Por eso el fin feliz no da cierre cómico de aprobación sino apertura intrigante hacia la historia «verdadera» (vv. 2916-17) de la gran sultana y sus compañeros del serrallo.

Antes de mancomunarse sus microcosmos separados, la ventana inicial en sí fija los parámetros para ese proceso decentralizado de significación que, deshaciendo en cada uno diferencias culturales, religiosas y sexuales, perturba el fin feliz con inquietantes preguntas. Mi estudio anterior aclara cómo, eslabonando calle y palacio, ese prólogo destaca un proceso decentralizado de significación en la exégesis que los dos amigos Roberto y Salec hacen del paso del Gran Turco, con toda su pompa, por las calles de Constantinopla[15]. La referencia a un eunuco (vv. 200-202) u hombre a/bisexual que será la fuente de información o el eslabón dramático de acceso al serrallo —aclara cómo el paso del Gran Turco espectacularíza el poder otomano, no en su centro fuerte, masculino, sino en su circunferencia de seres delicados— pajes y garzones, personajes afeminados o neutros. Si en otros textos cervantinos sobre el cautiverio, garzones y pajes denotan la perversión de la cultura enemiga[16], en *La gran sultana* desde el prólogo estos jóvenes a/bisexuales alrededor del poderoso paradójicamente personifican su benevolencia, ya que son cautivos cristianos renegados[17]. La ventana escénica anuncia así un mundo al revés cómico —libre de muerte y dolor— donde el enemigo resulta amigo, donde el poder, rodeado de seres de identidad sexual ambivalente, se solemniza en su misericordia, atendiendo peticiones de los pobres por medio de cautivos voluntarios.

A manera de ventana discursiva, el prólogo también permite ver hacia fuera el paisaje lejano temporal de la amistad de los dos personajes introductorios, Roberto y Salec así como la peripecia amorosa de los dos jóvenes cautivos, Lamberto y Clara, que se

---

[13] Para la relación de Catalina con los eunucos, véase Hegyi, O., *Cervantes and the Turks: Historical Reality versus Literary Fiction in La Gran Sultana and El amante liberal*, Newark, Documentación Cervantina, núm. 12, Delaware, Juan de la Cuesta, 1992, pp. 64-66; sobre los pajes en la corte otomana, vease la p. 141.

[14] El romance de Madrigal que pretende alabar a Catalina señala lo inapropiado de tal información tanto para el público interno del palacio Topkapi como para los receptores extrateatrales en la época de Cervantes mismo: «Cómo no la halló su padre, / contar aquí no pretendo: / que serán cuentos muy largos, / si he de abreviar este cuento; / basta que vino a buscalla / por discursos y rodeos / dignos de más larga historia / y de otra sazón y tiempo» (vv. 2327-2334). Curiosamente, el verso final de Madrigal hace eco a la frase con que Cervantes, en la «Adjunta al Parnaso,» sugiere la relatividad de la recepción de las comedias.

[15] *Op. cit.*, donde aun al respecto no tenía acceso a Hegyi, *op. cit.*, quien considera la escena del paso del Gran Turco «una escena cuidadosamente tramada» (p. 184, traducción al castellano mía).

[16] Véase además Camamis, G., *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 56 y 80; y Fothergill Payne, L., «*Los tratos de Argel, Los cautivos de Argel* y *Los baños de Argel*: tres "trasuntos" de un "asunto"», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ruano de la Haza, J. M., Ottawa Hispanic Studies 3, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, p. 178.

[17] El cautiverio de los garzones no se patentiza hasta la tercera jornada cuando repentinamente se hincan ante el sultán, junto con Catalina, Zaida-Clara, Zelinda-Lamberto, Madrigal, y los músicos al proclamar el Gran Señor: «Y en este dichoso día / la liberal mano mía / a todos da libertad» (vv. 2412-14).

encuentran ahora en el interior del mundo extraño de Constantinopla. De hecho, el prólogo pasa por alto el cautiverio de los garzones en la escena cercana e introduce el contexto del cautiverio en la distancia geográfica discursiva. Al dar acceso subrepticio al recinto secreto de los placeres del sultán, la ventana obliga a ver de nuevo hacia fuera, relacionando con el «eunuco del gobierno del serrallo» no sólo el paso del Gran Turco —como hice en mi estudio anterior— sino también el paisaje lejano de la narración de Roberto sobre Lamberto y su amada. Esta vista se aclara con escenas intertextuales sobre jóvenes cautivos que a su vez aclaran el pasado de la gran sultana, no revelado sino hasta la tercera jornada como bosquejo heroico, improvisado por el mentiroso Madrigal. No hay, pues, centro alguno de referencia.

Después de admirar el paso del Gran Turco desde la ventana escénica, Roberto explica que los captores de Clara la presentaron al Gran Turco, «por ser hermosa en extremo» (v. 169), mientras que el paradero de Lamberto se ignora del todo. Esta falta de datos produce en el espectador-oyente la primera sensación perturbadora en el ambiente extraño pero hospitalario de Constantinopla. El amigo turco mismo comunica la sorpresa inquietante sobre el ignorado fin del joven transilvano —quien, Roberto cuenta—, desaparece después de que «a Clara llevan cautiva los Turcos de Rocaferro» (vv. 128-29)[18]. La sorpresa de Salec recalca para los espectadores lo anómalo de la falta total de informes sobre un joven cristiano entre captores turcos, a menos que se haya rendido a sus presiones y asimilado a su fe y costumbres.

En la distancia geográfica intertextual que la ventana discursiva inicial evoca, escenas comparables de cautiverio confirman el desconcierto de Salec. Por éstas se supone que Lamberto, de no ser apóstata, sería esclavo «de rescate»[19]. Pero resulta del todo factible la apostasía de un «mancebo» (v. 70) tan atrevido que, para satisfacer su deseo, saca a Clara de casa cuando el padre les prohíbe matrimonio, y después se declara «cobarde... mezquino... y traidor» (vv. 130-51) por no haber siquiera intentado defender a la amada contra sus captores (v. 129). Dentro del discurso renacentista de la nobleza y dados los esmeros de Roberto como ayo de Lamberto (vv. 74-85), el carácter deleznable del joven se puede explicar por su aparente bastardía[20].

Lamberto no tiene más familiar que Roberto. Pero el hecho de que lleva el mismo nombre que el padre de Clara (vv. 91 y 115-16) sugiere que sea hijo de éste. Tal posibilidad se apoya en el equívoco del verso 162 que dice «Su padre ofreció por Clara» inmediatamente después de referirse a la presunta apostasía de Lamberto. Resulta lógico entonces que por esa razón aquél haya prohibido el matrimonio de los jóvenes enamorados y, como dice Roberto,

---

[18] «ROBERTO. Con la escuridad, perdimos / el rastro de los que hicieron / el robo de Clara [...] No nos apartamos lejos / del lugar, al cual volvimos / cansados y sin Lamberto. / SALEC. Pues ¿cómo? ¿Quedóse aposta? / ROBERTO. Aposta, a lo que sospecho, / porque nunca ha parecido / desde entonces, vivo o muerto» (vv. 150-61).

[19] *Don Quijote* I, cap. XL, y *El amante liberal.*

[20] Véase Osuna, R., *Sociopoética de la dramaturgia*, Madrid, Editorial Orígenes, 1991, pp. 68 y 79; *Social Deviance,* Farrel, R. A. y Swigert, V. L., New York, J. B. Lippinctott, 1975; Farrel, R. A., *Deviance and Social Control,* Glenview, IL, Scott, Foresman & Co., 1982; Dentler, R. A. y Erikson, K. T., «The Functions of Deviance in Groups», *Social Problems,* 7 1959, pp. 98-107.

no porque no fuese igual
y acertado el casamiento,
sino porque las desgracias
traen su corriente de lejos,
y no hay diligencia humana
que prevenga su remedio. (vv. 100-105)

En la perspectiva lejana del cautiverio de Lamberto y Clara, se vislumbran así aún a mayor distancia temporal, vagas razones para el incesto, indescifrables pero determinantes para el enfoque del microcosmos de los amantes[21] —el cual por la ventana-prólogo se anticipa central dentro de Constantinopla.

Inmediatamente antes de que ese marco inicial facilite el ingreso dramático al serrallo en busca de Clara, Salec aconseja a Roberto: «Y entre tanto, puedes mirar por Lamberto: quizá como tuvo el alma, también tendrá preso el cuerpo» (vv. 202-05). Generalmente la dicotomía característica del discurso amoroso de cautivos se desarrolla en el enamorado que escoge o cae en el cautiverio por / para seguir a su amante[22]. Pero dado el desconocido paradero de Lamberto, se trata de otro tipo de apasionamiento el cual explica la apostasía que le impide promover su rescate.

El marco prólogo resulta dislocado por no abrirse directamente al de los dos enamorados cautivos, según el diálogo de Roberto y Salec conduce la perspectiva del espectador. La ventana inicial apunta hacia el eunuco del serrallo para buscar a la bella cautiva Clara. Por tal entrada surrepticia, el espectador en vez se topa con Catalina de Oviedo, de quien la ventana introductoria no ha revelado nada. Al descubrirse repentinamente su escondite, sólo se sabe que la cautiva española, siendo la «hermosura que tiene el mundo mayor», ha estado encubierta por el eunuco cristiano casi siete años dentro del serrallo (vv. 210-21, 346-50) y que teme, según dice ella misma, que «estuvieren cerrados los cielos por mis pecados» (vv. 276-77) después de perder su libertad desde «tierna edad» (vv. 311). ¿De qué pecados se sentirá culpable esa cautiva de belleza sin igual que con «desenfado español» dice retener su nombre y fe cristiana (vv. 390, 395-402)?[23] Con tan pocos informes sobre la identidad de la protagonista inesperada, la curiosidad del espectador por su pasado se agudiza precisamente por la vista lejana hacia afuera con que el marco prólogo inicialmente ofrece antecedentes sobre Clara y Lamberto, los cuales se suponían en el centro de la acción pero no aparecen sino hasta la segunda jornada.

---

[21] Igualmente cuando Madrigal exalta de improviso el pasado de Catalina, su romance alude a «las desgracias [que] navegan con todos los vientos» (vv. 2267-68).

[22] Friedman, en «Female Presence,» p. 21, señala que «los cautivos españoles de las comedias [cervantinas] son con frecuencia también cautivos de amor... El discurso de estas comedias emplea la dicotomía cuerpo / alma aludiendo al cautiverio en un nivel espiritual» (traducción al castellano mía). Considérese al respecto el parlamento amoroso de la Señora Margarita, disfrazada de paje, en *El gallardo español* (tercera jornada, vv. 2254-2309).

[23] El romance de Madrigal en la tercera jornada aclara que tampoco tolera el nombre «de Oviedo» (vv. 2313-14).

Del interior del palacio Topkapi, la acción sale a las calles de la judería de Constantinopla. El chocarrero Madrigal acaba de escapar, al parecer, por otra ventana que habrá facilitado su acceso subrepticio a la casa de un judío y que ahora sirve para que éste se asome después de escucharse maldiciendo. La escena callejera curiosamente abre también una ventana discursiva hacia el mundo de los cautivos cristianos dentro de Constantinopla y su posible escape a la libertad, de no estar enamorado con una musulmana, como Madrigal[24], o encerrada en el infranqueable serrallo como Catalina y Clara.

La sospecha de que Lamberto sea apóstata por amor de una musulmana adquiere cierta validez al extraerse la perspectiva del interior del palacio Topkapi hacia ese primer cuadro callejero de Madrigal. Pero curiosamente, el apasionamiento de Madrigal por una musulmana se describe en términos de alma y albedrío (vv. 491 y 496), mientras que sobre Lamberto se ha dicho que «tendrá preso el cuerpo» (v. 205). Por otro lado, Madrigal jura, aunque a su manera vulgar, sobreponerse a la pasión para volver a Nápoles (vv. 507-15). Su posible comparación con Lamberto aumenta entonces la intrigante falta de noticias sobre éste, no obstante su apostasía.

Una vez que el joven cautivo aparece en la segunda jornada disfrazado de mujer al lado de Zaida-Clara en el serrallo, y en la tercera Madrigal inventa un romance sobre el pasado de Catalina a base de informes de su padre, el espectador permanece insatisfecho, sin saber cómo Lamberto-Zelinda y Catalina han logrado mantener su identidad encubierta dentro del serrallo. El romance de Madrigal explícitamente evade explicar «cómo su padre no la halló» antes, una vez que el encuentro entre padre e hija ha demostrado que a ésta le aterroriza verlo; pues el viejo preferiría verla muerta que vestida a la turquesca. Con la adaptabilidad acomodaticia del que crece y madura en ambiente extranjero, Catalina se ha refugiado de la persecución paterna bajo la protección del afeminado Rustán. Se evidencia entonces que Catalina creía haber escapado de esa autoridad punitiva. En cuanto a Lamberto, Clara explica que se dejó tomar cautivo «con un discurso discreto» y que se disfrazó de mujer «sin conocerla su dueño» (vv. 2676 y 2680). No obstante, el atractivo femenino de Lamberto es tal que ha llamado la atención del sultán entre todas las auténticas (?) mujeres del serrallo e inclusive despierta envidia en Clara misma por exceder el suyo (vv. 2630-32). ¿Habrá pues logrado Zelinda-Lamberto escapar el interés de otros hombres con el mismo «discurso discreto» que ahora despista al sultán y su corte? Friedman opina que el mayor objeto de burla en *La gran sultana* es el cadí por ser el primero en convencerse del cambio sexual que Lamberto propugna para salir del aprieto[25]. En el fondo, admitiendo su propia

[24] «ANDREA ¿No os acordáis que os vi y hablé la noche / que recogí a los cinco, y vos quisistes / quedaros por no más de vuestro gusto, / poniendo por excusa que os tenía / amor rendida el alma, y que una alárabe, / con nuevo cautiverio y nuevas leyes, / os la tenía encadenada y presa? / ROBERTO. Verdad; y aun todavía tengo el yugo / al cuello, todavía estoy cautivo, / todavía la fuerza poderosa / de amor tiene sujeto a mi albedrío» (vv. 487-497).

[25] *Op. cit.*, p. 223.

bisexualidad que Madrigal amenaza revelar[26], este obispo musulmán destaca para los receptores cervantinos la probable ambivalencia sexual de Lamberto.

La ventana inicial, que ha dado la pauta para un proceso decentralizador de significación eslabonando al eunuco del mundo interior del sultán con «el bello garzón» (v. 19) o paje y demás garzones a su alrededor por las calles de Constantinopla, también evoca escenas de tales jóvenes neutra / bisexualizados en el paisaje lejano intertextual del cautiverio en el norte de Africa. Sólo por la apertura de la ventana-prólogo hacia esa lejanía geográfica intertextual se ofrecen otros textos dramáticos cervantinos con posibles respuestas para las preguntas que inquietan al receptor sobre Lamberto y Catalina.

En *El trato de Argel,* se ven escenas por las que bien pudieron pasar los jóvenes cautivos antes de llegar a Constantinopla. La segunda jornada de esta comedia primeriza de Cervantes presenta la venta de un muchacho cristiano entre musulmanes a quienes enamora «el donaire del garzón» (vv. 992-93). Se dice que «estos rapaces cristianos, / al principio muchos lloros, / y luego se hacen moros / mejor que los más ancianos» (vv. 1031-34). Tal observación pone en tela de juicio el romance heroico que Madrigal compone sobre Catalina para explicar su persistencia en la fe cristiana como cautiva entre musulmames desde los seis años. Si se niega a rechazar su fe, a pesar del amor del sultán, no significa que desde pequeña jamás se haya sometido a la cultura y religión musulmanas. De hecho, antes del festejo donde Madrigal canta el romance sobre la nueva sultana cristiana, Catalina ha vestido a la turquesca.

En la tercera jornada de *El trato de Argel* se patentiza la perversión de muchachos cautivos cristianos cuando el joven Francisco, renuente a renegar, describe su tormento como «una fatiga» que prefiere no especificar (vv. 1803-1810); lamenta a la vez que su hermano entregue cuerpo y alma a los captores por llevar una vida regalada: «¡Oh tierna edad! ¡Cuán presto eres vencida, / siendo en esta Sodoma requestada / y con falsos regalos combatida!» (vv. 1862-64). En esta jornada se ofrece así una explicación muy factible de cómo pudo haber sobrevivido el «mancebo» Lamberto apóstata hasta llegar a Constantinopla donde se ha visto al sultán rodeado de garzones, pajes y eunucos cautivos o renegados.

Catalina, por otro lado, se asocia con esta línea de seres a/bisexuales al permanecer encubierta en el serrallo por uno de ellos, que es renegado cristiano. Curiosamente, en *Los baños de Argel,* también aparece una «señora Catalina, vestida de garzón» (acotación entre vv. 1309 y 1310) que habla y canta bajo el nombre de Ambrosio, en compañía de los personajes con los mismos nombres que los muchachos cautivos de *El trato de*

---

[26] Cuando Zelinda-Lamberto explica que milagrosamente se ha convertido en hombre, pregunta el Gran Turco, «¿puede ser esto, cadí?» el cual responde: «Y sin milagro, que es más» (vv. 2749-50). Anteriormente, Madrigal le dice al Cadí que «un pajarito» le ha contado cosas sexualmente compremetedoras sobre él: «CADÍ. Y aquella calandria bella, / ¿supiste lo que decía? / MADRIGAL. Una cierta niñería / que no te importa sabella. / CADÍ. Yo sé que me lo dirás. / MADRIGAL. Ella dijo, en conclusión, / que andabas tras un garzón / y aun otras cosillas más. / Si hay algo de lo que digo, / verás que la sé entender. / CADÍ. No va muy descaminada; / pero no ha llegado el juego / a que me abrase en tal fuego. / No digas a nadie nada, / que el crédito quedaría / granjeado a buenas noches. / MADRIGAL. Para hablar en tus reproches, / es muda la lengua mía».

Argel. Estos, a diferencia de la comedia primeriza, proclaman su persistencia en la fe a pesar de su indumentaria de garzones[27], tal como Catalina de Oviedo vestida a la turquesca en el serrallo. En *Los baños de Argel*, «la señora Catalina» reaparece momentáneamente en la segunda jornada ya no de garzón sino vestida «como mora» (acotación entre vv. 1541 y 1542), pero jamás se vuelve a saber de ella hasta resucitarla Cervantes en *La gran sultana*. Entonces la acertada observación de López Estrada de que no es «doña Catalina ni virgen ni mártir al fin, a pesar de su exaltación religiosa»[28] bien puede aplicarse a su trayectoria desde África a Constantinopla antes de aparecer por primera vez en la escena. En cuanto al aborrecimiento final de Catalina por los amantes transilvanos que salen de Constantinopla, las vistas pre- o inter-textuales expuestas por la ventana-prólogo sugieren fuertemente se debe a que los caminos de Lamberto y Catalina se han cruzado como cautivos de identidad sexual ambivalente en el norte de África. He aquí pues que la ventana inicial de Roberto y Salec —signo icónico del perspectivismo cervantino— no sólo posibilita, como he demostrado antes, la descentralización de los signos del poder otomano sino también de los signos de la sexualidad femenina que el mismo título destaca, *La gran sultana*. Difícilmente el texto cervantino, sujeto a las exigencias de la representación bajo el dominio de la fórmula lopesca, podía explayar en escenarios públicos todas estas vistas intertextuales que «la estampa» ha permitido «que se vea de espacio», según Cervantes mismo reconoce al publicar su teatro.

BIBLIOGRAFÍA

Amadei Pulice, A., *Calderón y el Barroco*, Purdue University Monographs in Romance Languages 31, Amsterdam, John Benjamins, 1990.

Camamis, G., *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

Canavaggio, J., *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, núm. 28 (sept.-oct., 1992), sin pp.

_____ *Cervantès Dramaturge. Un théâtre a naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

Castro, A., «El pensamiento de Cervantes», *Revista de Filología Española,* Anejo 6, Madrid, 1925.

Cervantes, M. de, «Adjunta al Parnaso», *Viaje del Parnaso*, ed., Gaos, V., Madrid, Castalia, 1984.

[27] En la acotación de la Segunda jornada (entre vv. 1309 y 1310), dice: «Salen JUANICO y FRANCISCO, que ansí se han de llamar los hijos del viejo; vienen vestidos a la turquesca de ga(rzo)nes, saldrá con ellos la señora Catalina, vestida de garzón. VIEJO ¿Qué se hizo el traje / que mostraba en mil semejas / que érades de Cristo ovejas, / aunque de pobre linaje? / JUANICO. Padre, no le pene el ver / que hemos vestido trocado / que no se ha podido hacer / otra cosa; y, bien mirado, / de aquesto no hay que temer, / porque si nuestra intención / está con firme afición / puesta en Dios, caso es sabido / que no deshace el vestido / lo que hace el corazón».

[28] *Op. cit.*, p. 44.

_____ *Teatro completo*, Sevilla Arroyo, F., y Rey Hazas, A., eds., Barcelona, Planeta, 1987.

Davies, G., «Luis Vélez de Guevara and Court Life», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, Peale, C. G., ed., Amsterdam, John Benjamins, 1983, Hispanic Monographs in Romance Languages 10, pp. 20-38.

Dentler, R. A. y Erikson, K. T., «The Functions of Deviance in Groups», *Social Problems,* 7, 1959, pp. 98-107.

Farrel, R. A., *Deviance and Social Control,* Glenview, IL, Scott, Foresman & Co., 1982.

_____ Swigert, V. L., eds., *Social Deviance,* New York, J. B. Lippinctott, 1975.

Fothergill Payne, L., «*Los tratos de Argel*, *Los cautivos de Argel* y *Los baños de Argel*: tres "trasuntos" de un "asunto"», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ruano de la Haza, J. M., ed., Ottawa Hispanic Studies 3, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 177-84.

Friedman, E. H., «Female Presence, Male Prescience: The Creation of the Subject in *La gran sultana*», en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz Fornells*, Fernández Jiménez, J., Labrador Herraiz, J. J. y Valdivieso, L. T., eds., Erie, Pennsylvania, ALDEEU, 1990, pp. 218-25.

_____ «Perspectivism on Stage: Don Quijote and the Mediated Vision of Cervantes´ Comedias», *Plays and Playhouses in Imperial Decadence,* Zahareas, A. N. ed., *I&L,* 2, 1, 1986, pp. 69-86.

Hegyi, O., *Cervantes and the Turks: Historical Reality versus Literary Fiction in «La Gran Sultana» and «El amante liberal»*, Newark, Documentación Cervantina, núm. 12, Delaware, Juan de la Cuesta, 1992.

Hernández Araico, S., «Estreno de *La gran sultana*: teatro de lo otro, amor, y humor», *Cervantes*, 14, 1994, pp. 155-65.

Kanellos, N., «The Anti-Semitism of Cervantes´ *Los Baños de Argel* and *La gran sultana*: A Reappraisal», *Bulletin of the Comediantes*, 27, 1975, pp. 48-53.

López Estrada, F., «Vista a Oriente: la española en Constantinopla», en *Cervantes y el teatro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 7, 1992, pp. 31-46.

Lundelius, R., «Vélez de Guevara´s *El caballero del sol* and Calderón de la Barca´s *El castillo de Lindabridis*», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, Peale, C. G., ed., Amsterdam, John Benjamins, 1983, Hispanic Monographs in Romance Languages 10, pp. 52-57.

Osuna, R., *Sociopoética de la dramaturgia* , Madrid, Editorial Orígenes, 1991.

Rich Greer, M., «Development of the Court Spectacle», en *The Play of Power*, Princeton University Press, 1991.

Spadaccini, N., «Cervantes and the Spanish Comedia», *Plays and Playhouses in Imperial Decadence*, Zahareas, A. N., ed., *I&L* 2.1 (Invierno / Primavera, 1986), pp. 53-67.

Valbuena Briones, Á., «Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, Peale, C. G., Amsterdam, John Benjamins, 1983, Hispanic Monographs in Romance Languages 10, pp. 39-51.

Sobre la autenticidad de las dos últimas hojas «autógrafas» de *La isla del sol*, auto sacramental de Lope de Vega

Kenji Inamoto
Universidad de Setsunan (Osaka, Japón)

Hace más de medio siglo, el gran lopista norteamericano William L. Fichter examinó todas las comedias autógrafas de Lope de Vega y descubrió el valor cronológico que tenía la invocación puesta en la parte superior de todas las hojas autógrafas de nuestro autor, para proponer un nuevo método de fechar las comedias autógrafas pero no fechadas[1]. Sus conclusiones permiten corroborar, y modificar o precisar de una manera cronológicamente más minuciosa, las fechas propuestas por S. G. Morley y C. Bruerton[2]. Pero tenemos que reconocer que este excelente estudio, a nuestro pesar, queda incompleto, por la falta del examen de algunas comedias conocidas como autógrafas pero entonces inaccesibles a él[3] y de otras cuyos autógrafos no se habían descubierto todavía[4].

---

[1] William L. Fichter, «New Aids for Dating the Undated Autographs of Lope de Vega's Plays», *Hispanic Review*, IX, 1941, pp. 79-90.

[2] S. G. Morley y C. Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's «comedias»*, New York, Modern Language Association of America, 1940. (Versión española, Madrid, Gredos, 1968).

[3] «I have tried unsuccessfully to obtain a description of the autograph of *Carlos V en Francia*: [...]. Conditions abroad have made it impossible to procure the necessary information on the autograph of *El caballero del Sacramento* [...]» (Fichter, obra citada, p. 80, nota 2).

[4] En 1962 el profesor J. H. Silverman halló en la biblioteca privada de la Condesa de Heredia Spínola el manuscrito autógrafo de *La mayor virtud de un rey*, comedia de Lope (véanse J. H. Silverman, «Lope de Vega's Last Years and His Final Play, *The Greatest Virtue of a King*», *Texas Quarterly*, VI, 1963, pp. 174-187, y J. H. Silverman y F. Alonso Andrés, «*La mayor virtud de un rey*. Última comedia de Lope de Vega», *Ínsula*, núms. 200-201, 1963, julio-agosto, pp. 10 y 23). En el mismo año la esposa del industrial norteamericano J. B. Setson, Jr., regaló generosamente, en memoria de su difunto marido, el manuscrito autógrafo de *Carlos V en Francia* a la Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania, y esta universidad obtuvo a su vez en subasta el autógrafo de *El primero Benavides*, comedia de Lope (véanse A. G. Reichenberger (ed.), Lope de Vega, *Carlos V en Francia*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press,

Cubriendo esta falta con la añadidura de datos sacados de aquellas comedias sin estudiar, sin embargo, el estudio de Fichter sigue siendo válido y no pierde ningún valor científico[5], de manera que podemos aplicar sus conclusiones a otras piezas dramáticas, por ejemplo, a los autos sacramentales de Lope de Vega, si son autógrafos. Curiosamente, Fichter ya se refirió en su estudio a *Obras son amores*, uno de los dos autos sacramentales reconocidos en aquel entonces ya como autógrafos de Lope[6], probablemente porque al final del manuscrito de esta obra figura la fecha tachada y trocada por otra, así que presentaba algún problema de fecha[7]. Pero es muy extraño que no tomara en consideración, por no sabemos qué razón, el otro auto sacramental, *La isla del sol*. Nuestra ponencia quiere examinar el manuscrito de este auto sacramental para llenar la laguna que todavía sigue existiendo en el estudio de Fichter.

El manuscrito de *La isla del sol*, procedente de la Biblioteca del Excelentísimo Duque de Osuna, se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura Ms. 14.809. Fernández Navarrete y Sáinz de Baranda, Chorley, La Barrera y Rocamora coincidieron en describir que este manuscrito era autógrafo de Lope de Vega[8], pero en 1899 el gran archivero y bibliófilo don Antonio Paz y Meliá modificó la opinión sostenida y defendida hasta entonces, añadiendo esta nota: «Las dos últimas hojas, autógrafas»[9]. Recordamos, sin embargo, que el Conde de Schack no puso nuestra obra entre los autógrafos de Lope[10] y que Menéndez Pelayo expresó otra opinión en materia

---

1962, pp. 7 y 13-15, y A. G. Reichenberger y A. E. Foley (eds.), Lope de Vega, *El primero Benavides*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1973, pp. 3-4, notas 1, y 6-8. Sobre el auto sacramental recién descubierto, véase nuestra nota 6. También véase mi artículo «Problemas bibliográficos sobre las comedias autógrafas de Lope de Vega», *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Asiática de Hispanistas*, en prensa.

5 Para *Carlos V en Francia*, véase Reichenberger, edición citada, p. 15, nota 9 y para *El primero Benavides*, véase Reichenberger y Foley, edición citada, p. 5.

6 Actualmente contamos, sin embargo, con tres autos sacramentales autógrafos de Lope, ya que se ha descubierto recientemente el manuscrito autógrafo de *Las hazañas del Segundo David*. Véase J. B. Avalle-Arce y G. Cervantes Martín (eds.), Lope de Vega Carpio, *Las hazañas del Segundo David*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 13-21.

7 Fichter, *op. cit.*, pp. 89-90.

8 M. S. Fernández Navarrete y P. Sáinz de Baranda, «Noticias de algunas comedias y autos originales de Lope de Vega, con un facsímil de su firma, que existen en la Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna», en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, I, Madrid, Imprenta de Viuda de Calero, 1842, p. 575; J. R. Chorley, «Catálogo de comedias y autos de Frey Lope Félix de Vega Carpio, compuesto en lengua castellana por el señor J. R. Chorley», en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, edición de J. E. Hartzenbusch, IV (BAE, LII), Madrid, M. Rivandeneyra, 1884, p. 557; C. A. de La Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español (Madrid, 1860)*, Londres, Tamesis, edición facsímil, 1968, p. 435, col. a; A. Mª Rocamora, *Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Osuna e Infantado*, Madrid, 1882, p. 83.

9 A. Paz y Meliá, *Catálogo de las piezas de teatro del departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1934, segunda edición, I, p. 270, col. a.

10 A. F. von Schack, *Nachträge für Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Frankfurt am Main, Verlag von Joseph Baer, 1854, p. 49.

de ser autógrafo[11]. Pero al Sr. Paz le siguieron respetuosamente, sin ninguna modificación crítica, Rennert, Alenda y Mira, Grismer y Pérez y Pérez[12]. Seguramente este manuscrito quedó sin estudiar, después de examinarlo don Antonio Paz en 1899, porque todavía no ha habido nadie que haya podido rectificar el error que cometió al transcribir algunos datos que contiene el último folio 21 recto, que luego veremos[13].

No tenemos mucha información sobre *La isla del sol*. En 1735 F. Medel del Castillo citó nuestro auto como obra anónima en su catálogo comercial[14], pero teniendo en cuenta las relaciones entre Lope de Vega y Alonso de Riquelme, autor de comedias, a quien se lo escribió[15], no hay nada que contradiga que sea obra de Lope. En 1785 García de la Huerta hizo referencia a una edición suelta de nuestra obra en su catálogo[16], pero esta edición parece haber desaparecido, ya que la hemos buscado en vano. De esta manera contamos solamente con una edición moderna, realizada por Menéndez Pelayo en 1893, que deja mucho que desear[17]. Según las censuras y aprobaciones añadidas después del texto, se hizo en el Corpus Christi en 1616 en Valladolid y el año siguiente en Valencia[18].

El manuscrito de *La isla del sol*, consta de 22 hojas de texto con otras 5 hojas que se adelantan y 3 hojas que siguen. Mide 21,5 cm. de largo por 15,5 cm. de ancho, por medio. El texto de nuestra obra termina en medio del folio 21 recto y luego vienen las censuras y aprobaciones, de modo que la parte considerada como autógrafa se reduce, en sentido estricto, a un folio y medio, los folios 20 recto, 20 verso y 21 recto, en los que se registran una acotación y 52 versos del texto con la firma y rúbrica de Lope de Vega. Entre las dos últimas hojas y los textos se ve claramente la diferencia paleográfica de las letras, pero en su totalidad no se pueden encontrar características comunes a los

---

[11] M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, I, Madrid, CSIC, 1969, p. 123: «Aunque La Barrera le da por autógrafo, no lo es totalmente, pero son de mano de Lope las enmiendas y la suscrición [*sic*] y rúbrica finales».

[12] H. A. Rennert, «Bibliography of the dramatic works of Lope de Vega Carpio», *Revue Hispanique*, XXXIII, 1915, p. 271: «MS. (Osuna), the last two leaves in Lope´s hand, dated April 6, 1616». Esta descripción se ha recogido también en H. A. Rennert & A. Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919, p. 528: «Ms., las últimas dos hojas autógrafas», pero *cfr.* H. A. Rennert, *The life of Lope de Vega (1562-1635)*, Glasgow, Gowans and Gray, 1904, p. 547: «MS. (Osuna), 1616»; J. Alenda y Mira, «Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos», *Boletín de la Real Academia Española*, V, 1918, p. 218: «Solamente las dos últimas hojas son autógrafas»; R. L. Grismer, *Bibliography of Lope de Vega*, vol. II, Minneapolis-Minnesota, Burgess-Beckwith, 1965, p. 69, col. b: «the last two ff. are in Lope´s handwriting»; Mª C. Pérez y Pérez, *Bibliografía del teatro de Lope de Vega, Cuadernos Bibliográficos*, XXIX, Madrid, CSIC, 1973, p. 124, col. b: «Las dos últimas hojas son autógrafas».

[13] Véase más adelante.

[14] J. M. Hill (ed.), «Medèl del Castillo. Índice de títulos de comedias», *Revue Hispanique*, LXXV, 1929, p. 266.

[15] Véase el folio 21 recto del manuscrito.

[16] Rennert, *The Life...*, p. 237, y Rennert y Castro, *op. cit.*, p. 238, nota 6.

[17] Sobre la edición de Menéndez Pelayo, véase A. G. Reichenberger, «Editing Spanish *Comedias* of the XVIIth Century: history and present-day practice», en F. P. Casa y M. D. McGaha (eds.), *Editing the «comedia»*, Michigan, Ann Arbor, 1985, pp. 14-15.

[18] Véase el folio 21 recto y verso del manuscrito.

autógrafos de Lope, que descubrió Fichter en 1941. No aparece ninguna invocación aún en las dos últimas hojas «autógrafas» sino solamente una cruz, muy distinta de la de Lope, en la parte superior del primer folio recto, no autógrafo, antes de empezar el texto. Esta falta de la invocación creemos que es una prueba sólida para conducirnos a la negación de la autenticidad, porque no hay ningún autógrafo de Lope exento de esta peculiaridad. Aun en dos fragmentos autógrafos de Lope, ambos en que se trata de la vida de Santa Teresa de Jesús, salta a la vista esta invocación típicamente lopesca[19]. Entonces, ¿por qué se ha persistido tanto en considerar estas hojas como autógrafas de Lope? Sin duda, es porque los investigadores del siglo XIX vieron a su final la firma y rúbrica de Lope, prueba suficiente por sí sola para que ellos se convencieran de su autenticidad. Pero huelga decir que contamos con muchos casos en que se imitó y falsificó su firma y rúbrica[20].

Además, podemos señalar otra anormalidad que se encuentra en el manuscrito. Como queda referido pero con poca atención en aquel estudio de Fichter, Lope de Vega añadía, a veces al final del acto y siempre al final del texto dramático, la frase piadosa, escrita en forma completa o en abreviatura, ya en latín como *Laus Deo et Matri Virgini*[21] ya en castellano como *Loado sea el Santísimo Sacramento*[22]. Y la observamos tanto en las comedias como en los autos sacramentales de Lope, si son autógrafos, de manera que no es una excepción nuestra obra en cuestión. Pero al final de los tres autos sacramentales autógrafos de Lope[23] no se emplea más que la frase castellana: *Loado sea el Santísimo Sacramento*. Este segundo tipo castellano tiene relación probablemente con el ingreso de Lope en la *Congregación de esclavos del Santísimo Sacramento*[24]. Apareció por primera vez en *La hermosa Ester*, comedia fechada del 5 de abril de 1610, y compartió la misma época con el dibujo eucarístico que figuraba en el primer folio recto de cada acto de sus comedias escritas exclusivamente entre los años 1610 y 1617[25]. Pero la frase piadosa castellana, al contrario del dibujo, se seguía empleando después, ya que tenemos otros ejemplos en las tres comedias escritas más tarde que *Lo que pasa en una tarde* (1617), la última comedia en que hallamos el dibujo[26]. Además, hay dos comedias provistas de

---

19 Véanse las hojas reproducidas en facsímil como el apéndice del artículo de J. de Entrambasaguas, «Una nueva comedia de Lope de Vega sobre Santa Teresa de Jesús», *Revista de Literatura*, XXV, 1964, pp. 49-62.

20 Véase la nota 19 de mi artículo en prensa.

21 Véase J. F. Montesinos (ed.), Lope de Vega, *El marqués de las Navas*, Teatro Antiguo Español VI, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1925, facsímil núm. 4, por ejemplo.

22 Véase, T. E. Hamilton (ed.), Lope de Vega, *El cardenal de Belén*, Lubbock, Texas Tech Press, 1948, plate IV, por ejemplo.

23 Véase nuestra nota 6.

24 Fichter, *op. cit.*, p. 86.

25 *Ibid.*, pp. 84-85.

26 Son *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622), *La Corona de Hungría* (1623) y *El Brasil restituído* (1625). Véanse H. Ziomek (ed.), *A Paleographic Edition of Lope de Vega's Autograph Play «La nueva Victoria de D. Gonzalo de Cordoua»*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1962, p. 207; R. W. Tyler (ed.), *A Critical Edition of Lope de Vega's «La Corona de Hungría»*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1972, p. 157; G. de Solenni (ed.), *Lope de Vega's «El Brasil restituído»*, New York, Instituto de las Españas, 1929, p. 113.

ambos tipos, latino y castellano, de la frase piadosa al mismo tiempo y en el mismo lugar, o sea, al final del texto[27]. Lope de Vega ya volvió a emplear el primer tipo latino de la frase al final del primer acto de *La dama boba*, comedia fechada el 28 de abril de 1613[28], mientras que empezó a añadir al segundo tipo castellano algunas palabras dedicadas a la Virgen María Nuestra Señora en *Obras son amores*, auto sacramental fechado del 31 de mayo de 1615[29]. Con esta versión posterior, más larga, del segundo tipo de la frase piadosa reemplazó a la anterior en todas las obras que Lope escribió después de 1615 y en que empleó el segundo tipo de la frase[30], a excepción de aquellas dos comedias en que aparecen ambos tipos al mismo tiempo[31]. Pero nuestra obra, fechada del 6 de abril de 1616, carece de las palabras dedicadas a la Virgen María[32].

Si se presta atención a la abreviatura de este segundo tipo de la frase piadosa, podemos hallar otra anormalidad en *La isla del sol*. En general, la abreviatura la constituyen las letras iniciales y las finales. Entre la forma completa y la abreviatura en iniciales, Lope escribe a veces la «Santísimo» como «S^{mo}», que consta de la letra inicial *S* y las dos letras finales *mo*[33] y la palabra «Sacramento» como «Sacram^{to}», que consta igualmente de las seis letras iniciales *Sacram* y las dos letras finales *to*[34]. Pero en nuestra obra se presenta una forma extraña de la abreviatura de la palabra «Sacramento»: «S^{mo}», que consta de la inicial *S*, la letra de en medio *m* y la letra final *o*. Es posible que el autor o el transcriptor estuviera confundido entre «S^{mo}» y «Sacram^{to}», pero aquí la frase piadosa figura como sigue: «Loado sea el S^{mo} S^{mo}»[35]. Si hubiera escrito Lope mismo esta frase, habría debido de estar bastante distraído.

En cinco comedias religiosas y dos autos sacramentales, todos autógrafos, de Lope, podemos señalar otra añadidura en latín que escapó a la atención de Fichter: «Si quid dictum aduersus fidem et bonos mores tanquam non dictum et omnia sub correctione S.M.E.»[36]. Esta añadidura latina se coloca siempre después de la frase piadosa en

---

[27] Son *Quien más no puede* (1616) y *Lo que pasa en una tarde* (1617). Véanse *Catálogo de la exposición bibliográfica de Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1935, p. 16, y R. A. Picerno, *Lope de Vega's «Lo que pasa en una tarde»*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971, p. 149, y también W. L. Fichter (ed.), Lope de Vega, *El sembrar en buena tierra*, New York, Modern Language Association of America, 1944, pp. 233-234.

[28] J. G. Soriano (ed.), *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, nueva edición, 1929, p. 602.

[29] M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, VI, Biblioteca de Autores Españoles, CLVII, Madrid, Atlas, 1963, p. 121, col. b: «Loado sea el Santísimo Sacramento *y la pureza de la V.M.N.S.*» (Subrayado mío).

[30] Son *El desdén vengado, La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba, La Corona de Hungría*, y *El Brasil restituído*. Véanse M. M. Harlan (ed.), *Lope de Vega's «El desdén vengado»*, New York, Instituto de las Españas, 1930, p. 122; Ziomek, *loc. cit.*: Tyler, *loc. cit.*; y Solenni, *loc. cit.*

[31] Véase nuestra nota 27.

[32] Véanse el folio 21 recto del manuscrito y Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 415.

[33] Por ejemplo, véase S. G. Morley (ed.), *El bastardo Mudarra* de Lope de Vega, Madrid, Gráficas Reunidas, 1935, pp. 144-145 con la lámina.

[34] *Op. cit.*

[35] Véase el folio 21 recto del manuscrito.

[36] Las cinco comedias religiosas son *La hermosa Ester, La buena guarda, El cardenal de Belén, Barlaán y Josafat* y *La niñez del padre Rojas*. Los dos autos sacramentales son *Obras son amores* y *Las*

aquellas obras y se repite casi en los mismos términos con escasas variantes. Por ejemplo, en *La hermosa Ester* observamos *contra* en lugar de *aduersus*, en *Barlaán y Josafat* no aparecen más de tres palabras como «Omnia sub correctione»[37] y nada más. Pero en *La isla del sol* figura más arriba que la frase piadosa y en forma abreviada como sigue: «Sub correct^{e} S.M.e.», única excepción pero bastante importante como para hacer dudar de su autenticidad.

Pues bien, en esta ponencia quisiéramos utilizar, para considerar la paternidad de la letra de las dos últimas hojas de nuestra obra, otro nuevo criterio que nadie ha adoptado ni aplicado nunca hasta ahora: la ortografía de Lope de Vega. Excusado, es decir, que su ortografía se ha considerado arbitraria, caprichosa y caótica. Y por lo menos se ha venido repitiendo, por ejemplo, la opinión de J. F. Montesinos, sin ninguna atención crítica:

> La ortografía de *El cuerdo loco* es completamente caprichosa; apenas puede rastrearse en ninguno de los autógrafos examinados, ya que no una norma, siquiera una costumbre ortográfica. Frecuentemente, en pocos versos presenta una misma palabra varias grafías distintas[38].

Pero Lope no era tan caprichoso ni arbitrario al escribir como creen todos. En otras palabras, Lope escribía siguiendo un determinado sistema, aunque menos riguroso. Sobre la ortografía de los escritores del Siglo de Oro español en general, han expresado los profesores Jesús Cañedo e Ignacio Arellano lo siguiente:

> Es cierto que las grafías de los escritores auriseculares no son, estrictamente hablando, caóticas, y que siguen un determinado sistema. Ahora bien, no es menos cierto que ese sistema, valga la paradoja, es muy poco sistemático casi siempre, y por otro lado [...] muchos rasgos de la sistematización son irrelevantes[39].

Es verdad que Lope de Vega presenta con mucha frecuencia el mismo vocablo en variadas grafías, aun en los versos seguidos, lo que prueba, como bien dicen los profesores Cañedo y Arellano, la irrelevancia fonética de todas esas grafías y la poca sistematización. Pero si se pasa una revista, desde el punto de vista diacrónico, a las grafías observadas en todos los manuscritos autógrafos de Lope, se refleja claramente el

---

hazañas del Segundo David. Véanse C. Ross (ed.), Lope de Vega, *La hermosa Ester*, tesis doctoral inédita, University of California at Berkeley, 1952, p. 247; E. Juliá Martínez (ed.), *Obras dramáticas escogidas de Lope de Vega*, I, Madrid, Hernando, 1934, p. 234; Hamilton, edición citada, p. 138; J. F. Montesinos, Lope de Vega, *Barlaán y Josafat, Teatro Antiguo Español* VIII, Madrid, Centro de estudios Históricos, 1935, p. 121 y la última lámina; D. L. Bastianutti (ed.), Lope de Vega, *La niñez del Padre Roxas*, New York, Peter Lang, 1988, p. 192; Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 121; y Avalle-Arce y Martín, *op. cit.*, pp. 86 y 132.

[37] Ross, *loc. cit.* y Montesinos, *loc. cit.*

[38] J. F. Montesinos (ed.), Lope de Vega, *El cuerdo loco*, *Teatro Antiguo Español* IV, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922, p. 139.

[39] J. Cañedo e I. Arellano, «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», en J. Cañedo e I. Arellano (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1987, pp. 346-347.

cambio cronológicamente gradual en la ortografía de Lope. En esta ponencia, sin embargo, no nos proponemos presentar un estudio completo ni exhaustivo de su ortografía por causa del espacio[40], de manera que nos limitamos a tratar una pareja de grafías que guardan en sí un valor cronológico y que pueden contribuir a nuestro propósito: la *S* y la *SS* intervocálicas empleadas para la rima consonante. Primero podemos indicar la disminución gradual de la *SS* y el aumento también gradual de la *S* en las rimas consonantes, pero hay que distinguir entre la *SS* etimológica y la *SS*, digamos, disfrazada o no etimológica. Tomemos como ejemplo dos palabras que pueden rimar entre sí: *casa y pasa*. En los autógrafos de Lope se observan estas palabras en dos formas: es decir, *casa* o *cassa* y *pasa* o *passa*, y se admite como rima consonante cualquier combinación, menos la que resulta autorrima. De esta manera podemos encontrar cuatro combinaciones: *casa-pasa*, *cassa-pasa*, *casa-passa* y *cassa-passa*. La *SS* de *cassa*, sin embargo, no es etimológica, ya que en la Edad Media se escribía con la *S* y se pronunciaba como sonido ápico-alveolar fricativo sonoro, como saben todos. La gramática histórica explica que la desaparición de la sonoridad produce la confusión gráfica entre las palabras que contienen sibilantes[41]. Lope de Vega vivía en esta época de trueques de sibilantes, por lo cual se pueden observar y admitir las cuatro combinaciones ya mencionadas en sus autógrafos. La transición desde la *SS* hasta la *S*, sin embargo, se completa más pronto en algunos léxicos que en los otros. Por ejemplo, *–oso*, sufijo adjetivo, como *hermoso, famoso, frondoso*, etc., ya no figura con la *SS* etimológica a mediados del segundo decenio del siglo XVII, por lo menos, como rima consonante en los autógrafos de Lope. El último ejemplo, *hermossa*, se encuentra en *La dama boba*, escrita en abril de 1613[42]. Y nunca aparece en la combinación *SS-SS* para la rima consonante. Pero nuestra obra en cuestión, *La isla del sol*, presenta *amorossa-hermossa*, pareja consonantemente rimada[43]. Si aceptamos la fecha de la composición el 6 de abril de 1616, que leemos al final del manuscrito, parte considerada como autógrafa, esta pareja no concuerda con la tendencia lopesca y confirma la duda en su autenticidad. Además, Lope usaba la forma de *SS* solamente en la posición intervocálica, y dejó de usarla en otros lugares, ya en el interior del verso, ya al final del verso, a principios del primer decenio del siglo XVII. Los dos últimos ejemplos, *Alfonsso* y *anssí*, se encuentran ambos en *El primero Benavides*, comedia fechada del 15 de junio de 1600[44]. Pero en *La isla del sol*, de 1616, observamos *ofenssa*[45], discrepancia demasiado grande para afirmar la autenticidad. Por último, podemos señalar otra divergencia que existe en nuestra obra: el seseo, muy ajeno a Lope, en la palabra *consiençia*[46].

---

[40] Para un esbozo del estudio sobre la ortografía de Lope, véase mi artículo, «-S- / -SS- en Lope de Vega: hacia un estudio filológico de sus comedias autógrafas», *Journal of Tenri University*, núm. 147, 1985, pp. 55-80.

[41] R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 367-381.

[42] R. Schevill, *The dramatic art of Lope de Vega together with «La dama boba»*, Berkeley, University of California Press, 1918, p. 146: «que conpite con la rossa. / Dizen que es tambien hermossa».

[43] El folio 20 recto del manuscrito: «con esta traza amorossa, / mi cuerpo y mi luz hermossa».

[44] Reichenberger y Foley, *op. cit.*

[45] El folio 20 verso del manuscrito: «y la ofenssa q[ue] muerte diste».

[46] El folio 20 verso del manuscrito: «tu consiençia, y come luego».

Como hemos visto, en las dos últimas hojas, consideradas como autógrafas, del manuscrito de *La isla del sol*, auto sacramental de Lope de Vega, se observan muchas anomalías paleográficas y ortográficas, lo que prueba, a nuestro parecer, que no es autógrafo sino una copia de otra mano. Probablemente el profesor Fichter ya se habría dado cuenta de las discrepancias encontradas en *La isla del sol* antes de escribir aquel estudio pero no lo tomó en consideración, porque en aquel entonces le interesaba, más que examinar la autenticidad de nuestro auto, presentar un nuevo método, basado en las pruebas paleográficas, de fechar las comedidas autógrafas pero no fechadas de Lope. Para terminar esta ponencia, nos contentamos con haber podido presentar un estudio suplementario, 52 años después, a sus estudios filológicos sobre las obras dramáticas autógrafas de Lope de Vega.

La diégesis en la mímesis: el relato en el teatro de Rojas Zorrilla

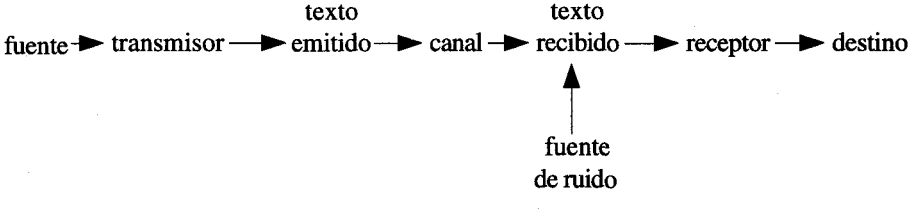
M. Teresa Julio

PREÁMBULO

Es bien sabido que la literatura no es más que un acto de habla comunicativo con ciertos rasgos propios. Abordar aquí el fenómeno literario desde su perspectiva comunicativa tiene la ventaja de que permite analizar la diégesis y la mímesis como alteración de la figura del emisor.

El consabido modelo de R. Jakobson a base de E — M — R (junto con otros elementos) resultaba a todas luces insuficiente incluso para explicar ciertos aspectos cruciales de los enunciados lingüísticos: el emisor, ¿es quien habla o quien asume el enunciado y se responsabiliza de él?; el receptor, ¿es quien escucha o aquél a quien va dirigido realmente el enunciado? Ello llevó a algunos a proponer otro esquema comunicativo que disocia en el emisor y el receptor esas dos funciones distintas:

FIGURA 1



Por una parte, la fuente es el creador y responsable del mensaje, mientras que el transmisor, como su propio nombre indica, es un simple portavoz. Por otra, el receptor es quien capta (oye, ve, etc.) el enunciado, y el destino quien lo asume y dota de

significación. Aquí vamos a centrar nuestra atención en el desdoblamiento del emisor para explicar la diégesis y la mímesis.

ANTECEDENTES

Platón en *La República* (Libro III) distingue tres modos narrativos:

(a) La diégesis o narración simple (ditirambo): donde «habla el propio poeta y no trata de hacernos creer que sea otro y no él quien se expresa así»[1].

(b) La mímesis o narración imitativa (drama): donde el poeta crea la ilusión de que es otra persona quien habla: «al expresarse como si fuese otro el que habla [...] su dicción se asemeja lo más posible a la de aquel que, según ha advertido de antemano, va a hacer uso de la palabra» (*ibidem*).

(c) Mezcla de ambas (epopeya).

Esta radical oposición entre mímesis y diégesis es neutralizada por Aristóteles, que en su *Poética* señala que todas las artes son miméticas, pero se diferencian en la forma de imitación, y distingue tres grados:

a) Una mínima imitación, donde el narrador nunca sale de su propia persona.

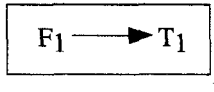
b) Una máxima imitación, que corresponde al drama, donde se reproducen directamente los diálogos.

c) Una imitación intermedia, que si bien considera que pertenece a la narración, reconoce que está próxima al drama, en el sentido en que el narrador, al relatar los discursos de los personajes, sale de su papel de narrador y habla en estilo directo.

Este patrón formal desarrollado por Aristóteles parece inalterable en tanto que contempla todas las variantes posibles. Decir que en la mímesis aparecen elementos diegéticos no significa añadir una variante más a la propuesta aristotélica, ni tampoco formular que el teatro pertenece a la imitación intermedia por el simple hecho de combinar elementos diegéticos y miméticos[2]. Si aplicamos el esquema anterior, obtenemos los siguientes modos de enunciación[3]:

1) Diégesis pura. Fuente y transmisor son la misma persona y se sitúan en el mismo mundo posible.

FIGURA 2



[1] Platón, *Obras completas*, ed. de Míguez, J. A., Madrid, Aguilar, 1977, p. 705.

[2] Los elementos miméticos (diálogos reproducidos literalmente) de la gradación intermedia no son independientes, se enmarcan en la misma estructura narrativa.

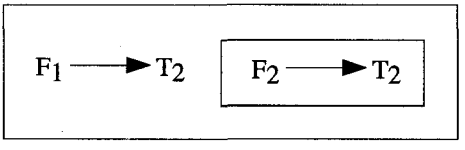
[3] Recurrimos a los subíndices para establecer la referencia. Fuente y transmisor —abreviados en adelante como F y T— pueden ser correferenciales (la misma persona con un mismo índice) o no correferenciales (personas distintas con distintos índices). Por su parte, los recuadros indican el mundo posible (real, histórico, onírico, mitológico, etc.) en que aquéllos se desenvuelven. Como hemos dicho anteriormente, lo mismo sucede en el otro lado del esquema entre receptor y destino (R y D).

2) Diégesis intermedia. Fuente y transmisor son personas distintas, respectivamente, autor (F_1) y narrador (T_2) que ahora se sitúan también en mundos posibles distintos: F_1 pertenece al mundo posible real, mientras que T_2 pertenece al mundo posible ficticio. Aquí el narrador es un simple transmisor, a veces del autor y a veces de los personajes. Cuando el narrador da entrada a la voz de los personajes, lo único que hace es transcribir literalmente, citar, las palabras de éstos[4].

FIGURA 3

3) Mímesis. En la mímesis, F y T son también personas distintas: F_1 es el autor y T_2 es el actor. Ambos se sitúan en el mismo mundo posible real, independientemente de la distancia espacial o temporal que pueda existir entre ellos. Ahora bien, la complejidad de la representación teatral obliga a distinguir el transmisor como actor y como personaje y a situarlos a ambos en distintos mundos posibles: como actor es un simple transmisor (T_2); como personaje desempeña el papel de fuente y transmisor (F_2 y T_2) en el mundo posible ficticio, donde no sólo habla, sino que también asume cuanto dice. Esta distinción es importante, puesto que los actos de habla que el personaje emite en escena son tan válidos y comprometedores como los que realizamos nosotros en la vida cotidiana; lo que ocurre es que únicamente afectan al personaje (no al autor, ni al actor) y sólo tienen validez en el mundo posible en que se inscriben.

FIGURA 4



En el teatro el personaje es fuente y transmisor, pero puede también desdoblar su condición de transmisor. Cuando narra, se convierte en un simple T_2, bien del autor bien de otros personajes. El autor dramático (F_1) recurre al relato para introducir en escena situaciones, acontecimientos, etc. que son pertinentes para la trama —y por tanto deben ser conocidos por el espectador—, pero que no son representables, por diversos motivos que analizaremos después. Esta necesidad de comunicar determinados sucesos nace de lo que se ha venido en llamar *autor modelo*, no del personaje. Como F_1 no puede intervenir en el mundo posible de ficción, recurre a un transmisor, que es el personaje, para informar de lo que a su parecer es relevante para la trama. En el relato

[4] Genette, G., *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

dramático aflora, pues, la imagen del autor, si bien, como corresponde a la mímesis, oculto tras el personaje, para introducir su discurso. Discurso que ha de entenderse como una necesidad explicativa. Cuando en el drama aparece una voz que intenta subsanar las deficiencias comunicativas peculiares de la representación teatral, esa voz no pertenece al personaje, sino al autor, que distribuye la información en función de las necesidades comunicativas del auditorio. Es importante aclarar este aspecto, porque, por ejemplo, la transmisión de información conocida por los personajes sólo se justifica si el autor tiene en mente la existencia de una tercera persona ajena al mundo posible ficticio que recrea la escena.

Si admitimos, pues, que cuando el personaje dramático narra es un simple transmisor de F_1, comprobamos que se vuelve al esquema diegético $[F_1]$—$[T_2]$, lo que nos lleva a advertir la presencia de elementos diegéticos en la mímesis.

FUNCIÓN DEL RELATO

En el texto dramático del Siglo de Oro se alternan fragmentos dialogados y fragmentos relatados. Es bien sabido que el intercambio verbal que se produce en las tablas no se limita a la simple transmisión de información dialogada, sino que alude a aspectos espacio-temporales y de acción que no siempre se visualizan en escena. La complejidad temática y escenográfica se incorpora a las tablas por medio del relato. A la hora de estudiar el relato distinguimos entre descripción y narración. A la primera categoría corresponde la representación verbal de decorados y personajes:

(1) Decorado verbal. El decorado verbal no tiene una representación física en la escena, simplemente es sugerido por la palabra del personaje. La descripción de decorados complejos pone de manifiesto que las palabras del personaje no se corresponden con lo que visualmente mostraba la escena, bien debido a una ausencia total o parcial de decoración[5]. La descripción es ornamental o ambiental.

(2) Caracterización verbal de los personajes. El personaje ausente escenográficamente puede hacerse presente escénicamente por medio del diálogo de los otros personajes[6]. El relator describe física o psicológicamente al personaje ausente.

Por narración entendemos la representación verbal de acciones y acontecimientos. En el drama se recurre a ella para:

(1) Exponer los requisitos de la obra. El relato se muestra como una técnica para presentar los antecedentes históricos del drama[7]. La forma de recuperar dramáticamente

---

[5] Mientras Díez Borque sostiene que el decorado verbal muestra la inexistencia de elementos decorativos en la escena, Ruano de la Haza defiende la tesis de que el decorado verbal actuaría «como complemento de la parte visual del espectáculo y serviría más que nada para realzar (?) [contrarrestar] el efecto probablemente pobre de los decorados y efectos espaciales» (Ruano de la Haza, J. M., «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en Díez Borque, ed., *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Books Ltd., 1989, p. 83).

[6] Díez Borque, J. M., «Presencia-ausencia escénica del personaje», en García Lorenzo, ed., *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 53-65.

[7] Julio, M. T., «Planteamientos de la trama en el teatro de Rojas Zorrilla», *Anuari de Filologia*, XV, 3, 1992, pp. 59-71.

acontecimientos situados temporalmente en el pasado es la narración. En este caso desempeña una función explicativa.

(2) Presentar acción no visualizada. La acción verbal puede manifestarse de diversos modos:

(2.1) *Acción que ha transcurrido fuera de la escena durante el paso de una jornada a otra y que el espectador desconoce.* Presentar verbalmente la acción, 'desconocida' por el espectador, que ha transcurrido entre jornadas es una forma de abreviar la duración del espectáculo dramático. El relato permite presentar rápida y escuetamente una información que, en caso de ser representada, alargaría innecesariamente la obra, e incluso (todo depende de la pertinencia de lo relatado) podría desviar la atención del espectador.

(2.2) *Acción descrita por un personaje que ve más que los otros y que incorpora verbalmente acontecimientos que supuestamente están sucediendo en el mismo momento de la representación, pero que no tienen cabida en las tablas.* La acción que presenta este personaje que goza de una visión privilegiada hace referencia generalmente a acciones multitudinarias, imposibles de representar en la escena del XVII por las pequeñas dimensiones del tablado, por el reducido número de actores en la compañía y por la complejidad misma que supondría representar batallas, desembarcos, movimientos de tropas etc. con un mínimo de verosimilitud. En este caso el relato tiene como misión ampliar el espacio escénico, creando un espacio dramático donde tienen cabida todas las informaciones tanto visuales como sugeridas que recibe el espectador.

(2.3) *Parlamentos-resumen.* Es frecuente que al inicio de las jornadas se haga una recapitulación de acciones e informaciones que anteriormente se han presentado verbal o visualmente en escena. La complejidad temática de las obras del Siglo de Oro y la existencia de espectáculos entre jornadas crean la necesidad de recuperar el hilo argumental y ello se hace por medio de un resumen.

(3) Relatar cuentos o ejemplos, relacionados en mayor o menor medida con la situación que se representa. Pueden presentarse por analogía o por contraste.

TIPOS DE DISCURSOS NARRATIVOS

Debido a las limitaciones de espacio, analizaremos únicamente la narración en la que se transmiten las palabras de los personajes ausentes. Para ello nos basaremos en la propuesta de Genette, que, tomando como parámetro la gradación mimética, distingue entre: discurso narrativizado o contado, discurso transpuesto y discurso reproducido o restituido (*op. cit*).

a) Discurso narrativizado o contado: el narrador reduce las palabras de los personajes a un acontecimiento más de los hechos relatados.

Es, por tanto, el menos mimético de los tres. En *Sin honra no hay amistad*, encontramos una clara muestra de discurso narrativizado. Don Bernardo relata una acción acontecida fuera de las tablas. El contenido de las palabras de los diferentes personajes se incorpora al relato de forma genérica:

Yo ví tu hermosa deidad [...]

te dije aquellas ternuras
que usamos los que emprendemos [...]
mil afectos escuchaste, [...]
y como mi amor me abrasa [...]
a robarte fui á tu casa [...]
Templo á tu honor, fué forzoso
pedirme mano de esposo:
dite sólo la palabra;
creyóla tu fantasía,
volví á fingir y á engañar,
y te vine á lograr
como no te merecía [...][8]

b) Discurso transpuesto. Se mantiene la actitud narrativa del personaje-narrador. Éste introduce en su propio discurso las palabras de los personajes que intervienen en el acontecimiento relatado, pero sin concederles ninguna autonomía. La forma de reproducir el intercambio verbal es por medio del estilo indirecto regido.

Como te dije, á dar la queja llego
a Antonio Capelete, airado y ciego;
díjele que en su casa hallaba entrada
Alejandro; dijo él que una criada
lo escondió sin que Julia lo supiera,
y que intentaba dar muerte fiera
a Esperanza sin que esto se supiese.
dijo que yo conficionar hiciese
un veneno tan fuerte
que no le diese plazos á la muerte[9]

Este tipo de discurso transpuesto es un discurso indirecto regido, ya que las palabras de los personajes están integradas en una unidad semántica superior (verbo *dicendi* + conjunción) y la persona y el tiempo del enunciado están transpuestas al régimen gramatical del discurso del personaje. El personaje narrador presenta los hechos de una manera distante, transcribiendo la conversación indirectamente.

c) Discurso reproducido o restituido: traslada las palabras de los personajes tal como han sido pronunciadas. La forma de incorporar el intercambio verbal es por medio del estilo directo regido. Al introducir las voces de otros personajes, la actitud narrativa cesa para reproducir lo más literalmente posible las palabras de los otros personajes.

Y, colérico y cruel,
movido de su pasión,
me preguntó: Bofetón,
¿quién os dió aqueste papel?

---

8 *Sin honra no hay amistad*, BAE, vol. LIV, 1952, p. 299.
9 *Los bandos de Verona*, BAE, vol. LIV, 1952, p. 379.

—No sé, dije mi razón
—Pues ¿cómo le habeis traido?
—Siempre papelero he sido,
señor, por mi devoción.
—¡Hola! dijo, y al instante
tomé dos pasos atrás,
y aun pienso que fueron más[10]

En este relato, Bofetón reproduce el altercado que tuvo con Federico con las mismas palabras que se pronunciaron en aquel momento. Existe, pues, una 'fidelidad' que no se consigue en el discurso transpuesto. Bofetón hace hablar a los otros personajes en estilo directo e intenta representar cada uno de los papeles. Ahora bien, como la obra dramática es la mímesis máxima, aunque Bofetón exponga literalmente las palabras de su interlocutor, ha de recurrir a verbos *dicendi*. De ahí que tengamos que hablar de discurso directo regido y no de discurso directo libre, que es la propia obra dramática.

CONCLUSIÓN

Este rápido repaso por las técnicas diegéticas aplicadas a la obra dramática nos ha permitido observar que el relato ejerce diferentes funciones en el drama. El relato en la obra teatral aparece como una forma para recuperar dramáticamente lo 'no representable'. Al producirse la violación de las tres unidades básicas del teatro clásico, se multiplica el espacio, el tiempo y la acción. Asimismo la desaparición del personaje prologuista encargado de poner al espectador en antecedentes obliga a presentar dentro de la comedia misma la 'pre-historia' de los personajes. Toda esta complejidad, no prevista en principio como variante dramática, sólo se podía resolver de modo viable recurriendo a modelos diegéticos, que tenían la solución a la multiplicidad argumentativa[11].

Dado que la obra dramática es mimética, F_1 (el poeta, en palabras de Platón) crea un T_2, que como personaje se desdobla en F_2 y T_2. Pero en algunas ocasiones, este desdoblamiento desaparece y el personaje actúa como un simple T_2; esto es, se reproduce el esquema de la diégesis dentro de la mímesis. El relato en el teatro no es gratuito, es básicamente explicativo, y por 'explicativo' se ha de entender explicativo para el auditorio. Cuando el personaje expone los antecedentes del drama o simplemente describe la decoración que lo envuelve no lo hace para transmitir información a los restantes personajes del drama[12], sino al espectador. La imagen del espectador corresponde al mundo posible real, es decir se sitúa en el mismo plano del autor. Es,

---

[10] *Peligrar en los remedios*, BAE, vol. LIV, 1952, p. 364.

[11] «Pero la epopeya tiene, en cuanto a extender su amplitud, algo muy característico, porque no es posible en la tragedia mimetizar muchas partes desarrollándose al mismo tiempo sino solamente la parte que se desarrolla en la escena y es representada por los actores, en la epopeya al contrario por ser una narración es posible tratar muchas partes desarrollándose al mismo tiempo, a causa de las cuales, si son adecuadas al tema, aumenta la amplitud del poema» (Aristóteles, *Poéticas: Aristóteles, Horacio, Boileau*, ed. González, A., Madrid, Alfar, 1977, p. 44).

[12] Es cierto que la ignorancia del espectador puede reflejarse en algún personaje del drama, pero esto es una técnica para crear verosimilitud.

pues, el autor quien calcula y prevé las necesidades informativas del espectador e introduce por medio del relato todo aquello que pueda resultar de interés. Es en el relato donde se oye la voz del autor a través del personaje.

Al no existir en el drama una instancia visible que organice la actuación de los personajes dramáticos y realice comentarios acerca de la situación de éstos, todo el peso narrativo recae en el personaje, que además se ve coartado por el espacio físico de las tablas y la duración de la representación. Esto provoca la impresión de prolijidad verbal tan característica de los personajes del teatro del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *Poéticas: Aristóteles, Horacio, Boileau*, ed. de González Pérez, A., Madrid, Alfar, 1977, pp. 9-82.

Díez Borque, J. M., «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español», en Díez Borque y García Lorenzo, eds., *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.

_____ «Presencia-ausencia escénica del personaje», en García Lorenzo, ed., *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 53-65.

Genette, G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

_____ *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

Julio, M. T., «Planteamientos de la trama en el teatro de Rojas Zorrilla», *Anuari de Filologia*, XV, 3, 1992, pp. 59-71.

Platón, *Obras completas*, ed. de Míguez, J. A., Madrid, Aguilar, 1977, pp. 655-844.

Ruano de la Haza, J. M., «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en Díez Borque, ed., *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Books Ltd., 1989, pp. 77-97.

OBRAS CONSULTADAS DE ROJAS ZORRILLA

Los bandos de Verona, BAE, vol. LIV, pp. 367-88.
Peligrar en los remedios, BAE, vol. LIV, pp. 471-92.
Sin honra no hay amistad, BAE, vol. LIV, pp. 295-318.

Estrategias dramáticas en el teatro de Lope de Vega: la expresión visual en *El galán de la Membrilla*

Teresa J. Kirschner
Simon Fraser University

El presente trabajo tiene como objetivo mostrar la cuidadosa atención que Lope de Vega presta a la puesta en escena al configurar la estructura dramática de sus obras teatrales. Para ello basaré mi investigación en el análisis de una de sus comedias, *El galán de la Membrilla*[1], pieza que considero idónea puesto que, al ser autógrafa, la integridad del texto es irrefutable; y, al ser una de las pocas comedias lopescas de las cuales se tiene noticia de su representación en un corral de la época (Marín y Rugg, 80), su representabilidad queda probada. De hecho, se la puede considerar como la típica comedia de «ingenio» del siglo XVII (Suárez de Figueroa, 75) porque su representación no pide el uso de complicadas máquinas ni de novedosas tramoyas y por lo tanto es de suponer que requerirá un mínimo aparato didascálico para su puesta en escena. Su único apoyo visual es el que proporcionan: 1) el vestido, gesto y movimiento de los actores; 2) los adornos y objetos de utilería y 3) la utilización de la relación espacial sinecdótica de la pared de fondo y del tablado (Ruano de la Haza, 92).

Mediante el análisis del bloque didascálico compuesto por las didascalias explícitas en las acotaciones así como por las implícitas en el diálogo (Hermenegildo, 129-30), este estudio se centrará en un aspecto fundamental del texto espectacular, el de la duplicación enfática creada entre el diálogo y los elementos visuales (Kowzan, 75-85), según se manifiesta en el vestuario, la utillería y el gesto de los actores, dejando para otra ocasión el examen de los efectos acústicos. Al prestar igual atención a los signos verbales y a los extraverbales, mostraré la densidad sígnica que llega hasta el espectador

[1] Todas las citas del texto seguirán la cuidada edición de Marín y Rugg que incluye un apéndice con las variantes entre el autógrafo, el manuscrito de Parma, las ediciones de la Parte X y de la Academia.

producida precisamente por la superimposición de dos canales distintos: el lingüístico y el visual.

El aparato didascálico, escrito de mano de Lope en el autógrafo de *El galán de la Membrilla*, es importante cuantitativamente hablando. Si se descartan aquellas indicaciones referentes al título, la división y el reparto de los personajes de cada uno de los tres actos, además de la rúbrica al final de la comedia, quedan aún, como puede comprobarse en el apéndice, un total de 112 acotaciones explícitas (33 en el acto primero, 36 en el segundo y 43 en el tercero) mediante las cuales el dramaturgo interviene directamente para perfilar a sus personajes y controlar la acción de su obra.

Si bien la cuantía de didascalias explícitas indican el peso y atención prestados a la representabilidad del texto principal o diálogo, el examen de la función de estas acotaciones resulta altamente revelador puesto que muestra cómo Lope integra la expresión conceptual con la sensorial.

VESTUARIO

El acto primero se abre con la exposición de los celos que Ramiro siente por D. Felis. Ramiro comenta malevolentemente a su amigo Fabio cómo D. Felis se desplaza de Membrilla a Manzanares para rondar a Leonor. Moteja a D. Felis de «casquivano» y de «cansado Infanzón» porque enamora a Leonor «con su plumilla y sus medias de color», adornado «de banda y de lechuguilla», «todo cadenita y cuello» (90-91). Ramiro además infiere que Leonor corresponde al favor de D. Felis porque ella se viste a lo cortesano: «dexando el vestido / de un padre al fin labrador, / viste la tela y la seda» (92). Desde el cuadro introductorio, pues, queda claro que la indumentaria de los personajes va a tener una importancia primordial en el desarrollo de la comedia. No sólo va a determinar la clase social a la que pertenecen, sino también a la que creen o pretenden pertenecer. De esta suerte, el título retiene toda su significación puesto que si D. Felis es galán por enamorado también lo es por su envidiable forma de vestir. Según explica Covarrubias, galán es «el que anda vestido de gala, y se precia de gentilhombre y porque los enamorados de ordinario andan muy apuestos para aficionar a sus damas, ellas los llaman sus galanes» (422).

Interconectándolo con el tópico del amor y de los celos del triángulo Ramiro / Felis / Leonor, Lope plantea también el tema central de la comedia: el de la fuerza del dinero en la determinación de las relaciones humanas. Leonor, es la hija de Tello, un «rancio» (91) labrador rico y cuenta con una dote de más de treinta mil ducados (92), mientras que D. Felis, aunque hidalgo, «es pobre de tal manera/ que eso le llebó ... / a ser soldado» (91). Importa notar que Lope no da ningún detalle en la acotación inicial sobre cómo van vestidos Ramiro y Fabio, mientras que D. Felis, al salir al tablado, va «de soldado». Entretanto, el público se ha enterado de que el «enfadoso» Ramiro, además de ser «caballero y labrador / rico, ynorante y celoso» (92), es judío; y también de que Leonor siente interés por D. Felis.

En este punto, la expectativa del público se centrará en Tello. ¿Vestirá de seda a lo cortesano o de paño a lo campesino? ¿A quién escogerá, al forastero soldado e hidalgo pobre que le trae un título o al lugareño labrador rico que es judío? Así lo describe Lope

cuando entra por primera vez en escena: «Tello, labrador viejo, salga, con capa sobre el vestido y camisa de trenzas a los lados» (97). Usa precisamente la camisa de vestir del traje tradicional campesino de la provincia de Toledo que está adornada con una trenza o trencilla que se despliega desde cada uno de los hombros a lo largo de los dos lados de la pechera (Gómez Tabanera, lámina 204-5). Mientras que Benito, el criado, viste sencillamente de «labrador» (97), Tello lleva puesto el perfecto traje que contiene los signos denotativos de su condición de labrador rico[2]. Su riqueza queda anunciada en la capa, su rancio abolengo de cristiano viejo y de campesino honrado en esa camisa, de la que hace eco el refranero: «Camisa con trenzas, más es de lo que piensan» (Correas, 103).

Además de indicar la clase y la jerarquía (el príncipe D. Alonso va con «vaquero» y tocado de «plumas» [120]), el traje sirve también para indicar un cambio en el personaje, sea éste exterior o interior. Así Tomé cambiará de traje a medida que cambia de profesión acompañando a su amo, como se describe en una didascalia implícita: «Tomé, aquel pobre villano, / yba en trage de escudero, / trocado en capa el capote / y en calza el pardo griguiesco / las polaynas en espuelas, / porque ha de passar, sospecho, / plaza de lacayo en corte» (119). Del traje de «villano» (92), pasa al de «lacayo» (121), y luego al de «soldado con una espadilla en un tahalí de soga y su plumita» (173), según se muda de criado campesino en Membrilla, a lacayo de pretendiente en la corte toledana, a finalmente soldado en la campaña de Murcia.

Pero Leonor será el personaje que más cambiará su aspecto exterior en el curso de la pieza hasta el punto de que su propio padre no la reconoce (202), transformación que denota además su cambio interior. Hace su primera entrada «bien vestida» (100) para recreo de los ojos, tanto los de sus vecinos como los de los espectadores. Su forma de vestir elegante y ostentosa ha sido foco de habladurías, como ya se ha indicado, y continuará siéndolo. En el acto segundo, durante la fiesta campestre, lleva puestos «sombrero y reboziño» (140) y es acusada de estar «subida a tanta hidalguía / como se ha visto en el traje» (141). Mas la independencia del control paterno que se hace aparente en su distinto modo de vestir, se acentúa a medida que se desarrolla la comedia. Hacia finales del acto segundo, sale «Leonor medio desnuda» (153) como indicativo explícito de que estaba por acostarse pero también como indicio implícito del deseo que siente de gozar a su amante (151). No es de sorprender por lo tanto que inmediatamente después esté dispuesta a fugarse con D. Felis y a trocar sus galas femeninas por un masculino «hábito de soldado» (171), disfraz bajo el cual podrá seguirle a la guerra.

Finalmente y para concluir este apartado sobre la función del vestuario, a menudo la ropa sirve también para indicar la oscuridad de la acción dramática en la plena luz diurna de las representaciones de los corrales (Hicks, 219). En *El galán de la Membrilla,* hay tres cuadros nocturnos. El primero tiene lugar hacia el final del acto segundo y abarca, a lo largo de 365 versos (148-158), un grupo de complicadas escenas que incluyen la llegada de D. Felis y de Tomé «armados» (148), su escalada de la pared de la casa de Tello, la búsqueda del aposento de Leonor, el encuentro de los amantes, al que ya me he

[2] Agradezco la información que me han proporcionado sobre este punto los profesores José María Ruano de la Haza e Ignacio Soldevila.

referido y durante el cual Leonor lleva puesta la ropa de cama (153), y la de la fuga de los amantes saltando por la tapia de la huerta. Los otros dos cuadros tienen lugar en el acto tercero y ambos envuelven a Ramiro y a Fabio que van vestidos «de noche» (167 y 181). Llevan músicos a la puerta de la casa de Tello primero y luego a la de Laurencia, enamorada de Ramiro, para que canten la copla difamatoria: «Que de Manzanares era la niña, / y el galán que la lleba, de la Menbrilla» (168 y 193). La oscuridad de la noche acompaña la clandestinidad de los hechos que alteran el ánimo de los personajes y la tranquilidad del lugar.

UTILERÍA

La utilería posee valores informativos y connotativos parejos a los atribuídos a la indumentaria. En efecto, a menudo se puede reconstruir gran parte de la trama de una pieza teatral descodificando la significación de los accesorios a medida que aparecen o que se usan en escena.

Así, en *El galán de la membrilla*, la intriga del primer acto está dominada por la presencia de dos cartas (94; 96-8; 101-3) que se leen en voz alta durante la representación y que han sido enviadas por D. Felis. La primera es una carta comercial de un supuesto mercader interesado en la compra de los vinos de las tierras de Tello. La segunda es una carta amorosa destinada a Leonor. Su trueque da principio al embrollo típico entre el padre confiado y la hija pizpireta. La situación engorrosa se arregla, de momento, al sacar Leonor la carta perteneciente a su padre de la manga (105) o bolso colgante que acompaña su engalanado traje. Pero el envidioso Ramiro entrega a Tello otro papel escrito (108) de la mano de D. Felis para probar que este último es el que está rondando a Leonor y con ello lograr la mano de Leonor para sí. La estratagema no da el resultado esperado por Ramiro, sin embargo. Tello prefiere a D. Felis pero, receloso, quiere cerciorarse de que el amor por su hija no se basa en su dote. Para que D. Felis pueda ir a pretender a la corte, incluso le presta doscientos escudos que Leonor deposita en una bolsa (114) que da en persona a su amado. El acto termina con una escena en la corte durante la cual D. Felis entrega un memorial (122) sobre sus servicios militares prestados con el cual espera lograr o un hábito o unas rentas (112). Visto así, el primer acto se condiciona mediante las marcas extraverbales proveídas por tres cartas, dos bolsas y un memorial.

El acto segundo se abre con la acción fuera del pueblo: «Caja, bandera, soldados, el Maestre de Santiago y el Príncipe D. Alonso con bastón» (129), anota escuetamente Lope, para que el público sepa que se anda de guerra y el joven príncipe tiene el mando de la tropa. Han pasado más de los dos meses que el iluso D. Felis se dio de plazo para recibir la merced real. Ansioso, se acerca al Rey mientras éste lee una carta (135). Ocupado en otros menesteres, además de no concederle ningún favor, le ordena que se integre en el ejército. Desesperado, D. Felis increpa al rey diciéndole que tendrá que hacerse responsable del que no cumpla su obligación hacia Tello y rasga, desesperado, su propio memorial (139). Acompañando a su dueño que va a despedirse de Leonor, Tomé entra en la casa de Tello. Va armado por ir camino de la guerra y mientras espera a D. Felis se guarece en la bodega. Ello da pie a la divertida escena de la borrachera de Tomé

en la que el casco (160) de su armadura sirve de vasija: «Entre Tomé con el casco en las manos lleno de vino, dando traspiés» (160). Acto, pues, controlado por la guerra, con el casco, la caja y la bandera bajo el bastón de mando en el que las aspiraciones del pretendiente se han desplomado cual memorial rasgado.

El acto tercero empieza con la guerra sorda que tiene lugar en Manzanares. Los broqueles (167) que llevan Ramiro y Fabio anticipan el altercado que piensan provocar en casa de Tello con la copla sobre su hija. La respuesta de los campesinos con alabardas y ondas (169) no se hace esperar. Mientras tanto continúa la guerra, primero bajo el bastón (172) del Marqués de Cádiz, y luego ya, en un frente común con las gentes del Rey que salen al tablado con las espadas desnudas (185), signo de la immediatez de la batalla. La macrohistoria de la guerra contra los moros se junta a la microhistoria de Membrilla con el «atanbor» que toca una caja (189) para anunciar un bando real requiriendo el arresto de D. Felis a petición del padre vejado. Con la llegada del ejército con bandera y caja (196) a Manzanares en el cuadro final, se cierra la comedia. Los malos son castigados y la doble pareja estereotipada compuesta por los amos (D. Felis y Leonor) y sus criados sale triunfadora, todo ello con el beneplácito de Tello y bajo la sanción real.

EL GESTO Y MOVIMIENTO DE LOS ACTORES

Además de las didascalias explícitas que indican las entradas y salidas de los actores en escena, Lope se preocupa por señalar las actitudes y gestos que tienen un valor especial para la delineación del carácter de sus personajes o para el desarrollo de la acción.

Cuando Fabio y Ramiro rondan la calle de Leonor, pasan por delante de D. Felis y Tomé «muy tiessos» (93), lo que provoca un chiste de índole etimológica por parte del gracioso al decir que van tiesos como «maxaderos» (145-160). Esa actitud estirada y arrogante de negar incluso el saludo será la que determinará el carácter de Ramiro. Actitud desmedida que se enfatiza cuando, tras la huída de Leonor con D. Felis, se presenta despechado ante la puerta de Tello y se pasea (168) para que lo vean mientras cantan las coplas.

Si bien ciertos gestos son rituales (como el hincarse «de rodillas» [122] de D. Felis ante el Rey), otros denotan un estado particular: el «traspiés» (160) de Tomé indica, que está borracho y el hecho de que D. Felis y Tello se sienten (110) y salgan juntos (115), indica su concierto (118). Cuando Leonor/nardo, da a Tomé una «palmada por detrás» (174) tan fuerte que le lastima, está mostrando su nueva naturaleza de arrojado soldado. Y si D. Felis se turba (201) ante el Rey, es porque cree que va a ser castigado.

Las didascalias a veces consisten tan sólo en verbos de acción repetitivos y predecibles como «lea» (98; 101-2); «déle» (114; 122); «toque» (189); o más originales como el «sacudan» que Lope usa cuando Tomé y D. Felis arremeten en contra de Ramiro y los suyos para pegarles. Los adverbios, por otra parte, denotan la espacialización: desde el conocido «dentro» («Tello dentro» [168] llamando alborotado a sus criados o bien la caja que suena «dentro» [196] anunciando desde lejos la llegada de los soldados), pasando por el «en alto» (182) de cuando Laurencia se asoma a la supuesta

ventana de su casa, colocándose en el balcón del primer corredor, al «por la otra parte» (150) para aclarar que Felis y Tomé andan por una parte de la casa mientras que Leonor e Inés andan por otra, sin haberse aún encontrado.

Las acotaciones cumplen también una función práctica. Cuando dice Lope que el papel del joven príncipe lo «puede hazer una muger» (120), subrayando incluso esta parte de la acotación, está anticipando el reparto de papeles de la compañía. Y en la escena del baile cuando indica que salgan vestidos «de labradores los que pudieren baylar» (142), está pidiendo que salgan a bailar el máximo de actores posible. Incluso hace de coreógrafo cuando anota que se «entren acuchillando» (184); o cuando indica que quiere que bailen y dancen «dos a dos» (143), representando así los distintos movimientos del baile y de la danza así como la rivalidad entre los vecinos de las dos villas. Usa de la relación sinecdótica espacial cuando indica que se marchen «baylando por las dos puertas como que cada uno se va a su lugar» (146), saliendo así por una puerta los de Membrilla y por la otra los de Manzanares.

Lope acentuó gráficamente en su manuscrito la presencia de sus acotaciones poniendo una cruz al principio de cada una de ellas y a veces también situándolas entre rayas a través de la hoja (169), o escribiéndolas de un margen a otro (120), identificándolas con una línea quebrada (146) o bajo una línea separadora (173). Como todo hombre de teatro, escribía sus obras para que fuesen representadas y las concebía como tales en toda su corporeidad. Cuenta Arrabal que unos meses antes de morir Beckett, la «Comédie Française» se propuso representar una de sus obras «vulnerando las acotaciones escénicas del dramaturgo» (27). A Beckett le afectó tanto la profanación que se especula si no aceleró su muerte. Aunque la reacción de Beckett parece en verdad extremada, creo haber probado que en el caso de Lope la integración dramática del aparato didascálico no es ni menos inconsciente, ni menos casual.

BIBLIOGRAFÍA

Arrabal, F., «Samuel Beckett. (Un copo de gracia)», en *Genios y Figuras,* Madrid, Espasa Calpe, 1993, pp. 23-28.

Correas, G.,*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1924.

Covarrubias Orozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana, o española,* Madrid, Luis Sánchez, 1611.

Gómez Tabanera, J. M., *Tesoro del folklore español, Tomo I, Trajes populares y costumbres tradicionales*, Madrid, Ed. Tesoro, 1950.

Hermenegildo, A., «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», en González del Valle, L. T. y Baena, J., eds., *Critical Essays on the literatures of Spain and Spanish America,* Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, pp. 121-131.

Hicks, M. R., «Stage Darkness in the Early Plays of Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 44, 2, 1992, pp. 217-30.

Kowzan, T., *Spectacle et signification*, Collection L´Univers des discours, Condiac, Québec, Les Éditions Balzac, 1992.

Ruano de la Haza, J. M., «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», *Criticón,* 42, 1988, pp. 81-102.

Suárez de Figueroa, C., *El pasajero: advertencia utilísima a la vida humana,* ed. Rodríguez Marín, F., Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1913.

Vega, L. de, *El galán de la Membrilla,* edición crítica y anotada por Diego Marín y Evelyn Rugg, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1962.

APÉNDICE

Didascalias explícitas de «El galán de la Membrilla »

[85] EL GALAN DE LA MENBRILLA Comedia deste Año de 1615
[87] Personas del Primer Acto. Ramiro, Fabio, Don ....
[89] ACTO I [89] Entren Ramiro y Fabio.
92 Don Felis de soldado y Tomé, villano.
93 Passen por delante mui tiessos.
95 Váyase y salga Ynés, villana.
97 Ynés se entre. Tello, labrador viejo, salga, con capa sobre el vestido y camisa de trenzas a los lados, y Benito, labrador, con él.
98 Váyase Tomé.; 98 Lea.
100 Leonor, bien vestida, y Ynés.
101 Váyase Tello.; 101Lea.
102 Lea.; 102 Tomé entre.
104 Tello y Benito.
105 Sáquela de la manga.
106 Váyase.
108 Váyase Leonor.; 108 Fabio y Ramiro.
109 Váyanse.
110 Entren Don Felis y Benito.; 110 Siéntense los dos.
112 Leonor entre.
113 Váyase.; 113 Leonor y Ynés.
114 Déle una bolsa.; 114 A ella.
115 Váyanse don Felis y Tello.; 115 Váyase.
116 Vayánse y entren Laurenzia y Ramiro.
117 Váyase.
118 Fabio entre.

120 Acompañamiento, y entre el Marqués de Cádiz, el Príncipe don Alonso, que le puede hazer una muger, con vaquero, espada y plumas, y el Rey don Fernando, su padre.
121 Entren don Felis y Tomé de lacayo.
122 Al salir el Rey, hínquese de rodillas don Felis y déle un memorial.
123 L d. et V. (rúbrica) Fin del Primero Acto del Galán de la Membrilla. (rúbrica).

---

[125] 2° ACTO DEL GALAN DE LA MEMBRILLA
[127] Personas del 2° Acto El Príncipe don Alonso...
[129] ACTO 2°. [129] Caxa. vandera, soldados, el Maestre de Santiago, y el Príncipe don Alonso con bastón.
130 Çelín y Zaro, moros.
131 Entrense, y salgan don Felis y Tomé.
134 El Marqués de Cádiz.
135 El Rey leyendo una carta.
137 Entrese el Rey y el Marqués.
139 Rasgue.; 139 Entrense y salgan Ramiro y Fabio.
140 Leonor y Ynés.; 140 Laurencia y Luzía, labradora.
142 Los músicos entren, y de labradores los que pudieren baylar. Benito, Silvio, Çelio.
143 Los músicos, y dos a dos baylen y danzen.; 143 Danzar.; 143 Bayle.
144 Danzar.
145 Bayle.; 145 Danzar.; 145 Bayle.; 145 Danzar.
146 Bayle.; 146 Báyanse baylando por las dos puertas como que cada uno se va a su lugar, y queden Ramiro y Fabio.
148 Váyanse y entren don Felis y Tomé, armados.
150 Leonor y Ynés por la otra parte; 150 Esto aparte.; 150 Entrense los dos.
151 Don Felis y Tomé; 151 Entrense las dos.
152 Váyase.
153 Entre don Felis y Leonor, medio desnuda, como que se acostaua.
154 Entrese Tomé.
159 Tello.; 159 Benito.; 159 Silvio y Celio.
160 Entre Tomé con el casco en las manos lleno de vino, dando traspiés.
161 Ynés entre.
162 Váyase.
162 Fin del 2° Acto del Galán de la Menbrilla. (rúbrica).

---

[163] 3° ACTO DEL GALAN DE LA MEMBRILLA
[165] Personas del 3° Acto. Ramiro...
[167] ACTO 3ª. Ramiro y Fabio de noche, con broqueles, y los músicos.
168 Canten; 168 Tello dentro; 168 Passéese Ramiro; 168 Buelben a cantar.
169 Salgan Tello, Benito. Silvio y otros, con alabardas y ondas.
170 Celio entre.
171 Entrense, y salgan D. Felis y Leonor, en hábito de soldado.

172 El Marqués de Cádiz con bastón, soldados.; 172 Váyase el Marqués.
173 Entre de soldado con una espadilla en un tahalí de soga y su plumita, Tomé, en cuerpo.
174 Déle Leonor una palmada por detrás.
176 Váyanse.; 176 Leonor sola.; 176 Váyase y entre Tello.
178 Rey Fernando, el Príncipe y el Maestre.
181 Entrense. Fabio, Ramiro y músicos, de noche.
182 Laurencia en alto.
183 Canten.; 183 Don Felis y Tomé.; 183 Canten.
184 Canten.; 184 Sacudan.; 184 Laurencia abajo, ellos se entren acuchillando, Ramiro quede.
185 Entrense, y toquen una caxa, saliendo con las espadas desnudas, el Maestre, doña Leonor, el Príncipe y el Rey.
187 El Marqués entre.
188 Váyanse todos y quede Leonor; 188 Un Atanbor.
189 Toque un poco la caja y diga: ; 189 Torne a tocar; 189 Váyase.
190 Don Felis y Tomé.
192 El Marqués y soldados.
193 Váyase el Marqués.
194 Entrense y salgan Benito y Ynés.
195 Entren Tello, Celio y Siluio.
196 Una caxa dentro;196 Don Felis, Leonor, Tomé y algunos soldados, vandera y caxa.
199 Entrese; 199 Benito entre; 199 El Rey, el Príncipe, los demás y Tello.
200 Entren Ramiro, Fabio y Laurenzia.
201 Túrbese D. Félis.
203 (rúbrica) En Madrid a 20 de abril de 1615 Lope de Vega Carpio (rúbrica).

Dos buenos servidores del teatro de Calderón: Alexandre Arnoux y Charles Dullin

Françoise Labarre
Universidad de Poitiers

Charles Dullin y Alexandre Arnoux no habían cumplido veinte años cuando, hacia 1903-1904, se conocieron en Lyon, y entre estos dos jóvenes nació pronto una sólida amistad, nutrida de su afición común al teatro: el primero que se ganaba entonces el sustento como mandadero de un ujier comenzaba a subir a las tablas entre dos recados, y el segundo, mientras estudiaba derecho, soñaba con ser escritor[1]. Cuando después de la guerra del catorce Dullin se empeñó en reponer las obras maestras del pasado, extranjeras en particular, para restaurar la dignidad de la escena francesa envilecida a su ver por las producciones de Bernstein y otros tales que habían encantado la Bella Epoca, fue Alexandre Arnoux quien le reveló los grandes dramaturgos auriseculares[2]. Tal es la feliz colaboración a la cual debemos dos de las más bellas creaciones de Charles Dullin: *La Vie est un songe* en 1922 y *Le Médecin de son honneur* en 1935.

Alexandre Arnoux que, recordémoslo, ingresó en la Academia Goncourt en 1947, no tenía una formación de hispanista sino de germanista, pero empezó a estudiar el castellano a raíz de un doble flechazo o sea su amor por Amalia Enet, oriunda de

---

1 Charles Dullin (1885-1949); Alexandre Arnoux (1884-1973). Véase el relato de su encuentro por el escritor en *Charles Dullin-Portrait brisé*, Paris, Émile-Paul Frères, 1951, pp. 15 y siguientes.

2 «Le había comunicado, escribió Alexandre Arnoux a la muerte del célebre actor, mi gusto por las comedias españolas, tan brutalmente preciosas, tan primitivas y hábiles, tan realistamente líricas, y correspondían maravillosamente con su índole» (*op. cit.*, p. 56). Recordemos aquí que Dullin tuvo su primer contacto con el teatro del Siglo de Oro al desempeñar el papel de un moro en una adaptación de *Las mocedades del Cid* y luego el de Chiquiznaque en el entremés de Cervantes que se representaron respectivamente en el Odéon en 1907 y en el Théâtre des Arts en 1913. Estos ensayos debieron de dejarle un feliz recuerdo ya que más tarde, cuando tuvo su propia compañía —El Atelier—, incluyó en su repertorio varios entremeses de Lope de Rueda, Cervantes y Calderón.

Caracas, con quien se casó en septiembre de 1913, y el entusiasmo que sintió por Calderón al descubrir, casi al mismo tiempo, *La vida es sueño.* La traducción que había leído era de un profesor que no nombra, pero se trata seguramente de Damas-Hinard que la había publicado por primera vez en 1841. Le había parecido «literal y lejana», cruzada por «destellos demasiado inocuos», de una «fidelidad protocolar ahogada de respeto» pero, a pesar de todo, dejaba traslucirse hasta tal punto «el fulgor del texto original» que le inspiró de inmediato el deseo de traducirlo a su vez de manera más conforme al sentimiento del poeta[3]. Se aplicó a esta tarea con el auxilio de su esposa[4], y la traducción de *El médico de su honra*, trece años después, se debió también a esta colaboración conyugal.

Gracias a su talento de escritor y a su sentido del teatro de que ya había dado prueba en su obra *Huon de Bordeaux*, Alexandre Arnoux pudo superar la dificultad de un lenguaje a menudo sobrecargado de redundancias conceptistas y culteranas difícilmente accesibles a un público de este siglo[5]. Como explicó él mismo el 2 de febrero de 1935 en el *Excelsior* se preocupó por «abreviar o eliminar ciertos rasgos de elocuencia o comodines retóricos algo trillados». Se nota, en particular, que podó bastante lo que llamaba «la parte adventicia de lo meramente novelesco» o sea las réplicas excesivamente verbosas de Clotaldo y Rosaura en la intriga secundaria de *La vida es sueño* y algunas de Leonor y D. Arias en *El médico de su honra.* Pero para «incluir en su obra las resistencias de su propio tiempo a ciertos sentimientos del original» suprimió también las declaraciones demasiado sanguinarias de D. Gutierre en los versos 538-547 del acto III de *El médico de su honra* y para «recalcar algunos matices que ya pueden extrañar» puso algunas coletillas de su propia cosecha a varias réplicas del rey D. Pedro.

A decir verdad, un especialista no dejaría de señalar en estas traducciones cierto número de descuidos o faltas de inexperiencia más frecuentes desde luego en *La Vie est un songe* que, trece años después, en *Le Médecin de son honneur.* Así se ve en la primera obra que Alexandre Arnoux cayó a menudo en la trampa de los llamados «falsos amigos»: *tener* (VS, I, 132, 142, 152, 162) aparece traducido por *tenir* (AA, pp. 40-41) en lugar de *avoir*; *presencia* (VS, I, 191) por *présence* (AA, p. 42) en lugar de *prestance.*

---

[3] Precisó Arnoux todos esos detalles en un artículo de *Paris-Soir* del 15 de mayo de 1927, cuando Dullin pensó en reponer *La Vie est un songe* en el Atelier. Explica también aquí que su traducción fue retrasada por la guerra del catorce pero que durante los años que pasó de soldado, leía muy a menudo la obra de Calderón en una versión alemana.

[4] Como lo explica él mismo en el artículo de *Paris-Soir* ya citado: «esta versión francesa no es mía sino a medias: la mejor parte de ella le toca a otra que no quiso que la nombrasen y se encubre bajo mi apellido».

[5] Su traducción de *La vida es sueño*, publicada por primera vez en *La Revue hebdomadaire* (1922), fue editada con la de *El médico de su honra* por Grasset en 1945. Esta última edición ofrecía un largo prefacio en el cual Alexandre Arnoux retomaba las ideas desarrolladas en su artículo de *Paris-Soir* del 15 de mayo de 1927 que acabamos de citar y el de *Je suis partout* del 16 de febrero de 1935 que evocamos más lejos. Por nuestra parte nos referimos a *Calderón-Tirso de Molina*, Lausanne, Rencontre, 1962 («Sommets de la Littérature espagnole», VIII): *La Vie est un songe*, pp. 32-117; *Le Médecin de son honneur*, pp. 118-211. Para los textos españoles, utilizamos las ediciones de los «Clásicos castellanos», núm. 138 (*La vida es sueño*) y 142 (*El médico de su honra*).

Se pueden también deplorar algunos errores en la interpretación de ciertos términos o expresiones: *soñar* (VS, II, 251) traducido por *dormir* (AA, p. 62,71); *lucero* (VS, II, 621) por *soleil* (AA, p.73); *hacer la deshecha* (VS, II, 1102) por *défaire le maléfice* (AA, p. 90); *señas* (VS, III, 9O) por *drapeaux* (AA, p. 96). Ocurre inclusive que ciertas oraciones hayan sido mal entendidas. Por ejemplo, Astolfo expresa que sería poca fineza enviar el medallón a la Infanta (II, 942-944) y no que era mezquino habérselo pedido ella a él (AA, p. 83); el soldado manifiesta que quiere echarse a los pies de Segismundo (III, 52-53) y no que Astolfo pisotearía a Polonia (AA, p. 94). Pero nadie se fijó en estas menudencias y compulsando la prensa que dio cuenta en 1922 del estreno por Dullin de *La vida es sueño* en la versión de Arnoux, se ve que fue unánime en celebrar sus virtudes y los críticos de 1935 no fueron menos elogiosos para la adaptación de *El médico de su honra.*

Cualesquiera que sean los méritos de las adaptaciones de Arnoux, poca duda cabe de que no hubieran recibido tantas alabanzas sin la mediación de Dullin que eligió *La Vie est un songe* para inaugurar su Atelier el 14 de octubre de 1922 después de haberla presentado algunos meses antes en una pequeña sala de la calle de las Ursulinas y durante una semana en el Vieux-Colombier de Copeau[6]. Una obra tan densa y frondosa podía prestarse a grandes despliegues de escenificación pero, puesto que no disponía de muchos medios, Dullin se atuvo a la mayor simplicidad. La decoración concebida por Antonin Artaud[7] se reducía a casi nada: algunas colgaduras para el foro y los bastidores definían el espacio escénico; un alto estrado dividía desigualmente la profundidad del escenario; una escalera de frente o, según las circunstancias, dos escalerillas laterales daban acceso a una plataforma practicable en la cual estaba cavada una gruta fácilmente ocultable con una cortina. No había pues la menor preocupación de realismo en todo esto y los diferentes lugares escénicos estaban simplemente evocados: dos guardias, por ejemplo, que cruzaban sus lanzas ante Segismundo daban a entender que éste estaba encerrado en la cárcel más impenetrable; la escalera cubierta de una rica alfombra y algunos figurantes lograban crear el ambiente solemne del Palacio real; una cortina, un juego de luces, algunos efectos sonoros y cuatro o cinco siluetas hábilmente repartidas bastaban para sugerir el motín del tercer acto.

Este dispositivo escénico, con sus diferentes planos y su doble nivel, se prestaba maravillosamente a una escenificación movida —como lo exige la acción del drama— y daba por añadidura a los actores una gran libertad de creación personal[8]. El director del Atelier no ignoraba los riesgos que tomaba así pues, según dijo en el programa «El

---

[6] Según las explicaciones que dio en su programa, el drama de Calderón le atraía por el dinamismo de su acción, su potencia lírica, la fuerza con la cual se planteaban en él el problema del destino y el de la realidad del mundo y sobre todo quizá su estraña concordancia con las inquietudes y la curiosidad de la época en la cual decía «el estudio de las relaciones entre los sueños y la vida obsesionaba y apasionaba los espíritus más diversos».

[7] Había de ser uno de los teóricos más conspicuos del teatro en los años 30, en particular con su obra *Le Théâtre de la cruauté.*

[8] «En un tablado de este tipo, comentaba Dullin en el programa, el escénografo no puede fundarse en una instalación más o menos ingeniosa del decorado para ordenar la actuación de los personajes sino que es la vida interior de los personajes la que impone y ordena los movimientos».

actor está muchas veces desconcertado y su inexperiencia se hace más aparente», pero sabía también que era la contrapartida que había que consentir para que «la obra poética» así «desnuda» «se depurase en cierto modo» y alcanzara «el patetismo sin artificios que es tan precioso y tan raro». En cuanto al vestuario, concebido como el decorado por Artaud, sólo podemos evocarlo a partir de algunas pocas fotos —en blanco y negro— publicadas en *Comoedia illustré* de julio de 1922 y con el complemento de escasas indicaciones recogidas en la prensa: Estrella con el corpiño ajustado de terciopelo negro y el guardainfante verde claro, Astolfo con las calzas y el jubón oscuros bajo una capa amarillo limón, Segismundo con amplia lechuguilla y botas altas, Rosaura con falda ahuecada de princesa recordaban todos los cuadros de Velázquez. Sólo el rey Basilio, con su largo manto de mangas anchas, parecía pertenecer a otra época.

Entre los intérpretes se destacaron Lucien Arnaud, Antonin Artaud y el propio jefe de la compañía. Arnaud —más tarde compañero de Jean Vilar en el TNP— supo dar mucho relieve al papel del gracioso Clarín con una mezcla hábilmente calculada de fantasía y patetismo. Artaud, que mostró en toda su carrera una predilección por los papeles de monarcas y emperadores, se había hecho para representar al rey Basilio una cara a lo Tintoreto tal como se ve en el autorretrato más conocido del célebre pintor con los rasgos muy marcados, los ojos hundidos y la barba en cuadro. En cuanto a Dullin, que parecía hasta entonces condenado a los papeles de hombres agobiados por el dolor o la enfermedad, mostró brillantemente que podía también encarnar príncipes[9]. Huyendo desde luego en su actuación de lo que llamaba «la horrible naturalidad», se esforzó por realizar plenamente aquella transposición poética hacia la cual todo actor, según él, debe necesariamente tender y cuyos principios trató de definir más precisamente con el ejemplo de una réplica de Segismundo en una serie de conferencias dadas en 1945-1946 en el Centro de Iniciación Dramática. En todos los momentos del drama, fue asombroso, ora cuando vestido de pieles salía a rastras de su covacha, ora cuando se paseaba en el Palacio con ademán altanero y esquivo, ora cuando volvía a despertarse en la torre con un quejido desgarrador, ofreciendo la visión del más completo desamparo humano[10].

En 1935 Arnoux y Dullin volvieron juntos al Siglo de Oro. Sin duda el escritor había oído el llamamiento desesperado que su amigo lanzó durante el verano de 1933 en una carta a Copeau: «Me hacen falta obras. No tengo nada aparte Ricardo III que abrirá mi temporada. Espero que me caiga del cielo una obra maestra»[11]. En todo caso, le ofreció poco tiempo después *Le Médecin de son honneur* que estrenó en el Atelier el 8 de febrero de 1935. Según lo que declaró a Benjamin Crémieux en *Je suis partout* el 16 de

---

[9] Se posesionó tanto más del personaje de Segismundo cuanto que satisfacía plenamente su atracción por lo que Jean Vilar llamó «los personajes abiertos» o sea «una figura imaginaria creada por un poeta, que rebasa todas las interpretaciones posibles y puede independientemente de los marcos sociales imponerse a grupos diferentes, suscitar una participación colectiva universal».

[10] A. M. Julien que interpretó a su vez a Segismundo en el Théâtre de la Cité se maravilló por su parte de que «Dullin que no gozaba de los dotes vocales, de los dotes exteriores aparentemente necesarios para ese papel» hubiera podido dar al personaje «tal apariencia objetiva por el sentimiento poético que de él tenía que Segismundo nunca fue tan presente» («La mise en scène de *La Vie est un songe*» en *Réalisme et poésie au théâtre*, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Éditions du C. N. R. S., 1960, p. 226).

[11] Citado por Surel-Tupin, M., *Charles Dullin*, Bordeaux, 1984, I, p. 137.

febrero, había elegido este drama bárbaro porque tras «la más generalmente humana de las obras de Calderón» quería dar «la más genuinamente española». Además le sedujo, confesó, «por la complicación de la intriga, los golpes de teatro a lo Sardou, el lado melodramático de Calderón, todo lo que hace de él el promotor de un teatro puro en el cual la acción es arbitraria pero pone en juego sentimientos auténticos y profundos».

Dullin que no admiraba menos las virtudes de la obra se daba cuenta sin embargo de lo difícil de la empresa: «Es el tipo de obras, decía, en que todo está dicho, todo está claro, y en que el trabajo del escenógrafo es considerable por la razón muy sencilla de que debe renunciar a toda esperanza de búsqueda personal para plegarse a la obra que representa»[12]. Esta exigencia se confirmó en la correspondencia que tuvo durante el verano de 1934 con el decorador André Barsacq. El 18 de agosto, le escribió con respecto al dispositivo que había imaginado: «Estoy molesto con la figuración demasiado realista que ahoga un poco la expresión interior que quiero buscar en los monólogos y apartes...». El 31 del mismo mes, después de reiterarle que había que «hallar para cada escena el lugar, el espacio, el entorno que le conviene perfectamente», le sugirió que imaginase «un gran dispositivo realmente evocador de España, utilizando el escenario en toda su altura y su profundidad, inclusive aumentando la profundidad por un efecto de perspectiva en contraposición con espacios muy ahogados, verbigracia para la escena en que Mencía se desmaya cuando Gutierre le quita la carta...»[13].

Barsacq supo aprovechar estos consejos como lo demuestran las maquetas presentadas en la exposición que acompaña este congreso. Había concebido altos portones chapeados que simulaban la entrada de algún palacio misterioso y que al abrirse descubrían, gracias a una admirable perspectiva, una infinidad de arcos y de juegos de agua, y el público apreció particularmente el jardín azul de D^{a}. Mencía donde el sonido triste de la fuente se conjugaba con un aire de guitarra de Jacques Ibert y una voz melancólica de mujer para crear el ambiente propicio a la tragedia que se acercaba. Pero aunque la acción de la obra se sitúe en el siglo XIV, el vestuario también dibujado por Barsacq se inspiraba de los cuadros del Greco, lo cual, a nuestro parecer, no debió de facilitar la comprensión de la obra.

En el reparto se distinguió Marie-Hélène Dasté que creó una Leonor muy digna de Calderón, pero fue naturalmente Dullin quien enfrentó la mayor dificultad con el papel de D. Gutierre. Consciente del rechazo que el bárbaro desenlace inspiraría a un público contemporáneo, trató de interpretarlo como un Otelo castellano, arrastrado por sus celos hasta el enajenamiento, pero la deformación reumática que ya lo aquejaba hizo que se pareciera más bien a un Arnolfo trágico.

Los dos espectáculos fueron acogidos de modo muy diferente por el público parisino. *La Vie est un songe* no suscitó sino aplausos: Pierre Scize se sorprendió el 22 de junio de 1922 en *Bonsoir* de que Shakespeare tuviera «un discípulo andaluz» [sic]; Lucien Dubech opinó el 7 de julio en *L'Action française* que estaba mucho mejor construída que «los dramas deshilvanados de Shakespeare»; Gérard d'Houville asentó el 22 del mismo mes en *Le Gaulois* que «se emparentaba con las tragedias griegas»; Nozière en *L'Avenir*

[12] En *Echo* del 6 de febrero de 1935.

[13] Se pueden leer esas cartas a Barsacq en Surel-Tupin, M., *op, cit.*, II, pp. 731-733.

del 16 de octubre le halló «esplendentes y raras bellezas» que hacían olvidar sus «cuadros algo aburridos» y sus «coincidencias novelescas»; Antoine, por fin, la declaró admirable por «la nobleza del tono, la profundidad del pensamiento, la riqueza, el brillo y la lozanía de las imágenes». Toda la crítica saludó también la escenificación de Dullin: Pierre Scize alababa su «sencillez e ingeniosidad sorprendentes»; Gérard d'Houville recalcó que los decorados «eran ingeniosos y se prestaban bien a la acción», y Eugène Marsan aseguró en *Paris-Journal* que evocaban con su desnudez «algún boceto del buen Mahelot». Esta general aceptación hizo que la obra viniera a ser como la mascota de la compañía. Así Dullin la repuso en 1927, en la temporada de 1932-1933 y, por fin, en 1944 en el Théâtre de la Cité. Ya el reparto había cambiado: Dullin hizo entonces el papel del rey Basilio mientras que el de Segismundo le cupo a A-M. Julien, y en esa coyuntura en que se anunciaba el fin de la guerra, el príncipe polaco apareció más que nunca como el símbolo de la libertad triunfando de la tiranía.

Los comentarios suscitados por *Le Médecin de son honneur* fueron a la vez más reservados y más disímiles. Algunos críticos como Yvon Novy en *Jour* (8-2-35) y Georges Bauër en *L'Echo de Paris* (9-2-35) lo consideraron como una nueva versión del *Otelo* de Shakespeare. Otros, como Pierre Lièvre en *Le Jour* (7-2-35), Maurice Martin du Gard en *Les Nouvelles littéraires* (23-2-35), y Michel Duran en *Art vivant* (abril de 1935) no negaron los celos pero juzgaron que era en lo esencial un drama del honor y que, según lo que expresó Pierre Ducrocq en *Ordre* (9-2-35), constituía «una pintura exacta» de la nobleza española del siglo XVII. Por otro lado, Magdeleine Paz en *Le Populaire* (11-2-35) y Gérard d'Houville en *Le Petit parisien* (17-2-35) evocaron la influencia islámica en las costumbres del pueblo español y, mientras que Robert Kemp en *La Liberté* (9-2-35) y Lucien Dubech en *Candide* (14-2-35) subrayaban la dificultad de presentar la obra en Francia donde el tema daba más bien lugar a farsas, Max Frantel endilgó a los lectores de *Comoedia* (9-2-35) una larga sarta de consideraciones melancólicas sobre la decadencia de las costumbres desde la feliz época evocada por Calderón. Por lo visto, no se había percatado de que el drama se sitúa en uno de los períodos más sombríos de la Edad Media y que el Rey que actúa en él fue apodado el Cruel. Al contrario, Henri Bidou tuvo el acierto de destacar en *Le Temps* (11-2-35) que D. Gutierre era «un hombre de una especie arcaica»[14] y sobre todo que el público del Atelier no pudo sino enternecerse por el trágico destino de Dª. Mencía, víctima del encadenamiento fatal de una casualidad, una imprudencia, una equivocación y un desacierto.

Como se ve, Arnoux y Dullin tuvieron un papel relevante en el redescubrimiento del teatro del Siglo de Oro en Francia mientras que en España quedaba todavía sepultado en el olvido según lo observó el corresponsal del *ABC* en Paris en la correspondencia ya citada en la nota 14. La traducción de *La vida es sueño* ha contribuido notablemente a la difusión de la obra pues fue utilizada entre otros por Jean Lagénie en 1941, por Jean

[14] También destacó este aspecto Daranas, el corresponsal del *ABC* en París que asistió al estreno de la obra al declarar en su correspondencia del 9 de febrero de 1935 que los críticos franceses «no advirtieron siquiera que el autor emplaza la acción bajo el reinado de D. Pedro el Justiciero, o sea en pleno medievo».

Dasté en 1958 y por Henri Doublier en 1964. La escenificación de Dullin fue imitada a menudo y A-M. Julien ha confesado cuán difícil le fue liberarse de su influencia al montar él mismo la obra en 1958 en Dijon. Con *Le Médecin de son honneur,* los dos amigos no tuvieron un éxito tan neto pero no dejaron de proseguir, cada uno por su lado, su tarea de pioneros. Así en 1942, Dullin dio en el Théâtre de la Cité *El mejor alcalde, el Rey* de Lope de Vega, según la adaptación de Jean Camp titulada *Les Amants de Galice* y, después de su muerte, Arnoux adaptó para el escenificador Daniel Leveugle *El alcalde de Zalamea* que fue muy aplaudido en 1955 y *El anzuelo de Fenisa* que en 1963 encantó también a los espectadores del Festival de Montauban bajo el título *Les Amours de Palerme.* Pero se trata de otra historia que escribiré quizás algún día si, como dijera nuestro caro Cervantes, ésta no les pareció demasiado larga.

Los «aojados» por las comedias: una controversia algo más que finisecular

María Luisa Lobato
Universidad de Burgos

«Las opiniones son un campo libre, en que los discursos tienen su mejor albedrío», clamó Bances Candamo en los últimos años del siglo XVII[1]. Su defensa de la libertad de opinión en materias cuestionables y de la conveniencia de que sean especialistas en ciencias humanas quienes se encarguen de emitir juicios sobre los asuntos que les son propios resultan de una llamativa modernidad para la época en que se escribieron, y sirve de acicate para estas breves notas sobre la postura de los laicos en la controversia sobre la licitud moral de las representaciones teatrales al filo de un siglo nuevo. Se aleja ya —y no estará solo en la empresa— de opiniones radicales como la del P. Fomperosa cuando en su *Eutrapelia* acusa de «aojados de las comedias» a quienes no ven en ellas lo malo que hay sino lo bueno que no hay[2].

Los seglares de fin de siglo matizan más en su veredicto moral sobre la malicia o bondad intrínsecas al hecho teatral, como se tratará de exponer. No es cuestión de que «al oír comedias cada uno puede y debe ser, como en otros casos de nuestra católica religión, el mejor teólogo de sí mismo», como a mitad de siglo escribiera Diego de Vique, Caballero del hábito de Alcántara[3], ni de que los inconvenientes que puedan acarrear el asistir a comedias «cada uno los ha de mirar y registrar en sí, y, según eso, ir o no ir»,

---

[1] Bances Candamo, F., *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Moir, D. W., London, Tamesis Books Limited, 1970, p. 91.

[2] Fomperosa y Quintana, P., *La Eutrapelia. Medio que deben tener los juegos, divertimientos y comedias para que no aya en ellas pecado y puedan ejercitarse lícita y honestamente según la doctrina del apóstol San Pablo, Santo Thomas y San Francisco de Sales...Va añadido el contraveneno de el Vulgo con algunas advertencias a los devotos y desengaños a los apasionados de los theatros*, Valencia, Benito Macé, 1683, p. 10.

[3] Cit. por Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. Tip. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1904, p. 589a.

como indicó Tomás de Guzmán en 1683 apoyando a su colega salmantino Fr. Manuel de Guerra y Ribera[4], sino que se trata de poner de manifiesto que el dar una opinión moral sobre ellas debe supeditarse al conocimiento que de la práctica del hecho teatral tienen los humanistas, sin que puedan ser por más tiempo válidos los planteamientos teóricos de los teólogos durante la controversia de los siglos XVI y XVII. Así lo declara con energía Bances en distintos momentos de su fundamental tratado, entre los que elegimos uno significativo:

> Dirán que yo suscito ahora esta cuestión dormida ya en el mundo, siendo peor el revolverla, y que siendo solo un cortesano lego, me quiero oponer al parecer de tantos graves y religiosos teólogos, y en algún modo provocarlos. (*Theatro de los theatros*, p. 90)

Sin embargo, como él mismo indica a continuación, la cuestión está dormida, pero no muerta, y «no se trata de otra cosa en las conversaciones» (*ibid.*). Y aún podría decirse que la provocación en la que Bances no teme incurrir viene determinada por reclamar para el laico lo que le es propio: el juicio en materias que la teología considera como «indiferentes» en su esencia y, susceptibles por tanto de opiniones variadas adecuadas a actos concretos, según la doctrina de Tomás de Aquino[5]. Bances sintetiza con precisión las opiniones relativas a esta controversia:

> Toda la doctrina de cuantos han escrito contra las Comedias se reduce a este silogismo: los Santos, los Concilios y las Leyes condenan las Comedias antiguas por torpes, obscenas y escandalosas; las modernas son más escandalosas, torpes y obscenas que las antiguas; luego también deben condenarse las modernas. (p. 55)

La premisa mayor, indica, se ha concedido siempre, pero la menor nadie la ha probado y, sin embargo, la consecuencia todos la quieren hacer precisa, de lo que se deduce que el silogismo reproducido a lo largo de toda la diatriba dista mucho de ser aceptable. Bances propone que el estudio de las Comedias antiguas deben realizarlo «los eruditos en antigüedad, historia y letras humanas, y esto no es *simpliciter* necesario a los teólogos», mientras que el análisis de las Comedias modernas corresponde a los poetas y examinadores del teatro, cuya formación es muy distinta de la teológica (p. 4) y de los que se puntualiza más adelante que «si no son apasionados, son los más fidedignos» (p. 54).

La sugerencia de Bances de que los teólogos acudan al informe de los humanistas, de quienes dice que tienen «facultad tan grande y de tanta dignidad que se compone de todas

---

[4] Guzmán, T. de, Professor de Gramática, y Lógica en la Insigne Vniuersidad de Salamanca, *Respvesta a un papelón, que pvblicó el Bven Zelo mahullador*, Salamanca, Por Gregorio Ortiz, Impressor de Libros, 1683, p. 22.

[5] Aquino, T. de, *Summa Theologica*, q. 18, a. 8 y 9; y q. 19, a. 10, expone que, aunque todos los actos humanos son conformes o disconformes con la razón, podría existir algún acto indiferente desde un punto de vista moral, porque su objeto no sea bueno ni malo moralmente (q. 18, a. 8), pero la ordenación al fin de los actos humanos hace que la ejecución del acto concreto nunca pueda ser calificada de «indiferente».

las facultades» (p. 54), se razona por comparación a lo que hacen en otras materias cuando acuden a la declaración de oficiales mecánicos.

Bances trata de evitar juicios parciales y poco ajustados a la verdad por desconocimiento de lo que se trata, que condujeron a experiencias lamentables, entre las que parece hacer referencia a las surgidas tras la Aprobación del P. Guerra a la *Quinta Parte de Comedias de Calderón*, en 1682:

> poco ha que vimos sobre esta cuestión tratar las disputas de los hombres de escuela como las de mujeres de plaza, dando que reír a los cortesanos con el desdoro de personas religiosas; espectáculo más impío, más profano y más escandaloso que los que reprueban los Santos y abominan estos Autores. (p. 91)

Interesa especialmente el período al que se refiere Bances, que comprende los últimos veinte años del siglo XVII, que aquí prolongaremos a los primeros del siglo siguiente, para poder relacionar dos textos, el segundo de ellos apenas difundido hasta el presente, según las noticias que tengo[6]. Como Vitse indicaba con perspicacia en su capítulo dedicado a la que denominó «La controverse ethique»[7], no parece arriesgado pensar que una de las direcciones de evolución de esta controversia durante el siglo XVII fue la importancia cada vez mayor de la intervención de laicos en la misma, que si nos centramos en la querella de fin de siglo, reúne obras anónimas como la Carta escrita tras la Aprobación del P. Guerra, en la que se presentan una vez más los inconvenientes de la representación de comedias, y los escritos de Francisco Gutiérrez de los Ríos, Andrés Dávila y Heredia, Tomás de Guzmán, Francisco Templado, Gonzalo Navarro Castellanos, Francisco Ramos del Manzano —éste y el anterior ordenados presbíteros en un momento avanzado de su vida—, Francisco Bances Candamo y Francisco Santos, a los que puede añadirse el del jurisconsulto Matías de Lagúnez, todos ellos laicos[8].

Los escritos y autores citados presentan opiniones diversas y, en todo caso, resulta ilustrativo destacar que no todos los seglares se alinean a favor de la representación de comedias, como parece lo «ordenado», según testimonios de la época. Una manifestación de que existían ciertas opiniones esperables, se lee en el *Arbitraje político-militar* de 1683, anónimo, del que Cotarelo sugiere que pudo ser autor un jesuita enemigo del P. Guerra[9]: «¿Qué más disonante desorden que el ver, no solo en este Tratado de Don Luis de Ulloa, sino los que han hecho contra las comedias que se usan tantas Plumas Seculares [...] y que a este tiempo tenga tan irregular gusto un Regular [el P. Guerra], que voluntariamente, y sin más motivo que su ligereza, tome la empresa de defender la profanidad de los teatros...?» (p. 7).

---

[6] Lo menciona Sáez Pérez, I. E., en «El teatro andaluz en el siglo XVIII: Granada», *BHi*, 94, 1992, 1, p. 145.

[7] Vitse, M., en *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. siécle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, pp. 40-42.

[8] Lagúnez, M. de, *Tractatus de fructibus*, Madrid, 1686, *Prima Pars*, Cap. 34 & Vnic. Section I dedicada al teatro.

[9] *Arbitrage político-militar. Sentencia definitiva del Señor de la Garena, Ingeniero ingenioso de las Máquinas Belicas de España. Pronvnciada en el fantástico Congresso del Espacio Imaginario* [1683].

La oposición entre Caballero / Regular y las que parecen ser las posturas esperables en la controversia sobre la licitud moral del teatro: Aprobación / Reformación / Reprobación, me parece significativa de lo que esperaba oír la opinión pública de la época al estamento secular y regular, y de la sorpresa —y aun crítica— con la que se recibía la libertad de pensamiento por parte de un clérigo en una cuestión opinable como ésta, en cuanto indiferente desde un punto de vista moral, en la que siempre se vio por parte del Magisterio y de la Tradición un asunto en el que había que sopesar una serie de circunstancias antes de dar un juicio definitivo, como ya se indicó a propósito de la doctrina de Tomás de Aquino[10].

Y es que la cuestión no tenía una solución única. El autor anónimo pone en boca de uno de los personajes fantásticos del *Arbitraje* que en esta controversia no puede haber duda, porque todos confiesan que si las comedias son por su naturaleza escandalosas y fomentan los vicios, ni se pueden hacer, ni decir, ni ver, pero que si la comedia se dispone de modo que su fin sea persuadir a la virtud, o por lo menos provocar admiración, sin inclinar a nada malo, se representa como pasatiempo y se lleva a escena con decencia y honestidad, entonces el hecho de componerla, representarla o asistir a ella puede ser meritorio o, al menos, indiferente (p. 11).

Va a ser un laico, Tomás de Guzmán, quien en su *Respvesta a un papelón, que pvblicó el Bven Zelo mahullador* de 1683, estableció uno de los matices más interesantes desde el punto de vista ético, que se pueden encontrar en la documentación sobre este asunto, cuando indicó que el hecho de acudir al teatro no contradice la ley moral —no es pecado—, aunque no siempre es conveniente y, para algunas almas, puede ser impedimento para llegar a la perfección mientras que para otras puede suponer un perjuicio, hasta el punto de ser ocasión próxima de pecado:

> Hay tratar de las comedias como Teólogo y hay tratar de las comedias como Padre de espíritu, que trata de adelantar las almas en el aprovechamiento. Al Teólogo no le toca más de discurrir y absolver o declarar qué cosa sea pecado y qué no lo sea; porque el Teólogo no tiene más de dos cosa[s] que decir: esto es pecado o esto no es pecado. No es lo mismo investigar en las acciones humanas la razón de pecado o la carencia de él, que aconsejar el mayor adelantamiento de la perfección. A los Padres de espíritu, que crían almas para la cumbre de la perfección, les tocará el aconsejar todo lo que conduce para tan grande fin y que huyan de cuanto para esto les puede embarazar. (p. 7)

Volviendo al *Arbitraje*, se trata de un texto de posible autor religioso [jesuita] que alaba a un laico [Ulloa] y critica a otro religioso [el P. Guerra], desde la perspectiva de las opiniones que ambos exponen sobre la licitud moral de acudir a las comedias. Y si conviene establecer un corpus lo más completo posible de textos sobre este asunto, comparar sus argumentos y establecer sus filiaciones, con el fin de trazar la evolución de esta diatriba —tal como Vitse sugirió con acierto (p. 32)— será necesario referirse a la relación entre esta obra y otra de la que hasta el momento he localizado muy pocas

[10] *Vid.* nota 4.

referencias, que podría titularse: *Disertación sobre lo lícito o lo ilícito de las comedias*[11] y que debió ser anterior al 25 de febrero de 1719, fecha en que falleció Martín de Ascargorta, arzobispo de Granada, del que se habla como vivo en la p. 32 de la *Disertación*[12]. Por otra parte, Felipe V firmó un decreto el 17 de octubre de 1714 en Madrid, por el que se permitía formar compañías de representantes fuera de esa ciudad[13] y el Cabildo de Granada decidió la reanudación de las representaciones el 8 de abril de 1715. Según esos datos, es posible que la *Disertación* se enmarque entre 1715 y 1719.

Está encabezada por la cita *Domine, non ne bonvm semen seminasti in agro tuo? Vnde ergò habet zizania? Et ait illis: Inimicus homo hoc fecit.* Mtth. 13. V. 27-28. Las referencias cronológicas que incluye remiten a la prohibición de comedias en Granada del 1 de septiembre de 1706 como un hecho pasado cuyo abandono se lamenta. La *Disertación* ocupa 48 páginas referidas a esta controversia y se sitúa del lado de los impugnadores. Es una buena muestra de que las opiniones de Bances sobre la conveniencia de que fueran humanistas los que se ocuparan de los juicios sobre el teatro no habían tenido aún eco suficiente, quizá porque la obra de Bances permaneció manuscrita mucho tiempo, y por otras razones en las que sería largo entrar. Con todo, este documento interesa por sí mismo como testimonio de las disputas que se prolongaron durante el siglo XVIII con argumentos heredados de toda una tradición combativa, y demuestra una vez más la imposibilidad de trazar compartimentos estancos de fin de siglo.

Los sucesos a los que se refiere la *Disertación* se expondrán en otro lugar, pero interesa hacer ahora algunas observaciones sobre ese texto, en cuanto que guarda estrecha relación en algunos pasajes con otros del *Arbitraje* de 1683 y aporta una serie de noticias de interés sobre las controversias en torno a las Comedias en el primer período del siglo XVIII.

En cuanto al primer aspecto, la *Disertación* contiene pasajes que están incluidos también en las páginas 23 a 25 del *Arbitraje*, sin que se pueda hablar en este momento de una relación de procedencia, pues cabría la posibilidad de que ambas obras tuvieran contacto con otra u otras, lo cual solo un trabajo amplio de recuperación y cotejo de textos podría poner en evidencia. En ocasiones, el examen de ambas obras manifiesta la relación de pasajes aislados, de los que destacaremos algunos, como el que ilustra la hermosa apariencia externa de las actrices encaminada, según el *Arbitraje*, a fines no solo escénicos, pues se les acusa de que:

---

[11] Con este título se la cita en el catálogo topográfico de la Sección de Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde lleva la sign. R 12317. Está encuadernada junto a otras obras relativas a controversias sobre la licitud moral del teatro, en un volumen que perteneció a la Biblioteca de Pascual de Gayangos.

[12] La fecha de la muerte de Ascargorta la deduzco de la *Carta que el Ilmo. Sr. D. Martín de Ascargorta, Arzobispo de la Santa, Apostólica, Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Granada dejó escrita de propio puño, al Ilmo. Señor y Cabildo de dicha su Santa Iglesia; la cual se abrió, y leyó en uno a este fin en el día 26 de Febrero de 1719, inmediato al fallecimiento de dicho Ilustrísimo Señor Arzobispo* [Granada] [s.i.] [s.a.], 2 hs. 30 cm, que se conserva en la Sección de V. E. de la Biblioteca Nacional de Madrid, sign. 459 (36).

[13] Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía*, p. 638.

como gente que no puede vivir solo de la ganancia de la representación, hacen todo lo que pueden para que les valga mucho la persona. (p. 23)

Y la *Disertación* insiste en que hacen ostentación de lo atractivo, para que:

Ya que no puedan vivir solo con la ganancia de la representación, les valga mucho la persona. (p. 5)

Las semejanzas afectan en ocasiones a partes de un discurso unitario, a veces de lo más logrado del *Arbitraje*, como cuando el autor anónimo distingue materia y forma en lo que constituye la esencia física de un todo condenable, al que más tarde se refiere como la «comedia amatoria». La materia son cuestiones amorosas y la forma es:

mucha discreción que agrade, mucha lisonja que desvanezca, muchas caricias que atraigan, muchas ternezas que ablanden, muchas finezas que obliguen, muchos pretextos que disculpen, muchas razones que convenzan, muchas acciones gallardas que enamoren y todos los demás artificios imaginables, para introducir el amor profano entre los hombres y las mujeres, fingiéndoles siempre a los amantes un paradero alegre y feliz, para que nadie se espante y deje de aficionarse a lo que se le propone. (p. 23)

Expresiones idénticas se aplican a la actriz hermosa, aliñada y desenvuelta de la *Disertación*:

cuyas palabras son caricias que halagan, ternezas que ablandan, finezas que obligan y hechizo que enamora. [...] ¿cómo pueden ser las comedias espejo a cuya vista se compongan las costumbres, cuando en ellas representan unas mujeres hermosas, adornadas y por lo común nada honestas, vertiendo por sus labios la voraz llama de la lascivia, con que el amor profano fácilmente se introduce aun en los más cautos corazones, fingiendo siempre a los amantes un paradero feliz, para que nadie se espante, ni deje de aficionarse a lo que se le propone? (p. 5)

El fin que persiguen las acciones de las actrices se manifiesta de idéntica manera en ambos textos: presentar los atractivos del amor profano.

Los textos paralelos citados parecen suficientes para establecer la hipótesis de una relación entre los dos escritos. Si en el *Arbitraje*, Cotarelo se inclinó a pensar que quizá se trató de un jesuita enemigo del P. Guerra, la organización mucho más estricta de esta *Disertación* y las citas del Antiguo y Nuevo Testamento cuidadosamente escritas en los márgenes del texto serían un elemento más para hacer plausible la atribución a un religioso. En todo caso, la antipatía al P. Guerra —a quien esconde el tan parodiado Micer Arregu del *Arbitraje*, según creo— subyace también en la *Disertación*. Parece evidente en ambos casos la crítica a su persona velada bajo el nombre de «escolar» en el primer texto y de «estudiante» en el segundo. La anécdota está en las pp. 24-25 del *Arbitraje*. Transcribimos únicamente el segundo de ellos, dados los límites de espacio de este trabajo:

> Había cierto escolar que a cuantos encontraba desafiaba a argüir; y para hacerse más célebre, se ofrecía a defender los absurdos más disparados y los disparates mas repugnantes. Argüíanle los mejores estudiantes con grande energía y eficacia, y, en viendo que le ponían algún silogismo a que no podía responder, decía con mucha fiesta: Niego todo lo que me perjudica. Y dando una cabriola se quedaba riendo del arguyente. (*Disertación*, p. 17)

Dejando ya la posible relación entre la *Disertación* que nos ocupa y el *Arbitraje* de 1683, cabe destacar que la primera incluye aspectos de gran interés para la historia del teatro en Granada y aporta noticias muy sugestivas sobre el modo en que se realizaban las representaciones a comienzos del siglo XVIII, cuestiones que trataremos en otro lugar.

Para terminar, valga insistir en que los ataques reiterados a este género de teatro conocieron la participación tanto de clérigos como de laicos, y parece que el número de estos últimos aumentó a medida que nos aproximamos al fin de siglo, si bien falta aún mucha documentación por exhumar. En cuanto al episodio concreto de las disputas que ocasionó la *Aprobación a la Quinta Parte de Comedias de Calderón*, escrita por el P. Guerra en 1682, quienes reaccionaron con mayor viveza a las censuras que recibió este autor fueron escritores laicos, quizá porque estaban más lejos de las envidias y disputas entre miembros de órdenes religiosas —lamentable es sospecharlo—, y quizá también porque se encontraban en un ámbito universitario cercano al del P. Guerra y, lo que importa más, tal vez sea posible ver en esa vitalización del laicado la evolución de una mentalidad, en cuanto que consideraron el juicio sobre algo tan humanístico como las Comedias como algo cada vez más suyo, de lo que Bances Candamo es el mejor exponente en sus argumentaciones del *Theatro de los theatros*. Los laicos reiteraron en unos y otros documentos su docilidad a la opinión eclesiástica en todo lo que era imperativo, pero defendieron también la libertad de opinión en lo dejado al juicio de los hombres por tratarse de materias «indiferentes» en su acepción moral, y las Comedias se consignaron en esta calificación, aunque sujetas en el caso de los más polemistas al «Todo me es lícito. —Sí, pero no todo conviene»[14]. Pero el episodio no termina con el siglo y la *Disertación* sobre lo lícito o lo ilícito de las comedias, escrita posiblemente en el primer período del XVIII, es el testimonio que tratamos de aportar por primera vez —según los datos que hasta ahora hemos podido recopilar— de una herencia: la del *Arbitraje político-militar* de 1682, y de un suceso sobre el que volveré en otro lugar: la ruptura del Acuerdo del 1 de septiembre de 1706, que prohibía la representación de Comedias en Granada. Todo ello manifiesta la vigencia de un debate algo más que finisecular.

---

[14] I *Cor.* VI, 12.

Álvaro Cubillo de Aragón, *Añasco el de Talavera*

Elena Elisabetta Marcello

En los últimos años un renovado interés crítico, dentro de los intentos de profundizar en el abigarrado panorama teatral del Siglo de Oro español, focaliza su atención en la figura de Álvaro Cubillo de Aragón[1]. Dramaturgo granadino, cuya parábola artística se sitúa entre los años veinte del siglo XVII y 1654, año en que publica el *Enano de las Musas*[2], y decide dedicarse completamente a la lírica, Cubillo nos ha dejado interesantes muestras, aunque limitadas en número, de su capacidad teatral: ensayos de tragedias, comedias históricas, de capa y espada, autos sacramentales, que raramente nos revelan la fecha de composición o la de representación[3].

Defensor, en lo estético[4], de un teatro de pura evasión, entretenido y alegre, caprichoso y breve —en tal sentido se interpreta la *Carta que escribió el autor a un*

---

[1] Lo atestiguan los estudios sobre su producción teatral. Whitaker (1975) (véase también la reseña de Profeti, 1982), Profeti-Zancanari (1983), Cubillo de Aragón (1984), Cruickshank (1993). Anteriormente las aportaciones críticas remontaban a principio de siglo, y seguían la valoración romántica del teatro barroco español (Mesoneros Romanos 1852, 1951); Pastor (1920), Díaz de Escobar (1911), Cotarelo y Mori (1918), Cubillo de Aragón (1928), Cubillo de Aragón (1966) (véase también Rodríguez, 1967), Valbuena Prat (1969). Un período de silencio crítico es interrumpido por Orozco Díaz (1937), Avalle Arce (1953), Glaser (1956).

[2] Recoge un poema alegórico (*Las Cortes de León y el Águila),* reelaboración de un texto *(Curia Leónica)* publicado en 1625; varias poesías líricas y diez comedias, dos de ellas (*La honestidad defendida o Elisa Dido, fundadora de Cartago; Los triunfos de San Miguel*) nunca representadas. La colección ya estaba hecha en 1652, como atestigua la autorización a la impresión, fechada a 17 de julio de 1652 (*cfr.* Cotarelo y Mori, 1918, p. 16 y 3n). Un ejemplar del *Enano* se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (R-10.931) y otro en la Palatina de Parma (CC* III 28039). Cabe subrayar el valor filológico de esa colección, preparada bajo la supervisión del autor y con el declarado intento de suplantar las pésimas, y llenas de errores, ediciones que entonces circulaban.

[3] *Cfr.* Cotarelo y Mori, 1918, p. 7, 2n.

[4] Cubillo de Aragón 1928, pp. 22-23. *Cfr.* también Vitse, 1988, pp. 213-214.

amigo suyo[5]— Cubillo revela en su teatro más genuino sus cualidades principales, es decir, «la gracia, la ironía, el capricho»[6]. De alguna de ellas participa la comedia *Añasco el de Talavera.*

La tradición textual de la obra está constituida por cuatro sueltas[7]: todas carecen de la indicación del año, del lugar de edición y del nombre del tipógrafo. La comedia no ha sido insertada por el autor en la edición del *Enano*, ni fue publicada en las numerosas colecciones teatrales contemporáneas. Tampoco existe una edición moderna. Seguimos, en el estudio, la suelta conservada en el volumen XXIX de la colección CC* IV 28033, titulada de *Diferentes Autores*, de la Biblioteca palatina de Parma[8]. Esa institución político-cultural, nacida en el siglo XVIII, conserva un fondo español digno de interés en que sobresalen las colecciones de obras teatrales, cuya procedencia y fecha de adquisición quedan todavía en discusión. El volumen, misceláneo[9], se presenta con una encuadernación corriente, en pergamino de color amarillo maculado y dorso en piel roja en que aparecen unos grabados en oro[10], y la comedia ocupa los folios 90r-105v (la numeración es moderna). Dejando temporalmente de lado el estudio filológico, en preparación, pasamos al examen de la obra.

Un breve resumen de la acción puede facilitar su análisis: en la I jornada, Dionisia, hija de Marcelo, se presenta con todas las características de la mujer hombruna. Ella, siempre acompañada por el fiel siervo Chacón, rehúsa el rendir homenaje al Conde, huésped con su séquito de Marcelo, ofendiendo en tal manera a su padre, que no la entiende. Leonor, criada por el tío después de la muerte de sus padres, rechaza el galanteo de su prima, pero no el del galán D. Juan. Acompaña a este último otro galán, D. Diego, prendado de Dionisia a pesar de no haberla visto nunca. Una equivocación, la salida a la escena de Dionisia disfrazada, provoca una reacción en cadena: D. Juan desafía al misterioso adversario y es herido; Dionisia y Chacón acaban huyendo.

En la II jornada, Marcelo decide irse a a Madrid, llevando consigo a su sobrina y a la criada de ella, Teodora. En Madrid se encuentran también los galanes, a quienes el conde informa de la pronta llegada de Marcelo. Los tres, mientras tanto, juntos con Fabio y el

---

5 *Cfr.* Cubillo de Aragón, 1928, pp. 22-29; Whitaker, 1975, pp. 17-19.

6 Según las palabras de Valbuena Prat. *Cfr.* Cubillo de Aragón, 1928, p. 25.

7 En Profeti-Zancanari, 1983, pp. 56-58 se rectifican muchas indicaciones de los catálogos anteriores, como La Barrera y Leirado, p. 115; Simón Díaz, 1971, p. 171. Entre las sueltas el ejemplar adoptado pertenece al primer grupo.

8 Sobre la Biblioteca Palatina de Parma y, en particular, la colección CC* IV 28033 véanse Restori, 1891, 1893, 1927; Chiari Miazzi, 1968.

9 Incluye ocho comedias y una zarzuela, cuyo orden es el siguiente: Ambrosio de Cuenca y Argüello, *Apelar de un hado al otro*; Juan de Vera Tassis y Villarroel, *El patrón de Salamanca, San Juan de Sahagún*; Diego Pablo de Velasco, *El Apóstol de León... San Atilano*; Agustín Moreto, *El azote de su patria y renegado Abdenaga*; Luis Vélez de Guevara, *Atila, azote de Dios*; Álvaro Cubillo de Aragón, *Añasco el de Talavera*; Ceferino Clavero de Falces, *De la noche a la mañana*; Adéspota, *Cómo ha de usarse el bien y ha de prevenirse el mal*; Agustín Manuel de Castilla, *El nieto de su padre*. Se trata de ediciones, con la excepción de los últimos tres textos, y las obras corresponden a los números 239, 653, 620, 465, 629, 226, 198, 731, 177 del catálogo de Restori (*cfr.* Restori, 1893).

10 Desde arriba hacia abajo: un lirio, la abreviación del título de la colección, la signatura TQ29, unos granados, y decoraciones florales.

poeta Lisardo, esperan la llegada de un estudiante —Dionisia disfrazada— el cual debe aprobar un examen literario para entrar en la Academia. Cada uno a su vez —D. Juan, D. Diego, Lisardo y Dionisia— recitan un poema. La crítica de inverosimilitud al recitado de Dionisia provoca una reacción violenta en la mujer, que queda presa con el fiel Chacón. En la cárcel —en donde se efectúa la identificación con Añasco— conoce a un grupo de pícaros y buscones, pero al final queda libre.

La III jornada empieza con el encuentro clandestino de Leonor, junto a Teodora, y D. Juan. La intención de la dama de revelar la identidad del supuesto amante queda frustrada por la llegada de Marcelo, el cual quiere descubrir si ha sido deshonrado. La discusión entre los hombres provoca una acción deshonradora de D. Juan, el cual quiebra el báculo de Marcelo. El amante y las dos damas abandonan la escena y el viejo gentihombre es socorrido por el Conde y Fabio. Entretanto, Dionisia y Chacón vagan por la ciudad perseguidos por Juana, un personaje de dudosa moralidad, enamorada de Dionisia-Añasco. Los tres tropiezan con el duelo entre el capitán Martín de Lara, defensor de Marcelo, y D. Juan. La intervención de dos soldados al lado del capitán provoca, según las reglas de caballería, la acción de Dionisia que ayuda y salva al galán. La revelación de la causa del combate desencadena una crisis de conciencia en la mujer que, por coherencia, sigue manteniendo su actitud defensiva hacia D. Juan. La llegada de un alguacil y unos ministros facilita la fuga de Dionisia, Chacón y Juana, los cuales se refugian en el convento de Agustinos Recoletos. Los intentos de capturarlos quedan frustrados por la intervención del Conde que refiere la solución de la pendencia y la presencia en su casa de todos los personajes. Dionisia llega a la residencia del Conde e interrumpe un coloquio entre D. Juan y Leonor, justo en el momento en que su prima está para revelar la verdad. Luego, intenta provocar al hombre, que ha quedado solo, revelando sus múltiples identidades, pero no su sexo. Sigue un duelo, interrumpido por todos los personajes, con la revelación de su verdadera identidad. En el desenlace se conciertan las bodas de Dionisia con D. Juan (arrebatándoselo así a su prima), de Leonor con D. Diego, y de Chacón con Teodora.

Desconocidas permanecen la fecha exacta de composición y la de representación: Cotarelo[11] señala un elemento interno, en donde se alude al sitio de Leucate, acaecido en septiembre de 1637 (III, 2152-54), para fijar un *terminus post quem*. Whitaker[12] añade la referencia a la campaña de Bayonne (III, 2076) ocurrida a finales de 1636.

Por otra parte, la alusión reconocida por Valbuena Prat[13] al principio de la comedia a Lope de Vega y Mira de Amescua, celados por sus respectivos seudónimos —Belardo y Lisardo[14]— parece contrastar con la referencia cronológica arriba indicada. Lope muere en 1635, pero la cita habla de un poeta famoso y viviente. Ningún problema plantea Amescua que muere en 1644. Complica más la situación el hecho de que Lisardo es también el seudónimo de Góngora, que muere en 1627. Entonces, si la comedia ha sido compuesta antes de la muerte de Lope, las alusiones históricas pueden ser fruto de la

11 Cotarelo y Mori, 1918, p. 243. *Cfr.* también Whitaker, 1975, p. 98.
12 Whitaker, 1975, p. 98 y 3n.
13 Cubillo de Aragón, 1928, pp. 52-54.
14 Ver *infra* (I, 9-16).

interpolación[15] o de una hipotética revisión. Pero igualmente puede ser que los seudónimos (recuérdese que Belardo se identifica con D. Juan y Lisardo interviene como personaje) no se refieran a los dramaturgos, sino que representen la tipología de cualquier poeta del siglo XVII. Piénsese en el hecho de que Lisardo poeta y personaje aparece en textos como *El arpa de David* de Amescua, *El mayor imposible* de Lope, varias obras poéticas de Guillén de Castro, y que en todas parece aludir a sus creadores. El mismo Lope a menudo lo emplea como personaje principal de sus comedias[16]. Otra posibilidad reside en la reflexión de que la técnica teatral antigua no se revela tan racionalista acerca de los hechos históricos. De ahí que la muerte de Lope no constituya un problema: tal anacronismo histórico podía fácilmente ser aceptado por el público barroco.

Siguiendo su identificación, Valbuena Prat[17] propone como fuentes de la comedia dos piezas de Amescua, *La Fénix de Salamanca* y *El esclavo del demonio*. No se han encontrado coincidencias textuales o estructurales precisas en las obras aludidas y, si la confrontación-oposición entre Lisarda (hija inobediente) y Leonor (hija obediente) del *Esclavo*[18] tiene algún paralelo con la de Dionisia y Leonor, las semejanzas se reducen a eso. La obra de Amescua sigue otra senda en su desarrollo (la maldición de Marcelo, Lisarda bandolera, o conflicto interior entre maldad y arrepentimiento) y consigue más profundidad que la de Cubillo. Además, en *La Fénix*[19] nos encontramos ante una mujer disfrazada de varón, no a una mujer varonil, que conecta por lo tanto directamente con Bradamante y no con Marfisa.

¿Cómo se estructura *Añasco el de Talavera*? El título y un disfraz le vienen de un fragmento (16 vv.: 12+4), insertado en la II jornada (se trata del recitado del ciego en la cárcel), del homónimo romance de Francisco de Quevedo[20], texto compuesto después del 4 de febrero de 1623[21]. Una versión de 72 versos fue publicada, anónima, en la *Primavera y flor de los mejores romances* en 1636, y se volvió a imprimir en 1659. Otra, de 108 versos apareció, atribuida a Quevedo en *El Parnaso español* de 1648. En el testimonio utilizado el romance se aproxima a la versión de 1648. Lo mismo señala Whitaker[22], quien concluye con la hipótesis de que probablemente circulaba ya a esa altura cronológica un romance atribuido a Quevedo. La aproximación se funda en un error conjuntivo (dos versos presentan una lección que produce una clara hipermetría), lo cual, sin embargo, podía ser fácilmente enmendado por cualquiera. En ese romance

---

15 Ya lo había señalado Whitaker, 1975, p. 99.

16 *Cfr.* Cotarelo y Mori, 1930, pp. 622-623.

17 Cubillo de Aragón, 1928, p. 53. El estudioso, además, añade la semejanza del texto leído por Belardo sobre la corte de Felipe IV con el de Lope *A mis soledades voy* y la parecida actitud beligerante de Lisardo con la de Amescua. A propósito de las fuentes, cabe señalar que Cotarelo (Cotarelo y Mori, 1918, pp. 243-244) alude quizás a una anécdota contemporánea cuando resume la comedia, ya que indica a los personajes principales con los nombres de Francisca y Martín de Añasco (serían Dionisia y Marcelo), pero hasta ahora no se han encontrado referencias precisas en los estudios sobre los cuentos tradicionales. *Cfr.* Chevalier, 1975, 1978.

18 Mira de Amescua, 1926, pp. 78-87 (I, 1-185).

19 Mira de Amescua, 1928.

20 Quevedo, 1969 ss., III, núm. 857, pp. 318-329.

21 *Ibid.*, p. 318.

22 Whitaker, 1975, p. 98.

Quevedo nos presenta a un hidalgo postizo, borrachón y gran comilón, que al anochecer, viéndose ante una casa pública cerrada, se desahoga con una nostálgica queja del bien perdido. Es éste un texto polifuncional a la estructura de la comedia: no sólo el recuerdo de Añasco y la alusión a otro símil («que ha vuelto a pisar el siglo», «cierto mozuelo lampiño / que ha alborotado la Corte») permite a Dionisia identificarse con él y, en consecuencia, permite la creación de otra máscara y otra actitud al fin de la acción teatral (provocando el enfrentamiento con un valiente; el enamoramiento de Juana; una nivelación lingüística de Dionisia, etc.), sino que —y es el hecho más interesante— remite a un género y a un mundo literario (la novela picaresca y la sociedad de marginados) injertados en la mitad de la comedia con claras intenciones cómicas. En la escena de la cárcel aparece una serie de personajes no indicados en la portada[23], que hablan en germanía[24], y con su léxico desviante, tajante y críptico, animan un diálogo que alcanza notables efectos cómicos.

En la comedia los personajes van dispuestos por parejas según un criterio a la vez simétrico y antitético. Entre todos sobresale Dionisia, la mujer hombruna[25], descendiente de las mujeres guerreras —no por amor— de la Antigüedad literaria, un personaje que ha tenido mucho éxito en las piezas de Lope, Tirso y seguidores. En Cubillo la tipología de la mujer varonil se encuentra también en *Las Amazonas de España* (obra perdida cuyo título es indicativo); en una escena de la segunda parte de *El Conde de Saldaña*; en *Los desagravios de Christo*; y, en fin, en la primera parte de *El rayo de Andalucía*. Lo mismo sirve para la mujer disfrazada de varón, heredera de Bradamante, presente en *El amor como ha de ser*, en *El vencedor de sí mismo*, y en *La manga del Sarracino*.

La causa principal del éxito de esa máscara varonil de la mujer se funda en la posibilidad de crear situaciones poco ortodoxas y atrevidas entre personajes del mismo sexo, y que tocan a menudo la esfera amorosa y sexual. Los camaleónicos disfraces masculinos de Dionisia[26] realizan dos situaciones de ese tipo: 1) el encuentro amoroso con su prima, cuya fuerza chocante nace de la declarada correspondencia afectiva de Leonor, que, consciente del verdadero sexo de ese galán, se enamora de él-ella para rechazarlo en seguida según fundamentos racionales; 2) el enamoramiento de Juana, la buscona, por Dionisia-Añasco. Cabe señalar que a esas dos situaciones corresponden dos concepciones amorosas —la platónica y su degradación especular entre los marginados— en que se pone claramente en primer plano la actitud irónica del autor ante el amor. El recurso estilístico de la ironía, a menudo manifestado por Chacón, impregna toda la

---

[23] «Un vejete con alforjas al cuello, un valiente, un ciego con bordón y guitarra y una ciega, un saludador con un Crucifixo al cuello, Juana y Quiteria».

[24] Sobre el léxico de germanía véase Alonso Hernández, 1977, 1979. Sobre los recursos expresivos en la literatura satírica o burlesca. Arellano, 1984.

[25] Sobre la tipología de la mujer varonil o de la mujer disfrazada de varón, véase Romera Navarro, 1934; Bravo Villasante, 1955 (*cfr.* también la reseña al libro: Carballo Picazo, 1955); Ashcom, 1960; Mckendrick, 1974. Véase también, aunque focalizado en el teatro francés, Forestier, 1988.

[26] Compéranse las acotaciones: en la I jornada (*Sale Dionisia dama con sombrero, jugando a la espada con Chacón; ... sale Dionisia vestida de hombre con la espada desnuda, y el rostro cubierto*), en la II (*Salgan al paño Dionisia vestida de estudiante, y Chacón con espada y broquel*).

comedia, y se extiende a las mujeres y a la literatura[27]. Se ha dicho que el tipo de la mujer varonil ya había sido ampliamente experimentado; en consecuencia Cubillo se enfrenta con un *topos* temático del teatro contemporáneo. La figura de Dionisia en *Añasco el de Talavera* ha engendrado dos interpretaciones diferentes del uso que Cubillo hace del disfraz varonil: si Bravo Villasante[28] ve en ella la degeneración del *topos* por su actitud beligerante, sangrienta y excesiva, y en función de una presunta manifestación de lesbianismo (con referencia a las escenas entre las primas), por otra parte Mckendrick[29] ve en *Añasco* la decadencia del tema de la mujer varonil porque Cubillo ha aprovechado de forma trivial el *topos* realzando el elemento sensacional. Degeneración aparte, no hay que olvidar las potencialidades cómicas de una rebuscada misoginia (la cual se manifiesta también en los retratos femeninos de la Academia[30]). Las aspiraciones de esa mujer siempre quedan frustradas, y los comentarios cómicos del gracioso ridiculizan su actitud varonil. Incluso, el hecho mismo de identificar a una mujer con un valentón y hombre de mancebías, tal es Añasco el de Talavera, debía, en su caprichoso exceso, alcanzar notables efectos cómicos. Casi toda la primera jornada está dedicada a la estilización de Dionisia, en contraposición a Leonor (así como D. Juan a D. Diego): ella aborrece su estado femenino, envidia a los hombres, prefiere la esgrima al bastidor y a la almohadilla, «contiene si belleza, / no de mujer la flaqueza, / sino el brío del varón» (f. 91r.; I, 159-161), sus modelos son Zenobia, Artemisia, Pantasilea y Tomiris, y ella misma se ofrece como ejemplo al mundo de mujer guerrera y dominadora. El deseo de excelencia, sobrepasando la proverbial habilidad de los hombres, para honrar a las mujeres (ésta es la disculpa de su postura, remachada en los vv. 331-333: «mas, ¿por qué, prima, no quieres / ver honradas la mugeres / con mi nombre, y con la espada?») se focaliza en dos ámbitos: la aspiración a la gloria literaria y a la fama de guerrera. Al principio de la comedia, rechazando ver al conde ella afirma:

DIONISIA Nada d´eso me importa. A quien yo viera,
si algo a vencer mi inclinación pudiera,
es a los dos ingeniuos que venera
España por el timbre de su esfera.
CHACÓN ¿Quién son?
DIONISIA El uno d´ellos es Belardo.
CHACÓN ¡Gran poeta!

---

[27] Por ejemplo, en la escena de la Academia Dionisia se presenta con un texto que, quizás, no carece de algún intento de polémica literaria anticultista, porque quiere «pintar / la hermosura de una dama / sin flores, perlas, diamantes, / estrellas, oro, cristal, / ni otros comunes follajes, / de que los poetas usan / en ocasión semejante», pero su pretensión va a fracasar ante la objeción. Sobre las mujeres y la literatura *cfr.* Fitzmaurice-Kelly, 1927.

[28] Bravo Villasante, 1955, pp. 153-158.

[29] McKendrick, 1974, pp. 314-316.

[30] Léase el poema satírico recitado por D. Diego sobre una dama culta que estudiaba griego en que se revela más claramente la actitud satírica del autor, y el texto burlesco recitado por Lisardo sobre «un caballero / que quitándose el sombrero, / queriendo galantear / a su dama, derramó / vna cabellera entera, / y ella que la calauera / descubierta, y lisa vio, / en casos tan diferentes, / siendo la risa precisa / se le cayeron de risa / media dozena de dientes».

DIONISIA Excelente lo es Lisardo,
tanto que los ingenios cortesanos
le ha[n] jurado, Chacón, Rey de Romanos,
y, sobre todos, como cosa rara,
viera yo al Capitán Martín de Lara
que con él viene, y esto de la guer[r]a,
para mi inclinación más alma encierra.
(f. 90r.; I, 9-20)

Entonces, la misma Dionisia nos ofrece el eje estructural de la comedia, que se bipolariza en dos campos: en la II jornada se ve su intento de entrar en la Academia para realizar su aspiración literaria, mientras que su actitud combativa es satisfecha por los numerosos duelos y escaramuzas de la I, II, y, sobre todo, de la III jornada. Una ulterior confirmación se da casi al final de la obra, cuando se quiebra temporalmente la ilusión escénica —recurso metateatral frecuente en época barroca y confiado generalmente al gracioso[31]— y se explican los móviles:

DIONISIA ¡Sube presto!
CHACÓN Yo apostara
con los que me están oyendo
a chiflar siete quartillos,
aunque me fueran anejos,
según caloroso subo.
DIONISIA ¡Lindos cuidados por cierto!
CHACÓN Pues si en todo esta Comedia
el poeta lo ha dispuesto
de suerte que siempre andamos
a palos, ¿es mucho?
DIONISIA ¡Necio!
es porque admiren prodigios
en mugeres d´estos tiempos,
vnas dando cuchilladas,
y otras escriuiendo versos.
(f. 103v.; III, 2094-2107)

De todas formas, en el desenlace final todo vuelve a la ortodoxia, y Dionisia acaba casándose con quien ha vencido por tres veces.

Los demás personajes son estereotipos de unos tópicos sociales o literarios (donde sobresale el gracioso), comunes a la técnica teatral barroca. Perplejos nos deja el personaje de nombre Fabio. Está indicado en la portada de la suelta y aparece —se infiere de las acotaciones[32]— a lo largo de la comedia por tres veces (una por jornada) con la

[31] Sobre el gracioso véanse Bravo Villasante, 1944; Ley, 1954. Otro caso de ruptura de la ficción escénica se da en el estribillo final («Por ello, y más propiamente / por la comedia que ha sido / todo postizo, y supuesto / perdón de sus faltas pido») dicho por D. Juan.

[32] F. 90v.; I, acotación anterior a los vv. 49 ss.: «Vanse, y salen el Conde Enrique, Lisardo, el Capitán, Fabio, Marcelo, y Leonor dama, y Teodora criada»; f. 96r.; II, acotación anterior a los vv. 899 ss.: «Salen

función de acompañante del conde (quizás su consejero), pero no es parte activa de la pieza teatral. Quizás es un personaje que ha tenido, en otra posible redacción del escritor, un papel particular; o, al contrario, ha sido insertado en las probables remodelaciones que los autores hacían, adaptando el texto a las diferentes exigencias del público o de la compañía.

Nada nuevo en lo que constituye la realización del género: se trata de una comedia de costumbres o, mejor dicho, de capa y espada, en que se sigue la innovación antiaristotélica lopista. A pesar de la falta total de indicaciones temporales, salvo la ambientación en el reinado de Felipe IV (como parece atestiguar el texto recitado por D. Juan: II, 1008-1053), la unidad de tiempo no se respeta. Tampoco la de lugar: en la I jornada la acción se desarrolla idealmente en Talavera, en la casa de Marcelo; en la II, a parte los vv. 758-856 (que anuncian el cambio), se pasa a Madrid, en la Corte del conde, en la Academia, en la cárcel de la ciudad; en la III, las calles madrileñas —cerca del Prado, del convento de Recoletos— son el fondo de la acción que se concluye en el interior de una posada.

Escénicamente, dominan los espacios abiertos y, quizás, alguna máquina de tramoya sustentaba la escena de la torre del convento y la conversación desde arriba hacia abajo.

En los 2.435 versos[33] que componen la comedia (I, 757; II, 900; III, 778), predomina el romance (un total de 1297 versos), luego siguen las redondillas (784 vv.), los pareados (200 vv.) y, al final, la décima espinela (150 vv.). Queda aparte una cuarteta en pentasílabos y hexasílabos dedicada a un refrán. El uso de la versificación, con su adaptación a la funcionalidad teatral, no se aleja mucho de la senda lopesca[34]. Se señalan infracciones sólo en su adopción para los poemas recitados: en el de D. Juan (II, 1008-1053), de Dionisia (II, 1146-1221) y del ciego (II, 1514-1529) en la cárcel se adopta el romance. En los dos primeros casos los poemas no están señalados por un cambio métrico, sino de asonancia, casi indicando una continuidad dramática de la acción[35]. En el último, el texto recitado —se trata de la discordia, creando una cadena de acontecimientos que técnicamente se concluyen con la jornada. La versificación se ajusta

---

el Conde y Fabio». Después, queda en la escena sólo el Conde y Fabio desaparece sin dejar huellas; f. 101v.; III, acotación anterior a los vv. 1840 ss.: «Sale el conde y Fabio». Las sucesivas apariciones del conde carecen de acompañante.

[33] Cuya estructura métrica es la siguiente: I Jornada (1-107, Pareados de endecasílabos y heptasílabos; 108-418, Redondillas; 419-437, Pareados de endecasílabos y heptasílabos; 438-533, Redondillas; 534-617, Romance o-e; 618-655, Pareados de endecasílabos y heptasílabos; 656-757, Romance a-o); II Jornada (758-856, Redondillas; 857-1007, Romance a-e; 1008-1053, Romance e-a; 1054-1107, Redondillas; 1108-1127, Décimas espinelas; 1128-1145, Romance a-e; 1146-1221, Romance é; 1222-1249, Romance a-e; 1250-1285, Pareados de endecasílabos y heptasílabos; 1286-1421, Redondillas; 1422-1425, Estrofa de cuatro versos a5a6b6b5; 1426-1513, Redondillas; 1514-1657, Romance i-o); III Jornada (1658-1719, Romance e-e; 2094-2257, Romance e-o; 2258-2267, Décima espinela; 2268-2435, Romance i-o).

[34] Véase Marín, 1962.

[35] Tal continuidad se manifiesta más claramente en el segundo caso: al prólogo-comentario del recitado de Dionisia (a-e), sigue el componimiento (é), y en fin la crítica del texto, que reanuda la asonancia del diálogo (a-e).

a esa funcionalidad: la métrica del texto citado, en efecto, se mantiene hasta el final de la jornada.

Otro poema es en pareados (I, 428-438); mientras que la décima se ajusta al recitado —pero de carácter burlesco— de Lisardo (II, 1108-1127).

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Hernández, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

_____ *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Germanía (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.

Ashcom, B. B., «Concerning "La mujer en hábito de hombre" in the Comedia», *Hispanic Review*, XXVIII, 1960, pp. 43-62.

Avalle Arce, J. B., «Lope y Álvaro Cubillo de Aragón», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, Méjico, 1953, pp. 429-432.

Bravo Villasante, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955. También Madrid, Editorial Mayo de Oro, 1988.

Carballo Picazo, A., Reseña a Bravo Villasante 1955, *Revista de Filología Española*, XXXIX, 1955, pp. 403-408.

Chevalier, M., *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.

_____ *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Planeta, 1978.

Chiari Miazzi, M. P., «Il fondo spagnolo della Biblioteca Palatina di Parma e in particolare La collezione CC* IV 28033», *Archivio Storico per le province Parmensi*, XX, 1968, pp. 261-272.

Cotarelo y Mori, E., «Dramáticos españoles del siglo XVII. Álvaro Cubillo de Aragón», *Boletín de la Real Academia Española*, V, Madrid, 1918, pp. 3-23; 241-280.

_____ «Mira de Amescua y su teatro», *Boletín de la Real Academia Española*, XVIII, 1930, pp. 611-658.

Cruickshank, D. W., «Cubillo de Aragón´s *La mayor venganza de honor*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX, 1, 1993, pp. 121-134.

Cubillo de Aragón, Álvaro, *Las muñecas de Marcela. El señor de Noches Buenas*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, CIAP (Clásicos Olvidados), 1928.

_____ *Las muñecas de Marcela*, estudio y edición de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Alcalá, 1966.

_____ *Auto sacramental de la muerte de Frislán*, ed. de Marie France Schmidt, Kassel, Reichenberger, 1984.

Díaz de Escobar, N., «Estudios escénicos granadinos: Álvaro Cubillo de Aragón, autor dramático del siglo CVII», *La Alhambra*, XIV, Granada, 1911, pp. 449-453, 494-497.

Fitzmaurice-Kelly, J., «Woman in sixteenth-century Spain», *Revue Hispanique*, LXX, 1927, pp. 557-632.

Forestier, G., *Esthétique de l'identité dans le Téâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

Glaser, E., «Álvaro Cubillo de Aragón's Review», XXIV, Filadelfia, 1956, pp. 306-321.

Alberto de La Barrera y Leirado, C., *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del Teatro Antiguo Español*, Madrid, Rivadeneira, 1860, Ed. facsímil: Madrid, Gredos, 1969.

David Ley, Ch., *El gracioso en el teatro de la península (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

Marín, D., *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia (Estudios de Hispanófila 2), 1962.

Mckendrick, M., *Woman and Society in the Spanish Drama of Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge, University Press, 1974.

Mesonero Romanos, R., «Teatro de Cubillo», *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1852, pp. 97-100.

_____ *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, BAE, LVII, 1951, I, pp. 79-197.

Mira de Amescua, Antonio, *Teatro*, I, Madrid, Clásicos Castellanos 70, 1926.

_____ *Teatro*, II, Madrid, Clásicos Castellanos 82, 1928.

Orozco Díaz, E., «Unas páginas desconocidas de Cubillo de Aragón», *Boletín de la Universidad de Granada*, Granada, X, 1937, pp. 21-28.

Pérez Pastor, C., *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura española, recogidos por C. Pérez Pastor*, Madrid, 1920.

Profeti, M. G., Reseña a Whitaker 1975, *Rassegna Iberistica*, 13, 1982, pp. 38-40.

Zancanari, U. M., *Per una bibliografia di A. Cubillo de Aragón*, Verona, Facoltà di Economia e Commercio, 1983.

Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969 ss., I-IV.

Simón Díaz, J., *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, CSIC, IX, 1971.

Restori, A., *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio (CC*V 28032) della Palatina Parmense*, Livorno, Tipografia Francesco Vigo, 1891.

_____ «La Collezione CC*IV 28033 della Biblioteca Palatina Parmense», *Studi di Filologia Romanza*, VI, Roma, 1893, pp. 1-156.

_____ *Saggi di Bibliografia teatrale spagnola*, Genève, 1927.

Rodríguez, E., Reseña a Cubillo de Aragón, 1966, *Segismundo*, II, 1930, pp. 392-393.

Romera Navarro, M., «Las disfrazadas de varón en la comedia», *Hispanic Review*, II, 1934, pp. 269-286.

Valbuena Prat, Á., *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969.

Vitse, M., *Élements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.

Whitaker, S. B., *The dramatic works of Álvaro Cubillo de Aragón*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill, 1975.

Los novios se confiesan sus postizos: resonancias en el Siglo de Oro de un motivo clásico

Donald McGrady
Universidad de Virginia

Hacia el final del acto I de *La malcasada* de Lope, el gracioso Hernando cuenta a su amo, D. Juan, el siguiente cuentecillo:

> que oí referir que estaban
> para acostarse dos novios
> y que él le dijo: «mi alma,
> ya somos uno los dos:
> cinco o seis dientes me faltan,
> postizos son los que veis,
> yo me los pondré mañana».
> Y que ella le respondió:
> «Mis ojos, no importa nada,
> que yo soy calva también».
> Y quedando destocada,
> se quitó una cabellera
> con que le mostró la calva.[1]

[1] *Obras* de Lope, ed. Cotarelo y Mori, E., vol. 12, Madrid, Academia Española, 1930, p. 526b (retoco ligeramente la puntuación aquí y en otras citas). Según Morley y Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 351-352, *La malcasada* fue escrita entre 1610 y 1615. *El mayor imposible*, que mencionamos a continuación, data de 1615 (Morley-Bruerton, p. 64); su texto se encuentra en el mismo vol. 12 de las *Obras* de Lope. Véase el muy útil estudio de Chevalier, M., «"Cuentecillos" dans le théâtre de Lope. Origines et portée d'une option du dramaturge», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 10, 1974, pp. 585-600, donde se cita bibliografía adicional (nótese, sin embargo, que está errada la referencia a *El mayor imposible* en la p. 596).

Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, II, Toulouse-Pamplona, 1996

Hernando ha relatado este chascarrillo para ilustrar un principio que acaba de asentar su señor:

> ¿Cuándo has visto casamiento
> donde mentiras no haya?
> El hombre dice que viene
> de los godos de Alemania
> y que sus parientes son
> los Doce Pares de Francia.
> Píntase rico, galán,
> discreto y lleno de gracias,
> encubre vicios y años
> y aun otras secretas faltas.
> La mujer dice que tiene
> diez mil ducados por fama,
> aprécianse ciertas viñas,
> unas huertas y dos casas,
> y no llegan a dos mil.
> Si es baja, la dan tan alta
> que apeada del chapín
> de giganta se hace enana,
> y otras cosas. (p. 526a-b)

La idea expuesta por amo y criado se cumple más adelante en la acción de *La malcasada*, al menos en parte, pues el futuro marido de Lucrecia (a quien también pretende D. Juan) resultará ser tuerto, cojo e impotente, a pesar de que un retrato lo ha presentado como «hermoso», con un «talle famoso» (p. 530b).

Lope había de repetir la misma anécdota de los novios poco tiempo después en la comedia titulada *El mayor imposible*:

> Cuentan que dos se casaron,
> y la noche de la boda,
> en quietud la casa toda,
> ya entiendes, se desnudaron.
> El dijo: «Ya no hay que hacer
> secretos impertinentes:
> postizos traigo los dientes.
> ¡Paciencia!, sois mi mujer».
> Ella, quitando el tocado,
> el cabello se quitó,
> y en calavera quedó,
> como un guijarro pelado,
> diciendo: «Perdón os pido:
> postizo traigo el cabello,
> no hay que reparar en ello.
> ¡Paciencia!, sois mi marido». (p. 587b)

Es posible que para su versión de este cuento Lope haya tenido presente la recogida por Lucas Gracián Dantisco en su muy popular *Galateo español*, que venía imprimiéndose desde 1593:

> Otro déstos [extranjeros] decía que las españolas tenían hecho su fundamento en [...] aparencias solamente. Porque cuando se casó le dieron una mujer blanca, rubia y bien dispuesta, y salióle no más de media mujer, y sin ningún cabello. Tanto, que la noche de la boda vio que la mitad della era de corcho dorado, y se la pusieron debajo de la cama, y la otra mitad de mujer que le quedó encima de la cama, la halló a la mañana verdinegra, flaca, calva y descolorida [...] Pero dicen que se ha visto tal como ésta hallarse burlada, por haber descubierto hartos más defectos en el marido de los que ella pudo tener [...] Como oí contar de una déstas, que habiéndose casado por poderes con sola codicia de la hacienda de el marido, vio cuando se fue [a] acostar, el dicho marido se quitó la nariz, que traía postiza, y un guante con que atapaba una mano manca, y finalmente, echando mano a la boca, tiró della una sarta de dientes postizos. Y así en este juego de su desordenada codicia quedaron empatados estos dos amantes.[2]

Nótese que aquí, al igual que en Lope, los achaques de la mujer incluyen la calvicie, y el marido trae dientes postizos (además, la dama remedia su baja estatura con chapines de corcho, como la «enana» descrita por D. Juan en *La malcasada*). Sin embargo, esta historieta era tan universalmente conocida que me parece arriesgado proponer como fuente exclusiva de Lope la colección de Gracián Dantisco. Yo he oído contar este chiste en los Estados Unidos desde muchacho, generalmente en versiones menos inocentes que las de Gracián Dantisco y Lope. Vaya como ejemplo esta variante algo académica que escuché (en español) al profesor Giovanni Sita en Austin (Tejas) en 1962:

> Ustedes saben que es muy importante colocar los acentos en las sílabas que corresponden. Un ejemplo de esto se vio en el caso de dos novios acabados de casar, que por la noche se estaban desvistiendo para acostarse. El novio dijo: «Querida, hay una cosa que tú debes saber de mí, y es que soy *simbolíco*». A lo cual le contestó la novia: «No te preocupes, caro mío, pues yo soy *sintetíca*».

Obsérvese además que tanto Gracián Dantisco como Lope reconocen haber escuchado relatar el chiste («oí referir...», «cuentan que...», «oí contar...»), lo cual indica que corría oralmente.

Por la misma época en que Lope escribía *La malcasada*, Cervantes componía su «novela ejemplar» de *El casamiento engañoso*, donde dice:

> Pensóse don Simueque que me engañaba con su hija la tuerta, y por el Dío, contrahecho soy de un lado. [3]

---

[2] *Galateo español*, ed. Morreale, M., Madrid, C. S. I. C., 1968, p. 139 (ortografía y puntuación modernizadas por mí).

[3] *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, ed. Amezúa y Mayo, A. G. de, Madrid, Bailly-Baillière, 1912, p. 279.

En sus doctas notas al *Casamiento engañoso*, Amezúa y Mayo trae a colación otra forma de este proverbio, el cual fue comentado por el ilustre paremiólogo Juan de Mal Lara:

> ¿Piensa don Braga que con su hija tuerta me engaña? Pues para el Dío, hermano, que soy contrahecho de un lado.

En su *Filosofía vulgar* (1568), Mal Lara explica así el origen de dicho proverbio:

> se trata engaño, como se vio en estos dos judíos [...] y casando el don Bragas su hija con otro de su jaez, siendo tuerta la vendió por derecha, y el desposado vínolo a saber, y él dijo al que le traía las nuevas cómo pensaban de engañarlo con la moza que era tuerta, respondiendo mansamente: *Pues para el Dío, hermano, que soy contrahecho de un lado.*[4]

La influencia ejercida por nuestro cuentecillo sobre Cervantes no se limita al refrán judío citado por él: en realidad, la novelita de *El casamiento engañoso* parece haber sido inspirada en gran parte por nuestra historieta de los novios que fingen ser lo que no son. La acción del *Casamiento* es la siguiente:

> El alférez Campuzano se enamora de una dama llamada doña Estefanía, a quien trata de seducir; empero ella afirma que sólo se entregará al que se case con ella. Campuzano resuelve contraer estas nupcias, pues Estefanía tiene, amén de su cara bonita, una linda casa amueblada cuyo valor no baja de 2.500 escudos. A su vez, Campuzano muestra a Estefanía una magnífica cadena de oro y otras joyas que, según él, no valen menos de 2.000 escudos. Los dos piensan que, juntando sus respectivas haciendas, podrán pasar «una vida alegre y descansada», y así se casan. Pero a los pocos días descubre Campuzano que la casa no es de Estefanía, sino de una amiga, y ella se entera de que las alhajas del alférez no valen nada, pues son falsas. Se separan los mutuamente engañados esposos, y lo único que él conserva de ella es una sífilis que le prendió.

Se apreciará que el núcleo central de *El casamiento engañoso* se reduce a que se unen en matrimonio dos tramposos, y que poco después de la ceremonia cada uno se percata de los engaños del otro. Esta acción coincide en su mayoría con nuestro cuentecillo de los novios, sólo que en Cervantes los recién casados no se confiesan sus fraudes, éstos consisten en flaquezas económicas (no físicas), y el desengaño mutuo se produce después de algunos días, no la noche de la boda. Con todo, el motivo del casamiento engañoso permanece bastante igual en esta nueva versión. Parece evidente que Cervantes ha tomado el chascarrillo popular como su punto de partida, uniéndole otro chiste popular, el de la mujer libre que atrapa a un enamorado, haciéndolo pensar que se conserva virgen para su futuro esposo[5].

---

[4] Citado por Amezúa, pp. 404-405.

[5] Se trata de otro chiste ampliamente difundido; véase Legman, G., *The Rationale of the Dirty Joke*, Nueva York, Grove Press, 1968, pp. 458-459.

También existe un estrecho parecido entre *El casamiento engañoso* y lo afirmado por D. Juan en el pasaje arriba citado de *La malcasada*:

> ¿Cuándo has visto casamiento
> donde mentiras no haya?
> El hombre...
> píntase rico, galán,
> [...]
> La mujer dice que tiene
> diez mil ducados...
> y no llegan a dos mil...

¿Cervantes se inspiraría parcialmente en Lope, o éste en aquél? No lo sabemos, pues ambos escribían por los mismos años (Lope, 1610-1615; Cervantes, anteriormente a 1613). Lo único seguro es que los dos leían (o veían representar) las obras del otro, a pesar de la antipatía personal que los dividía, y que cada uno conocería también otros ejemplos del cuento de los novios tramposos[6].

¿Cuál sería el origen del cuento de los dos novios defectuosos y estafadores? Los textos que hemos aducido hasta aquí sólo remontan a 1568, fecha de la *Filosofía vulgar* de Mal Lara. Sin embargo, es posible que nos señale la buena pista otra versión un poco distinta. Se trata de un soneto de Quevedo, publicado en *El Parnaso español* en 1648, que dice así:

DESNUDA A LA MUJER DE LA MAYOR PARTE AJENA QUE LA COMPONE

> Si no duerme su cara con Filena,
> ni con sus dientes come, y su vestido
> las tres partes le hurta a su marido,
> y la cuarta el afeite le cercena;
> si entera con él come y con él cena,
> mas debajo del lecho mal cumplido
> todo su bulto esconde, reducido
> a chapinzanco y moño por almena,
> ¿por qué te espantas, Fabio, que, abrazado
> a su mujer, la busque y la pregone,
> si desnuda, se halla descasado?
> Si cuentas por mujer lo que compone
> a la mujer, no acuestes a tu lado

[6] Es corriente en las Américas otro cuento parecido al nuestro, en el que sólo la novia trae miembros falsos, y el novio se limita a hacer alguna observación sarcástica sobre ello. Véanse, por ejemplo, Aarne, A., y Thompson, S., *The Types of the Folktale*, 2a ed., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1973, tipo 1369*; Davis, E., *Gag Writer's Private Joke Book*, Nueva York, 1956, p. 9; Dance, D., *Shuckin' and Jivin'*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, p. 130 (debo estas referencias a mi lamentado amigo, Mac E. Barrick). Este mismo chiste se documenta en las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope (ed. F. Rico, Madrid, Alianza, 1968, p. 123).

la mujer, sino el fardo que se pone.[7]

Aquí parece evidente la huella de Gracián Dantisco, sobre todo en aquello de «debajo del lecho ... / todo su bulto esconde» (vv. 7-8), pero la inspiración principal, como ha señalado Ignacio Arellano, es un epigrama de Marcial, el cual reza así:

Cum sis ipsa domi mediaque ornere Subura,
fiant absentes et tibi, Galla, comae,
nec dentes aliter quam Serica nocte reponas,
et iaceas centum condita pyxidibus,
nec tecum facies tua dormiat, innuis illo
quod tibi prolatum est mane supercilio,
et te nulla movet cani reverentia cunni,
quem potes inter avos iam numerare tuos.
promittis sescenta tamen; sed mentula surda est,
et sit lusca licet, te tamen illa videt.[8]

Se verá que el soneto de Quevedo no sólo se asemeja al epigrama clásico de un modo general, sino que su verso inicial traduce fielmente el renglón 5 de Marcial. Empero no podemos concluir que este epigrama sea la inspiración de Mal Lara, Gracián Dantisco, Lope y Cervantes, pues en Marcial (y en el soneto de Quevedo) falta la situación básica de los novios que en su primera noche de casados se confiesan sus respectivas deficiencias. Evidentemente, hubo otro autor (posiblemente clásico) que elaboró la escueta situación presentada por Marcial, introduciendo a un marido tan postizo como la mujer satirizada, y haciendo que los dos tramposos se unan en matrimonio y que se descubran sus postizos en la primera noche nupcial. Ignoramos, pues, quién pudo haber sido el inventor de esta genial anécdota, pero los textos que hemos reunido demuestran que la historieta tuvo una amplia resonancia en la literatura del Siglo de Oro.

---

[7] Arellano Ayuso, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1984, p. 379. Arellano comenta el poema en las pp. 379-380.

[8] Marcial, *Epigramas*, libro 9, núm. 37. Citamos por la edición y traducción en Martínez Arancón, A., ed. *Marcial-Quevedo*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 100-101. La traducción dice así: «Aunque viviendo sola en tu casa te hagas adornar en plena Suburra y te repongan el pelo que te falta, aunque cada noche te cambies los dientes igual que te cambias los vestidos de seda y te acuestes entre mil tarros de perfume y aunque tu cara no duerma contigo y me hagas señas con el entrecejo que te han dibujado por la mañana, aunque no te mueva ningún respeto de tu sexo encanecido que puedes ya contar entre tus abuelos y sin embargo prometes mil prodigios, no obstante todo eso, mi verga permanece sorda y aunque fuese ciega te ve perfectamente».

Vestigios de literatura provenzal en *El Bastardo Mudarra* de Lope de Vega[1]

Patrizia Micozzi

El Bastardo Mudarra (1612) de Lope de Vega nace de la leyenda de los Infantes de Lara tal como la presenta, en su integridad, la *Crónica General* según la edición de Florián de Ocampo. Si por un lado el autor se muestra fiel a la versión primitiva, en que inserta unos temas reelaborados, pertenecientes a la tradición medieval occitana, como los del *cor manjat* de Guillem de Cabestaing y del *amor de lonh* de Jaufre Rudel, hasta rozar, con la figura de Dª. Lambra, mitos antiquísimos como el del antropófago, por el otro no desdeña ninguno de los elementos poéticos que le ofrecen los *Romances* y que surgen de su inagotable genio creador. Lope de Vega, por primera vez, logra convertir a los distintos personajes épicos de la leyenda en seres reales, que, aun guardando el vigor de la tradición heredada, forman parte de un nuevo horizonte dramático, en cuyo ámbito vital ellos espacian ágilmente de las esferas inferiores a las superiores mostrando una madurez y una complejidad de pensamientos y sentimientos que se reflejan, a menudo con intensos matices, en los múltiples aspectos de la realidad circunstante. Eso procede del carácter pleno y polifacético de su personalidad, que en los unos engendra una conducta inspirada e iluminada por valores y principios morales capaces de sublimar la existencia humana y en los otros acentúa la ambigüedad, el encanto perverso que brota de su naturaleza corporal y espiritual, de su hacer o no hacer. Dentro del sistema de signos pertinentes a la estructura vital de cada personaje, que Lope de Vega plasma y desarrolla conforme con las teorías expresadas en su *Arte nuevo de hacer comedias*, los componentes negativos llegan a un nivel de profundidad nunca alcanzado antes. Los ejemplos que podemos sacar de los personajes de mayor relieve en la obra, Dª. Lambra y Ruy Velázquez, son muy elocuentes: ni los autores de las *Crónicas* ni los de los *Romances* realizan con tanta agudeza, precisión y abundancia de particulares moralmente

[1] Este trabajo, aquí presentado en forma resumida, se saca de mi tesis doctoral sobre *La leyenda de los Infantes de Lara*, discutida en la Universidad de Macerata (Italia), durante el año académico 1985-86.

Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, II, Toulouse-Pamplona, 1996

crudos y repugnantes un retrato físico y psicológico de los dos, donde no sólo los contornos se confunden y se sobreponen, sino también la esencia misma. Dª. Lambra lleva consigo todo el peso de la tradición. La memoria histórica la hace protagonista, una vez más, de acontecimientos fundamentales, consagrados por la voz anónima de los antiguos *Cantares de gesta*, que constituyen el trompillón del relato legendario. Pero, junto a la figura que los *Cantares* perdidos, las *Crónicas* y los *Romances* han inmortalizado en determinadas posturas, lugares y situaciones casi estereotipados, hay otra que sólo pertenece al inmenso *kósmos* artístico lopesco. Es la figura sombría de una mujer que se escapa a cualquier definición rígida y esquemática; que vive, más allá de las apariencias, en el tormento incesante y el odio ciego; que rechaza las constantes de la condición humana y los límites que ellas imponen a nuestro proceder. Penetrar en su mundo interior, en los meandros remotos de su alma, es como adelantarse en un laberinto de monstruosas deformaciones, en el cual el hombre y la bestia dejan de ser dos entidades distintas. Dª. Lambra no conoce obstáculos o barreras: siempre está pronta, a fin de conseguir sus objetivos, para utilizar con diabólica sagacidad y maestría todo medio y pasar los lindes de su propia dignidad, sin preocuparse por las graves implicaciones éticas que eso significa. La conducta reprobable de la joven mujer nos induce a reflexionar sobre el sentido del mal, que ella hace aflorar a nuestra conciencia, sobre su ubicuidad amenazadora, su terrible poder de sumisión (Ruy Velázquez) y muerte. Aquí el mal asume la connotación de una fuerza lóbrega e indomable que afea no tanto el elemento corpóreo, cuanto el espíritu, principio de la vida moral; que quita al hombre la libertad, signo altísimo de la imagen divina, transformándole en esclavo de las inclinaciones falaces del corazón y alejándole de la verdad más honda de las cosas. Frente a él, aun la razón aparece falta de luz y potencia, lo que no quiere decir que Lope de Vega forja el personaje de Dª. Lambra según una visión determinista y fatalista, pues destina espacio a la iniciativa y responsabilidad personales. Claro está que el hecho de la responsabilidad moral no aclara el problema y contiene en sí un fondo irracional e incomprensible. Hay una especie de mancha negra en la existencia humana, una convivencia «patológica» con el mal, contra la cual el hombre puede y tiene que defenderse constantemente. Renunciar equivale a sucumbir. El no luchar es la elección que distingue a Dª. Lambra: es la elección del mal, que se alimenta de inquietud y odio, un odio desmesurado, revestido de rasgos caníbales:

LAMBRA
Cuando entre mis dientes tenga,
si Ruy Velázquez me venga,
aquel corazón cruel;
que no he de tener sosiego
hasta comerle a bocados,
que bien sé que irán asados,
pues que la venganza es fuego[2]. (Acto primero)

[2] Las citas de *El Bastardo Mudarra* se sacan de Vega, L. de, *Obras (Crónicas y Leyenda dramáticas de España)*, edición y estudio preliminar de Menéndez Pelayo, M., Madrid, Atlas Ed., BAE, 1966, CXCVI, XVII, p. 177.

A través de las palabras de Dª. Lambra, el recuerdo de la leyenda del *cor manjat*, muy divulgada durante la Edad Media en la tradición oral y escrita, india[3] (en las historias anteriores a la vida de Buda) y occidental, adquiere nueva linfa. Los pasos fundamentales de esta leyenda, que se cuenta en los *lais* de Ignaure y Guiron (*Tristan* de Thomas), en la célebre *vida* provenzal del trovador Guillem de Cabestaing[4]; en la novela del Châtelain de Couci; en un poema biográfico alemán sobre el *minnesinger* Reinmann von Brennenberg; en la *novella* IV. 9 del *Decamerone* —probable fuente[5] de *El Bastardo Mudarra*—, que Boccaccio escribe inspirándose en la *vida* de Guillem de Cabestaing[6], como el misterioso autor de los *Comptes amoureux de Madame Jeanne Flore*, son tres: 1) el marido celoso mata al amante de su esposa y le arranca el corazón; 2) la dama come el corazón asado de su amante y lo encuentra exquisito; 3) enterada de lo que acaba de comer, la noble joven se tira desde la ventana. Este último paso falta en los *Comptes amoureux de Madame Jeanne Flore.*

Los aspectos de la leyenda que más llaman la atención son la singularidad, el refinamiento de la venganza, que por su dimensión caníbal —no debemos olvidar que también la mitología griega nos propone casos de antropofagia (Medea, Progne, Atreo, etc.)— nos lleva a los instintos sangrientos de los primitivos, suscitando en nosotros fuertes emociones, y sobre todo destaca el gusto con que la dama come el corazón de su amante. Sea Raimon de Castel-Rossillon, en la *vida* de Guillem de Cabestaing, sea Boccaccio, en el *Decamerone*, consideran absolutamente natural el hecho de que la dama siga queriendo, después de muerto, al hombre a quien tanto había querido. En realidad, se trata de un fenómeno que está relacionado con una antigua creencia, según la cual el corazón transmite a la persona que lo come las cualidades morales y los sentimientos elevados que acompañan sus latidos. Pues no sorprende que el corazón de un caballero extraordinariamente animoso y valiente como Gonzalillo, objeto —es cuanto afirma un investigador americano en un artículo sobre la leyenda de los Infantes de Lara[7]— sí de odio, pero de un odio que mana del amor arrebatador e imposible de su tía, de un deseo

---

[3] Hauvette, H., «La 39e nouvelle du *Décaméron* et la légende du "Cœur mangé"», *Romania*, XLI, 1912, p. 197.

[4] Sobre la *vida* del trovador Guillem de Cabestaing y la leyenda del *cor manjat*, ver Riquer, M. de, *Los trovadores*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, II, pp. 1063-1066. Para mayor información bibliográfica, ver *Grundriss der Romanischen literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1972-1990.

[5] ¿O debemos pensar en alguna poliantea? Para aclarar los distintos aspectos de este problema, ver Segre, C., «Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni», en Marga Cottino-Jones and Edward F. Tuttle, eds., *Boccaccio: secoli di vita*, Los Angeles, University of California, 1975, pp. 225-237; D´Antuono, N. L., *Boccaccio´s «Novelle» in the theater of Lope de Vega*, Madrid, Porrúa Turranzas, 1983; Dixon, V., «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio», en Ruano de la Haza, J. M., ed., *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 185-196.

[6] Ver Neuschäfer, H. J., *Boccaccio und der Beginn der «Novelle»*, München, Fink Verlag, 1969, pp. 33-43.

[7] Burt, J. R., «The bloody cucumber and related matters in the *Siete infantes de Lara*», *Hispanic Review*, 50, 1982, pp. 345-352.

sexual fortísimo e insatisfecho (el cohombro lleno de sangre[8], arrojado contra Gonzalillo, mientras éste, desnudo, está bañándose con su azor en la Huerta de Barbadillo, sería el símbolo de la unión sexual), constituya el alimento que a Dª. Lambra más le apetece.

La creencia en las virtudes del corazón comido se halla atestiguada en importantes textos literarios: Sordello da Goito hace referencia a ella en el *sirventés* sobre la muerte del caballero Blacatz, cuyo corazón quiere ofrecer a la caballería, para librarla del estado de decadencia; Bertand d´Alamanon, en cambio, divide el corazón de Blacatz con las damas de Provenza (es un *topos* en las composiciones de los trovadores italianos, que recogen en seguida el tema). De Guido Cavalcanti a Petrarca, la creencia asume una fisonomía específica: es la dama misma que abre el pecho de su amante para tomarle el corazón.

En la *Vita nova* (I, c. III) de Dante, el Amor manda a Beatriz que coma el corazón del poeta para vivificar sus sentimientos amorosos. Beatriz obedece, pero con mucha repugnancia. A pesar de la variante dantesca, la idea básica no sufre ningún cambio.

La leyenda del *cor manjat* se enlaza con el mito del antropófago o caníbal, que guarda su testimonio más antiguo y acreditado en las *Historias* (IV, 106) de Heródoto. Si hasta el final del siglo XV la palabra «antropófago» indica a los salvajes que comen carne humana y viven en los márgenes de la sociedad occidental, después del descubrimiento del Nuevo Mundo y de sus habitantes ella se enriquece de otros conocimientos y sentidos. Sin duda Colón favorece el proceso de expansión terminológica y geográfica. Poco a poco, se multiplican las informaciones y los tratados sobre el asunto de la antropofagia y con éstos los errores y los prejuicios que difunden una imagen injusta y falsa del indio. Es interesante notar que en las representaciones gráficas de los artistas europeos del tiempo las mujeres pertenecientes a las tribus femeninas de Amazonia siempre muestran una actitud agresiva hacia los hombres[9]: los instintos sexuales se mezclan con los instintos caníbales y la relación íntima, en virtud de la ecuación simbólica que hay entre el sexo y la comida, preludia el rito de la matanza de los hombres, por parte de las mujeres, y de la consumición de su carne. Quizás eso pueda ayudarnos a entender mejor el comportamiento de Dª. Lambra, que, a veces, no parece ser ajeno a cierta misoginia. De cualquier modo, la clave de lectura no debe prescindir de ninguno de los elementos analizados, tampoco de una creencia basada en opiniones fantásticas, murmuraciones y pruebas inconsistentes, pero muy arraigada durante la época de Lope de Vega.

En una perspectiva no menos dramática, Lope de Vega delinea, con toda su carga de humano sufrimiento y dolor, la figura de Gonzalo Bustos —el viejo padre de los Infantes de Lara—, respetando la primigenia fisonomía y la esencia del personaje legendario. Gonzalo, sigue siendo, en *El Bastardo Mudarra*, un hombre de gran altura

---

[8] También Carolyn Bluestine, en un artículo suyo sobre la leyenda de los Infantes de Lara, afirma que la sangre es un símbolo sexual. Ver Bluestine, C., «The power of blood in the *Siete Infantes de Lara*», *Hispanic Review*, 50, 1982, pp. 201-217.

[9] Ver Arens, W. E., *Il mito del cannibale*, traduzione di Stella Accatino, Torino, Paolo Boringhieri, 1980, pp. 54-55.

moral, esquivo de los gestos afectados, animado por un sincero ideal de paz y justicia, tendido, en un esfuerzo tan admirable como inútil, hacia un estado de orden y armonía social irrealizable. El carácter de esta criatura lopesca se completa poco a poco entre las aspiraciones de un alma que progresa a través de varias experiencias, hasta llegar a la plenitud de sus cualidades, a las que el autor da resalte para conferirle una medida de grandeza que le eleva a ejemplo de lealtad y virtud, acreciendo el contraste con Ruy Velázquez. Gonzalo encarna valores muy importantes en la vida individual, afectiva, diaria, caballeresca, aun quedando sujeto a las comunes debilidades de todos los seres. Si a veces reacciona de manera brusca, las circustancias le justifican, atenuando sus responsabilidades. En realidad, él siempre se mueve y actúa —no sin laceración interior y trabajo penoso— para restablecer algo que se ha quebrantado irremediablemente. Así, el mal no tarda en abrir sobre él las alas de la lisonja y del engaño: le seduce, le confunde, le aparta de su camino de esperanza, empujándole en las tinieblas de la traición, donde la sombra de la muerte está en acecho, con el dolor más atroz. La incredulidad, el asombro y la turbación se imponen a la ciega confianza de Gonzalo; la nobleza y el honor de Ruy Velázquez descubren su cara mentirosa y bárbara. Tras las voces enemigas empieza a entreverse una horrible verdad. La tragedia estalla con un frémito de angustia que pronto suscita llanto y desesperación. Nada puede aplacar y dar descanso a su amplitud espantosa y amenazadora. Ella se insinúa en los pensamientos, las palabras, las acciones de Almanzor; penetra en las heridas de Gonzalo, para luego clavarse en su alma. Pero el destino no le abandona, en seguida, en la tempestad del dolor: antes de acabar su curso, le reanima haciéndole alcanzar el puerto del amor. El deseo y la esperanza del bien no se han apagado completamente en Gonzalo. Una pequeña llama aún viva en el secreto del alma vuelve a brillar, apasionada y férvida, vigorizada por una mano misteriosa, la espléndida mano de Arlaja, joven hermana de Almanzor, a quien el rey moro confía el cuidado del prisionero cristiano. El amor de aquel «ángel»[10] de rara hermosura es una medicina que alivia el sufrimiento y despierta los sentidos a un gozo repentino[11]. La relación entre Gonzalo y Arlaja simboliza el encuentro entre el mundo occidental de España y el mundo árabe occidentalizado de Al-Andalus, es decir dos mundos cercanos, pero no iguales. Sánchez Albornoz sostiene que las formas de vida y pensamiento de los árabes de Al-Andalus son el resultado de una simbiosis «entre lo español preislámico y lo postislámico oriental»[12]. Es lo que opina también Maravall, que cita como testimonio a Ibn Jaldun: «todo pueblo que vive en la vecindad de otro, cuya preeminencia siente, adquiere en alto grado un hábito de imitación y asimilación»[13]. A pesar de esto, comenta López Estrada, «cada pueblo, el cristiano y el árabe, tiene su ley y ley quiere decir un específico sistema de convivencia que comprende

---

[10] Ver Vega, L. de, *op. cit.*, p. 188.

[11] «BUSTOS. «Y yo digo / que esta prisión no es castigo, / sino mi descanso y bien» (acto segundo), *ibidem*, p. 188.

[12] Ver Sánchez Albornoz, C., *España. Un enigma histórico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962, I, p. 145.

[13] Maravall, J. A., *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1964, segunda edición, p. 215.

desde los menudos menesteres de la vida cotidiana hasta la religión»[14]. Aquí está la raíz de los problemas éticos y religiosos que plantea la relación entre Gonzalo y Arlaja. Gonzalo, además de estar casado, profesa una religión distinta de la de Arlaja, la musulmana, que condena, como la cristiana, el adulterio y prohíbe a las mujeres que se casen o se acuesten con hombres cristianos o no creyentes. Respecto a este último punto, sin embargo, no debemos olvidar que los enlaces sexuales, sobre todo entre los árabes y las mujeres peninsulares, son un fenómeno muy normal en Al-Andalus. Reducir la complejidad de esa situación a una simple cuestión de honor, como hace Manuel Cuenca Cabeza en su ensayo sobre la leyenda de los Infantes de Lara en el teatro[15], puede llevarnos a eludir los problemas. La historia, la antropología, la literatura y la leyenda misma[16] nos ofrecen los instrumentos necesarios para darles una solución que quizá no sea racional.

Lope de Vega no se limita a proponernos unos problemas heredados de la tradición legendaria, hace algo más: enriquece la antigua historia de Gonzalo y Arlaja con un tema, el del «amor de lonh», que el trovador Jaufre Rudel[17] ha eternizado en sus *cansos*, en particular en *Quan lo rius de la fontana* (II) y *Lanquan li jorn son lonc en mai* (V). La *vida* del trovador[18], que G. Paris[19], al contrario de otros filólogos[20], considera infundada, fruto de la fantasía de algún juglar, refleja claramente, en las palabras lejanía y ausencia, una evolución de la *Fin´ Amors*. Expresión que nace y se desarrolla en las cortes feudales de Provenza y representa la síntesis más perfecta de los valores éticos e intelectuales, de las virtudes caballerescas y mundanas, es decir del erotismo y la moral. El dato que más caracteriza el amor cortés está en su naturaleza esencialmente extra-matrimonial, cuya razón histórica depende del hecho de que, en el mundo cortés, la boda entre miembros de la aristocracia no representa el punto de partida de una libre elección inspirada por la inclinación amorosa, sino un contrato concertado por intereses dinásticos de orden político-patrimonial. En este marco se coloca el tema del «amor de lonh», tal vez de origen mediolatino —Ovidio, *Heroides*, XVI, 17 ss.; Propercio, I, 6, 27; San Agustín, *De Trinitate*, I— o árabe[21] —por ejemplo, Ibn Hazm de Córdoba, *El*

---

[14] *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, cuatro textos y su estudio por López Estrada, F., Madrid, Publicaciones de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1957, p. 198.

[15] Cuenca Cabeza, M., *La leyenda de los Infantes de Lara en el teatro español*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba y Universidad de Deusto, 1990, p. 130.

[16] Si Lope de Vega renunciase, en *El Bastardo Mudarra*, a la relación entre Arlaja y Gonzalo, para salvar el honor de la mora, su obra se acabaría por la muerte de los Infantes. Desaparecería la figura de Mudarra y con él la que se ha llamado, en el ámbito de la leyenda, «epopeya de la venganza».

[17] Ver Riquer, M., *op. cit.*, I, pp. 148-154.

[18] Sobre la *vida* de Jaufre Rudel, ver el interesante análisis que hace Bertolucci, V., «Il grado zero della retorica nella *vida* di Jaufre Rudel», en *Studi Mediolatini e Volgari*, XVIII, 1970, pp. 7-26.

[19] Ver Paris, G., «Jaufré Rudel», *Revue Historique*, LIII, 1893, pp. 225-260, reimpreso en *Mélanges de Littérature française du moyen âge*, Paris 1912, pp. 498-538. Ver también Cluzel, I., «Jaufré Rudel et l´*amor de lonh*», *Romania*, LXXVIII, 1957, pp. 86 y ss.

[20] Stimming, Diez, Suchier, Savj-López, Crescini, Monaci.

[21] Ver Cherchi, P., «Notula sull´amore lontano di Jaufré Rudel», *Cultura Neolatina*, XXXII, 1972, pp. 185-187.

collar de la paloma, IV «Sobre quien se enamora por oír hablar del ser amado»[22]—. Guillem de Peiteus, Bertran de Born, Cercamon, Marcabru, Raimbaut d´Aurenga, Peire d´Alvergne, Andrea Cappellano, Giacomo da Lentini lo cantan en sus versos, alabando a una dama real y célebre por su hermosura y cortesía. En el *Roman de Flamenca* el joven caballero Guillem de Nivers se enamora, de oídas, de la bella Flamenca, mas no se casa con ella porque su amor es adúltero. También en muchas *novelle* del *Decamerone* se cuentan historias parecidas. Pero es Jaufre Rudel quien impregna el tema de acentos líricos cautivadores y altamente sugestivos. Él celebra en sus *cansos* el amor por una mujer ausente y lejana, que es su única felicidad, su continuo deseo y pensamiento, su dulce sueño e ilusión. ¿Amor real o amor imaginario? A cuantos se afanan en la tentativa de encontrar elementos realísticos e identificar a la amada del trovador provenzal —según Diez y Stimming la dama es Melisenda, hermana de Raimundo III, conde de Trípoli; según Suchier Hodierna, esposa de Raimundo II y madre de Melisenda; según Monaci y Santangelo Leonor de Aquitania; según Appel la Virgen María[23]. Spitzer recuerda que las mujeres de los trovadores no son identificables, porque ellos no celebran a una mujer especial, sino «l´amour en soi, l´amour dans la forme-type qui est la leur»[24]. Él cree que *el amor de lonh* de Jaufre Rudel es amor absoluto, caracterizado por la lejanía (moral), que vive y tiene valor en la lejanía y por la lejanía, metáfora de la imposibilidad de alcanzar a la amada, ya que «la dame apparaisse mariée», particular que «ajoute à la gratuité de cet amour sans issue»[25]. La naturaleza muy idealista del *amor de lonh* ("amour venant de terre lointaine") no excluye sin embargo —y sobre esto Spitzer se aparta de las teorías de Casella[26], que interpreta la lírica de Jaufre Rudel a la luz de la filosofía agustiniana, llegando a afirmar que el *amor de lonh* sólo tiene una existencia puramente espiritual, es un sueño individual y sujetivo— la corporeidad, contra la cual el amor lucha incesantemente para purificarse y adquirir su valor último.

Si en Jaufre Rudel el *amor de lonh* es un sentimiento libre y purísimo (Battaglia[27]) y procede desde lo hondo de la vida interior (Spitzer), del otro sí mismo que surge del poeta como forma de su propio ser (Casella), en Lope de Vega es una realidad espiritual y sobre todo física que tiene su objeto no ya en el hombre, sino fuera de él. *El Bastardo Mudarra*, respecto a la tradición lírico-trovadoresca del tema, sigue una línea original, siendo Arlaja quien se enamora de Gonzalo por oír hablar de sus virtudes. A la inversión de papeles corresponde una imagen distinta del *amor de lonh*, cuya razón poética deja de ser una razón considerada transcendental, que no puede encerrarse en un concepto, acabarse en una afirmación, alcanzarse por el intelecto o por métodos empíricos. El

---

22 Ver Córdoba, I. H. de, *El collar de la paloma*, traducido por García Gómez, E., Madrid, Alianza Editorial, 1990[7], pp. 121-123.

23 Ver Santangelo, S., *Saggi critici*, Modena, S. T. E. M., 1959, pp. 93-116.

24 Spitzer, L., «L´amour lointain de Jaufre Rudel et le sens de la poésie des troubadours», *Studies in the Romances Languages and Literature*, 5, 1944, p. 32, reimpreso en *Romanische literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, 1959, pp. 363-417.

25 *Ibidem*, p. 54.

26 Ver Casella, M., «Poesia e storia», *Archivio Storico Italiano*, XCVI, 1938, I, pp. 3 y ss.; II, pp. 153 y ss.; además del mismo autor ver *Jaufre Rudel: Liriche*, Firenze, Fussi ed., 1948.

27 Battaglia, S., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 241-262.

componente ontológico del tema, que según Casella determina y justifica la falta del elemento real fuera de la interioridad, desaparece, cediendo el lugar a una caracterización física evidente y tangible. La pasión amorosa que une Arlaja a Gonzalo no es una idea abstracta, una ilusión, un sueño triste; no tiene ecos nostálgicos; no se pierde en los cauces de la imaginación, donde todo aparece rarefacto y sin consistencia, lejano y al mismo tiempo próximo. En ella, las distancias se anulan; las identidades se definen; la materia fecunda la materia, calmando su sed de conocimiento y posesión; el espíritu se regenera, cicatrizando con un soplo milagroso e inesperado de felicidad las heridas del alma. Ese amor, en la concepción artística de Lope de Vega, es imagen, expresión coherente y acabada de la unión del yo con el otro, que enlaza la personalidad de los dos amantes, Gonzalo y Arlaja, en un proceso global de coordinación y equilibrio. Sin embargo, es una ilusión creer que la unión con el amado es fuente generadora de perfección: la felicidad no puede separarse de la tristeza, como el amor del dolor, siendo ambos parte integrante de la existencia del hombre y de la realidad que está fuera de él. El amor y el dolor, aun el dolor más atroz, el que experimenta Gonzalo ante las cabezas degolladas de los Infantes y Nuño Salido, son presencias innegables e ineludibles, motivadas y significativas que exigen una actitud, inteligente y fecunda, de aceptación y acogida.

El sentimiento ético que anima a Lope nace de una certidumbre, arraigada en lo hondo de su mundo interior, que mueve e inspira a toda conciencia, acercándola al origen de la vida, a la luz de la verdad, la sola capaz de iluminar y renovar las perspectivas del hombre sobre sí mismo y las cosas, hasta convertirse en manantial perenne de conocimiento, en núcleo de una infinitud, donde el universo creado y el increado hallan su punto de encuentro definitivo. De estas consideraciones se deduce que el arte de Lope, en *El Bastardo Mudarra*, no consiste en un hábil y vigoroso trabajo de coloración y estructuración del material heredado. Sus personajes, incluso los que sólo pertenecen a su fantasía, permanecerían en una condición de inercia y sus temas quedarían anclados a esquemas lógicos, mecanismos de desarrollo rígidos y nada originales sin la contribución apasionada del literato y del hombre que funde, reconstruye, completa, analiza y juzga coherente con sus propias concepciones ideales y morales, buscando una interpretación personal de las figuras y los acontecimientos de la leyenda, interpretación laudable por su agudeza y por la amplitud de su apertura.

BIBLIOGRAFÍA

Arens, W. E., *Il mito del cannibale*, traduzione di Stella Accatino, Torino, Paolo Boringhieri, 1980.

Battaglia, S., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965.

Bertolucci, V., «Il grado zero della retorica nella *vida* di Jaufre Rudel», en *Studi Mediolatini e Volgari*, XVIII, 1970, pp. 7-26.

Bluestine, C., «The power of blood in the *Siete Infantes de Lara*», *Hispanic Review*, 50, 1982, pp. 201-217.

Burt, J. R., «The bloody cucumber and related matters in the *Siete infantes de Lara*», *Hispanic Review*, 50, 1982, pp. 345-352.

Casella, M., «Poesia e storia», *Archivio Storico Italiano,* XCVI, 1938, I, pp. 3 y ss.; II, pp. 153 y ss.; *Jaufre Rudel: Liriche*, Firenze, Fussi, ed., 1948.

Cluzel, I., «Jaufré Rudel et l´*amor de lonh*», *Romania,* LXXVIII, 1957, p. 86-97.

Córdoba, I. H. de, *El collar de la paloma*, traducido por García Gómez, E., Madrid, Alianza Editorial, 1990[7].

Cuenca, M., *La leyenda de los Infantes de Lara en el teatro español*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba y Universidad de Deusto, 1990.

Cherchi, P., «Notula sull´amore lontano de Jaufré Rudel», *Cultura Neolatina*, XXXII, 1972, pp. 185-187.

D´Antuono, N. L., *Boccaccio´s «Novelle» in the theater of Lope de Vega*, Madrid, Porrúa Turranzas, 1983.

Dixon, V., «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio, en Ruano de la Haza, J. M., ed., *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 185-196.

El Abencerraje y la hermosa Jarifa, cuatro textos y su estudio por López Estrada, F., Madrid, Publicaciones de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1957.

Grundriss der Romanischen literaturen des Mittelalters, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1972-1990.

Hauvette, H., «La 39[e] nouvelle du *Décaméron* et la légende du "Cœur mangé"», *Romania*, XLI, 1912, pp. 184-205.

Maravall, J. A., *El concepto de España en la Edad Media,* Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1964, segunda edición.

Neuschäfer, H. J., *Boccaccio und der Beginn der «Novelle»*, München, Fink Verlag, 1969, pp. 33-43.

Paris, G., «Jaufré Rudel», *Revue Historique*, LIII, 1893, pp. 225-260, reimpreso en *Mélanges de Littérature française du moyen âge*, Paris, 1912, pp. 498-538.

Riquer, M., de, *Los trovadores*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, I, II, III.

Sánchez Albornoz, C., *España. Un enigma histórico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962, segunda edición, I, II.

Santangelo, S., *Saggi critici*, Modena, S. T. E. M., 1959, pp. 93-116.

Segre, C., «Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni», en Marga Cottino-Jones and Edward F. Tuttle, eds., *Boccaccio: secoli di vita*, Los Angeles, University of California, 1975, pp. 225-237.

Spitzer, L., «L´amour lointain de Jaufre Rudel et le sens de la poésie des troubadours», *Studies in the Romance Languages and Literature* (University of North Caroline), 5, 1944, reimpreso en *Romanische literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, 1959, pp. 363-417.

Vega Carpio, L. de, *Obras (Crónicas y Leyendas dramáticas de España): El Bastardo Mudarra*, observaciones preliminares de don M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas Ed., BAE, 1966, CXCVI, XVII, pp. 167-222.

Balance de la actividad teatral en Burgos en el Siglo XVII

Ignacio Javier de Miguel Gallo
Ayuntamiento de Burgos

Mil seiscientos cinco. Éste es uno de los años que podemos considerar como clave en la vida teatral burgalesa del Siglo de Oro. A partir de marzo se llevaría a cabo la gran obra de reforma del patio de comedias de Burgos, motivada directamente por el traslado de la Real Chancillería desde la ciudad de Medina del Campo hasta la capital burgense[1]. Esta gran remodelación que analicé someramente en un artículo y con mayor profundidad en mi memoria de licenciatura y en mi tesis doctoral[2] fue impulsada por el Regimiento. Por ello, ésta supuso el reconocimiento y el espaldarazo definitivo, por parte de las autoridades civiles de la ciudad castellana, a una actividad dramática que por toda España estaba consiguiendo afianzarse.

El proceso que desembocó en esta consolidación del teatro comercial en Burgos no fue sencillo: parece hundir sus raíces en la Edad Media y en él convergieron factores teatrales y extrateatrales. Sin embargo, es en la segunda mitad del siglo XVI —especialmente en sus dos últimos decenios— cuando se acumulan una serie de hechos que, combinados, van a dar como resultado ese asentamiento de la *Comedia*. En este sentido ya he analizado en otra publicación[3] aspectos como la posible influencia de una carta del canónigo rosellonés Miguel Giginta, las necesidades económicas con las que se encontró la Casa de la Doctrina tras la grave crisis en que se vio sumida la ciudad por la

---

1 Archivo Municipal de Burgos (A. M. Bu.), Actas de 1605, f. 178 v. (Acta de 26 / V / 1605).

2 Ignacio Javier de Miguel Gallo, «El patio de comedias de Burgos, 1587-1650», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1992, pp. 249-264. *Idem, El patio de comedias de Burgos (1587-1650)*, memoria de licenciatura defendida en la Universidad de Valladolid en junio de 1990. *Idem, Teatro y parateatro en Burgos (1550-1752). Estudio y documentos*, tesis doctoral defendida en la misma Universidad en julio de 1993.

3 Ignacio Javier de Miguel Gallo, «El proceso de consolidación del teatro en Burgos (1550-1605): Miguel Giginta y la Casa de Niños de la Doctrina», *Bulletin Hispanique*, 94, 1992, pp. 45-74.

quiebra de los grandes comerciantes de la lana, el decidido apoyo del patriciado urbano al teatro, el influjo recibido de otras ciudades, así como la creación de una infraestructura teatral —tanto de lugares de representación, como de grupos de actores profesionales— que en Burgos se materializó en la utilización del patio de los Niños de la Doctrina, como lugar en que las compañías —que acudían esporádicamente a Burgos en el siglo XVI— podían presentar sus manifestaciones dramáticas a partir de 1587.

Con esa reforma, desde el segundo lustro del XVII, Burgos se integró en la red de centros teatrales del norte de la Península Ibérica[4]. A la misma vez, por su situación geográfica, se convirtió en un punto importante del circuito norteño que recorrían las compañías teatrales, cuyo eje principal estaba determinado por la vía que unía Valladolid con Zaragoza[5]. Aunque Burgos nunca alcanzó la importancia de la capital vallisoletana en materia teatral, sí tenemos documentos que nos muestran cómo ahí, en algunas ocasiones, se llevaron a cabo tratos entre comediantes, más propios de los grandes núcleos como Valladolid o Madrid. Ello se ve en la formación de las compañías de Juan

[4] Los estudios que disponemos actualmente sobre patios de comedias del norte de España corresponden a los de las ciudades de Valladolid (*cfr.* Narciso Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923), Salamanca, Ciudad Rodrigo (*cfr.* Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y José R. Nieto González, «Patios de comedias en Salamanca, Zamora y Ciudad Rodrigo» en AA.VV., *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Calderón. III*, Madrid, C. S. I. C., 1981, pp. 1673-1683), Zamora (*cfr. ibid.* Concha María Ventura Crespo, «El Corral de Comedias de Zamora: el edificio, origen y evolución: 1606-1990» en John E. Varey y Luciano García Lorenzo (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books, 1991, col. «Tamesis», serie A: «Monografías», 145, pp. 79-97. También, *idem*, «Creación del patio de comedias de Zamora en 1606: estudio y documentos», *Studia Zamorensia*, 5, 1984, pp. 15-37), Toro (*cfr.* J. R. Nieto González, «Trazas para una casa de comedias: 1605», *Studia Philologica Salmanticensia*, 4, 1980, pp. 221-232), León (*cfr.* Nicolás Miñambres Sánchez, «Notas sobre el teatro en León en el siglo XVII. El patio de comedias», *Tierras de León*, 68, 1987, pp. 37-57. *Idem*, «El patio de comedias de León», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1990, pp. 213-235), Oviedo (*cfr.* Celsa Carmen García Valdés, «La casa de comedias de Oviedo», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1990, pp. 123-149. *Eadem, El teatro en Oviedo (1498-1700) a través de los documentos del Ayuntamiento y del Principado*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos-Universidad de Oviedo, 1983), Soria (*cfr.* Víctor Higes, «El patio de comedias y sus representaciones en el siglo XVII», *Celtiberia*, 32, 1966, pp. 239-250), Tudela (*cfr.* María Teresa Pascual Bonis, *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Book, 1990, serie C: «Fuentes para la Historia del Teatro en España», 17), Pamplona (*cfr. eadem*, «La casa y patio de las comedias de Pamplona de 1608 a 1664», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1990, pp. 151-175), Zaragoza (*cfr.* Andrés Giménez Soler, «El teatro en Zaragoza antes del siglo XIX», *Universidad de Zaragoza*, 4, 1927, pp. 243-296 y 571-647) y algunas poblaciones riojanas (*cfr.* Francisco Domínguez Matito, «Los Corrales de Comedias en La Rioja» en J. E. Varey y L. García Lorenzo (eds.), *op. cit.*, pp. 125-135).

[5] Esta vía principal unía las poblaciones de Valladolid, Palencia, Burgos, Santo Domingo de la Calzada, Nájera, Logroño, Calahorra, Tudela y Zaragoza. Por el extremo más occidental tendría conexiones con Salamanca y hacia el sur con Segovia y Madrid, mientras que por la parte oriental se continuaría hacia Barcelona e, incluso Valencia. La red de caminos que se encontraba en funcionamiento a lo largo de la Península Ibérica a mediados del siglo XVI fue descrita por Juan de Villuga en 1546. A través de los datos que ofrece éste, Domínguez Ortiz ha reconstruido un plano en que se señalan por dónde discurrían estos caminos (*cfr.* Antonio Domínguez Ortiz, *Historia de España. III. El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza Editorial-Alfaguara, 1976, col. «Alianza Universidad», p. 91).

Martínez en 1630[6] o de Domingo Cano en 1692[7] o los reconocimientos por sus compañías como autores de Ángela de León en 1677[8] y Ángela Barba siete años más tarde[9]. A estos documentos se une el del traspaso de la titularidad de su compañía que hizo Pedro Rodríguez a Jerónimo Sánchez en 1609[10].

Así, a partir de esos primeros años de la decimoséptima centuria, la ciudad pudo disfrutar anualmente de la visita de una o, incluso, más agrupaciones de comediantes[11], que podían representar en un teatro hecho más para oír que para ver, en cualquier época del año —salvo en Cuaresma, evidentemente—, gracias a la cubierta del patio que aplacaba los rigores del extremo clima burgalés. Las compañías solían ser contratadas por los regidores-comisarios de Niños de la Doctrina, por el rector de esta institución, por los arrendadores del patio en el período 1622-1632 y en 1638 o bien por otras personas con poder de alguno de éstos. A partir de la lectura en Ayuntamiento de la Real Orden de 1603 sobre reformación de comedias[12], se tuvo un especial cuidado en que las agrupaciones contratadas fueran de las de título y, si no, de reconocido prestigio. Esta preocupación por cumplir con la legalidad vigente llevó a los capitulares a incluir una cláusula en el arrendamiento de 1622 que decía textualmente «que las compañías que an de representar, ayan de ser de las aprouadas y no de otra manera»[13]. Pero no sólo se trataba de una cuestión de respeto a las órdenes reales, sino también de asegurar un mínimo de calidad en el teatro de la capital castellana. Por ello, los regidores llegaron a rechazar de forma explícita en 1693 a unos cómicos que pretendían trasladarse desde Tudela hasta Burgos. La razón esgrimida por don Pedro Gutiérrez en el voto que alcanzó un mayoritario apoyo en la siguiente reunión del Ayuntamiento, era «que dicha

---

[6] Archivo Histórico Provincial de Burgos (A. H. P. Bu.), P. 6.384, ff. 650 r. a 671 v. (Bartolomé de Mata. Burgos, 14/ II / 1630). *Escrituras por las que varios actores se comprometen a trabajar en la compañía de Juan Martínez durante el año teatral de 1630.*

[7] A. H. P. Bu., P. 6.859, ff. 547 r. a 600 v. (Lázaro de Santamaría. Burgos, 29 y 30 / X / 1692). *Escrituras por las que José de la Rosa y Ardara forma compañía en Burgos. Ibid.*, ff. 631 r. a 638 v. (Lázaro de Santamaría. Burgos, 16 y 17 / XI / 1692). *Escrituras por las que José de la Rosa y Ardara libera a todos los actores de su compañía de sus obligaciones y se hace cargo de dicha compañía Domingo Cano.*

[8] A. H. P. Bu., P. 6.831, ff. 50 r. a 55 r. (José Martínez de Huidobro. Burgos, 28 / IV / 1677). *Escritura de obligación, concierto y poder que los miembros de la compañía de Ángela de León, autora de comedias, otorgan con ésta, reconociéndola como tal autora hasta Carnestolendas de 1678.*

[9] A. H. P. Bu., P. 6.596, ff. 690 r. a 691 v. (Lesmes de Herrera. Burgos, 20 / IV / 1684). *Escritura por la que Ángela Barba se obliga con los miembros de su compañía a desempeñar la responsabilidad de ser autora de comedias.*

[10] A. H. P. Bu., P. 6.026, ff. 1487 r a 1497 v. (Martín Ramírez. Burgos, 17 / XI / 1609). *Escrituras por las que Pedro Rodríguez traspasa la titularidad de su compañía a Jerónimo Sánchez.*

[11] Es posible que representaran dos compañías de comedias en 1603, 1610, 1629, 1641, 1657, 1660, 1671, 1676, 1677, 1678, 1683, 1684 y 1691. Parece que trabajaron tres en los años 1636 y 1639. Es posible que lo hicieran cuatro grupos de comediantes en 1640. En el Apéndice II de mi tesis doctoral, presento la lista de las compañías que actuaron cada año en Burgos. Los datos ofrecidos más arriba se refieren a cada año teatral, esto es desde marzo o abril de un año hasta febrero del siguiente.

[12] A. M. Bu., Actas de 1603, ff. 108 r. a 109 r. (Acta de 7 / IV / 1603).

[13] A. H. P. Bu., P. 6.217, f. 1382 r. (Andrés Fernández de Nanclares. Burgos, 21 / VII / 1622). *Arrendamiento del patio de comedias de Burgos a Juan Pérez de Valdivielso.*

compañía es de la legua y, mediante que de traer ésta, se puede embarazar que benga otra que deje algún aprouechamiento a los Niños de Doctrina»[14].

El número de representaciones teatrales que se comprometía a hacer en Burgos cada compañía, variaba según los casos, posiblemente dependiendo de lo ocupado que estuviese su calendario con actuaciones en otros lugares o bien, respondiendo a un cálculo de cómo sacar el mayor rendimiento a un número más corto de días de trabajo. En general, eran unos veinte días, aproximadamente, los que se estipulaban, para ser representados en Burgos. Unas veinte actuaciones fueron las que se obligaban a hacer las compañías de Juan Martínez en 1628[15], de Juan Acacio en 1629[16], Pedro de la Rosa en 1636[17], Juan Rodríguez de Antriago en 1641[18], Jerónimo de Vallejo en 1667[19] y la compañía de Ángela de León diez años más tarde[20]. Por debajo de esta cifra se situaban las doce representaciones que se comprometía a hacer la compañía de Diego de Bustamante en 1630[21], las doce o catorce de la de Pedro Llorente en 1620[22] o las dieciséis de la de Jerónimo Sánchez en 1621[23] y de la de José de Salazar en 1627[24]. Por encima de la veintena, la compañía de Tomás Fernández de Cabredo en 1610 ofrecía

---

[14] A. M. Bu., Actas de 1693, f. 260 v. (Acta de 2 / VII / 1693).

[15] A. H. P. Bu., P. 6.382, ff. 124 v. a 125 v. (Bartolomé de Mata. Burgos, 18 /III / 1628). *Escritura de concierto entre Juan Martínez, autor de comedias, y Lesmes de Tristán, arrendador del patio de comedias burgalés, para que el primero represente comedias en Burgos.*

[16] A. H. P. Bu., P. 6.424, ff. 104 v. y 107 r. a 108 r. (Ramón de Huidobro. Burgos, 13 / VII / 1629). *Escritura de concierto entre Lesmes de Tristán, arrendatario del patio de comedias burgalés, y Nicolás Martínez, clérigo, para que la compañía de Juan Acacio represente comedias en Burgos.*

[17] Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, pp. 253-254.

[18] A. H. P. Bu., P. 6.395, ff. 357 r. a 358 r. (Bartolomé de Mata. Burgos, 3 / VIII / 1641). *Contrato entre Nicolás Martínez, rector de los Niños de la Doctrina, con Juan Rodríguez de Antriago, autor de comedias, para que la compañía de éste haga representaciones en Burgos.*

[19] Archivo Histórico Provincial y Universitario de Valladolid (A. H. P. U. V.), P. 2.674, ff. 43 r. a 44 r. (Juan de Quiroga. Valladolid, 28 / V / 1667). *Escritura por la que Jerónimo Vallejo se obliga a ir a representar con su compañía a Burgos.* He accedido a los documentos que menciono de este archivo vallisoletano gracias al trabajo de Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988, col. «Estudios y documentos», 44.

[20] A. M. B., Sección Histórica. Carpeta 1-10-3 (Burgos, 13 / II / 1677). Borrador de la escritura por la que Ángela de León se obliga a ir con su compañía a Burgos.

[21] A. H. P. U. V., P. 1.956, ff. 137 r. a 141 r. (Lucas de Bartolomé. Valladolid, 16 / III / 1630). *Escritura por la que Diego de Bustamante, autor de comedias, se obliga a ir con su compañía a representar a Burgos.*

[22] A. H. P. U. V., P. 1.646, ff. 506 r. a 507 v. (Pedro Álvarez. Valladolid, 25 / VI / 1620). *Escritura por la que Pedro Llorente, autor de comedias, y su mujer, María de Morales, se obligan a ir a Burgos a representar comedias.*

[23] A. H. P. Bu., P. 6,214, ff. 194 v. a 196 r. (Andrés Fernández de Nanclares. Burgos, 20 / III / 1621). *Escritura por la que Jerónimo Sánchez, autor de comedias, se obliga a representar comedias en el patio de Burgos.*

[24] A. H. P. Bu., P. 6.406, f. 287 r. y v. (Juan de la Fuente. Burgos, 4 / VII / 1627). *Escritura de concierto entre Francisco Bernardino y Lesmes de Tristán, arrendatarios del patio de comedias de Burgos, y José de Salazar, autor, para que la compañía de éste represente en Burgos.*

hacer treinta actuaciones[25] al igual que la de Hipólito de Olmedo en 1675[26], la de Juan Antonio Carvajal en 1676[27] y la de Antonia Manuela Sevillano en 1683[28].

Los únicos años en que no fue posible a las compañías actuar en Burgos, fueron aquéllos en que por orden del Rey o del Regimiento, la actividad dramática estuvo prohibida. Así la compañía de Jerónimo Sánchez no pudo realizar en 1621 las dieciséis representaciones que tenía contratadas, debido a la suspensión de comedias entre marzo y julio por la muerte de Felipe III[29]. La prohibición del teatro a partir de 1646 también afectó a Burgos, por lo menos hasta 1649 en que se dio licencia a la compañía de Lorenzo Caballero[30]. Como puede verse, Burgos se adelantó al decreto de revocación de 1651, junto con Zaragoza, Valencia, Madrid y Valladolid[31]. Años más tarde, en 1677, no se permitió a la compañía de Antonio de Acuña que actuara en Burgos[32]. Las causas que motivaron esta decisión parece que estaban fundamentadas en el crispado clima político que se estaba viviendo, con las luchas entre el P. Nithard y don Juan José de Austria, por una parte. A ello se sumó la peste que se había comenzado a extender y las malas cosechas de ese año y del anterior. Por ello se esperaba a que fuera «tiempo más a propósito». Cuatro años más tarde se volverían a prohibir las comedias, atendiendo a una carta del Consejo Real —fechada en Madrid el 22 de julio— en que se solicitaba que se suspendieran las representaciones y se hicieran rogativas para que remitiera la peste[33]. En 1682 la dura sequía que afectó a Burgos estuvo a punto de provocar otro período de privación de comedias[34]. Quien sí sufrió la suspensión cautelar de las representaciones fue la compañía de Manuel Ángel en 1691 por los rumores que circulaban en el Regimiento burgense acerca del desarrollo de la enfermedad de la Reina que podía haber

---

25 A. H. P. Bu., P. 5950, ff. 681 r. a 682 v. (Francisco de Nanclares. Burgos, 15/ V / 1610). *Escritura de obligación para que la compañía de Tomás Fernández de Cabredo represente en el patio de comedias de Burgos.*

26 A. H. P. U. V., P. 2.727, ff. 1077 r. a 1078 v. (Bernardo Gómez Barrera. Valladolid, 29 /V / 1675). *Escritura por la que Hipólito de Olmedo, autor de comedias, se obliga a representar comedias en Burgos con su compañía.*

27 A. H. P. U. V., P. 2.728, ff. 348 r. a 349 v. (Bernardo Gómez Barrera. Valladolid, 8 / V / 1676). *Escritura por la que Juan Antonio Carvajal, autor de comedias, se obliga con Benito Gil, rector de los Niños de la Doctrina de Burgos, para representar comedias en el patio burgalés.*

28 A. M. Bu., Sección Histórica (S. H.), carpeta 1-11-16 (Burgos, 5 / IV / 1683). *Declaración de Gregorio Antonio, primer galán de la compañía de Antonia Manuela, manifestando haberse obligado a representar comedias con su compañía en Burgos.*

29 J. E. Varey y Norman D. Shergold, «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1615-1641», *Bulletin Hispanique*, 62, 1960, p. 165 n. La escritura de contrato la encontramos en A. H. P. Bu., P. 6,214, ff. 194 v. a 196 r. (Andrés Fernández de Nanclares. Burgos, 20 / III / 1621). *Escritura por la que Jerónimo Sánchez, autor de comedias, se obliga a representar comedias en el patio de Burgos.*

30 A. M. Bu., Actas de 1649, ff. 108 v. a 110 r. (Acta de 15 / V / 1649).

31 *Ibid.* y Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 635.

32 A. M. Bu., Actas de 1677, ff. 364 r. a 365 r. (Acta de 8 / VII / 1677).

33 A. M. Bu., S. H. núm. 620 (Madrid, 22 / VII / 1681). *Carta del Consejo Real prohibiendo las comedias por la epidemia de peste que comenzó en 1676.*

34 A. M. Bu., Actas de 1683, ff. 316 r. a 317 r. (Acta de 8 / VII / 1683).

llevado al óbito de ésta[35]. El siglo acabó con el comienzo de uno de los períodos de inactividad más largos en el patio de comedias burgalés. En esta ocasión no fueron razones circunstanciales las que llevaron a tomar la decisión de cerrar el teatro en 1696, sino causas de tipo moral cuya formulación era similar a los argumentos expuestos por todos los detractores del teatro en el siglo XVII[36].

Como sucede en otros lugares de España, de las comedias que representaron entre 1603 y 1696 las ochenta y cinco compañías que parece que visitaron Burgos no se tiene apenas datos. Seguramente se pusieron en escena las comedias que formaban parte del repertorio de las compañías de Esteban Vallespir en 1684, Cristóbal Caballero al año siguiente, Manuel Ángel en 1691 y Miguel Domingo de Salas un año más tarde, puesto que las conocemos —gracias al trabajo de Alonso Cortés— por haber sido representadas en Valladolid en esos mismos años[37]. Con seguridad sólo se sabe que en 1630 la compañía de Diego de Bustamante iba a abrir sus representaciones con *El misterio de S. Pedro*[38]. También se conoce que en enero de 1679 se representó la *Comedia de la madre Juana* a cargo de la compañía de Juan Fernández[39], en noviembre de 1685 Cristóbal Caballero con sus actores representó una comedia escenificada ante la Reina por el cumpleaños de ésta[40] —quizá fuera *La profetisa Casandra*[41]. Por último, la compañía de Miguel de Castro representó en 1693 la comedia *Santa Teresa*[42]. No se tienen noticias hasta 1691 de que se representaran comedias de teatro, esto es, escenificaciones que requirieran una serie de máquinas de tramoyas para su ejecución. Hasta ese año, el patio burgalés posiblemente no estuvo preparado para ellas, puesto que el autor Manuel Ángel tuvo que solicitar el poder hacer unos rompimientos en el edificio para instalar algunos de esos artefactos[43]. Respecto a estas comedias que se escenificaron en el patio burgalés también se puede decir que nos es absolutamente desconocido el tipo de respuesta que recibieron por parte del público, pues parece que no se ha conservado hoja alguna que fuera reflejo del nivel de asistencia a ese recinto.

---

35 A. M. Bu., Actas de 1691, ff. f. 255 r. y v. (Acta de 6 / IX / 1691).

36 A. M. Bu., Actas de 1696, ff. 96 v. y 98 r. (Acta de 5 / IV / 1696). Respecto a las opiniones de los detractores del teatro es interesante acudir al análisis de Marc Vitse, «La controverse éthique» en *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, P. U. M., 1990, col. «Thèses et Recherches», pp. 49-54.

37 N. Alonso Cortés, «El teatro en Valladolid», *Boletín de la Real Academia Española*, 9, 1922, pp. 366-368, 379-380, 382-384.

38 A. H. P. U. V., P. 1.956, ff. 137 r. a 141 r. (Lucas de Bartolomé. Valladolid, 16 / III / 1630). *Escritura por la que Diego de Bustamante, autor de comedias, se obliga a ir con su compañía a representar a Burgos.*

39 A. M. Bu., Actas de 1679, f. 54 v. (Acta de 19 /I / 1679).

40 A. M. Bu., Actas de 1685, f. 265 r. (Acta de 8 / XI / 1685).

41 El 21 de septiembre, la compañía de Manuel Mosquera y Rosendo López habían representado en el Buen Retiro esta comedia, con motivo del cumpleaños de la Reina (*cfr.* J. E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1975, serie C: «Fuentes para la historia del teatro en España», 5, p. 187.

42 A. M. Bu., Actas de 1693, f. 341 r. (Acta de 3 / X / 1693).

43 A. M. Bu., Actas de 1691, ff. 276 v. y 277 r. (Acta de 11 / X / 1691) y ff. 279 v. a 280 v. (Acta de 13 / X / 1691).

Hasta aquí me he fijado en la actividad dramática del patio de comedias burgalés, pues él fue el núcleo alrededor del cual giraron las manifestaciones teatrales relacionadas con la *Comedia Nueva*. Unas manifestaciones con características propias, ya que habían logrado una total autonomía con todo tipo de fiesta, tanto civil como religiosa, aunque guardaran elementos en común con éstas[44]. Además, para asistir a las comedias había que pagar una entrada, con lo cual las alejaba del carácter de gratuidad y participación del espectador, más o menos igualitaria, que caracterizaba a los actos festivos. Pero, a pesar de que algunas manifestaciones teatrales consiguieran desvincularse de la fiesta encerrándose en unos recintos peculiares, al igual que en casi toda España se siguieron utilizando otros espacios que anteriormente ya habían sido usados como marcos para las representaciones teatrales. Me estoy refiriendo, claro está, a la calle y al templo[45].

La calle continuó siendo el lugar primordial de puesta en escena de espectáculos teatrales y parateatrales en los recibimientos y estancias de miembros de la familia real, como había sucedido en el siglo XVI. Así en 1615 la compañía de Jerónimo Sánchez hizo algunas actuaciones en los festejos por las bodas en Burgos del Príncipe de Asturias —futuro Felipe IV— e Isabel de Borbón, hija de Luis XIII de Francia[46]. El espacio urbano también sirvió de marco para las arquitecturas efímeras que se levantaron para ser quemadas en las jornadas que pararon en Burgos, a finales de abril de 1660, Felipe IV y su hija María Teresa, camino de Francia[47]. En esta ocasión fue la compañía de Antonio de Escamilla y Ana Díaz, su mujer, la encargada de llevar a cabo los espectáculos teatrales[48]. Estos actuaron en uno de los carros triunfales del día del recibimiento y en sucesivos días representaron una comedia ante el monarca y su hija[49]. También, diecinueve años más tarde, con motivo de la proyectada boda de Carlos II con María Luisa de Orléans, fue la compañía de Juan Antonio Carvajal quien estuvo representando en Burgos[50]. Parece que ésta realizó varios saraos y sainetes en diferentes tablados provisionales levantados en varios lugares de la ciudad[51]. Frente al palacio de los

---

[44] José María Díez Borque, «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español» en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, «Libros del Buen Andar», p. 18.

[45] Sobre la utilización de la calle y el templo como espacios teatrales durante el siglo XVII se hizo hincapié en las XIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro que ya han visto publicadas sus actas (*cfr.* J. M. Díez Borque (ed.), *Espacios teatrales del Barroco español. XIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 1990*, Kassel, Reichemberger, 1991, col. «Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura», 9).

[46] A. M. Bu., S. H., núm. 3.673, s.f. (Descargos de 1615). Libro de Caja de las cuentas del recibimiento y boda del futuro rey Felipe IV.

[47] A. M. Bu., Actas de 1660, f. 54 v. (Acta de 30 / I / 1660).

[48] C. Pérez Pastor, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (Segunda serie)», *Bulletin Hispanique*, 16, 1914, p. 462 (doc. 662).

[49] Narciso Díaz de Escovar, «Décadas del teatro antiguo español (Noticia sobre comediantes, autores, dramaturgos, obras representadas, costumbres teatrales, etc.): 1660-1669», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, enero-febrero 1910, p. 107.

[50] A. M. Bu., Actas de 1679, f. 457 r. (Acta de 26 / X / 1679).

[51] A. M. Bu., Actas de 1679, ff. 461 v. y 462 r. (Acta de 29 / X / 1679).

Condestables estos comediantes también escenificaron la primera jornada de *Eco y Narciso*[52].

Asimismo la calle también fue el marco esencial de la «grande fête printanière de l'Eglise» tal como definió Bataillon a la celebración del Corpus Christi[53]. En esta fiesta en la que era primordial el hecho de llevarse a cabo fuera de los templos, como forma de exteriorizar la exaltación de la fe y del misterio de la Eucaristía, las representaciones teatrales en honor del cuerpo sacramentado de Cristo alcanzaron en la primera mitad del siglo XVII una gran importancia en Burgos. Tenemos datos de que al menos las compañías de Alonso de Heredia, Villegas, Diego López de Alcaraz, Francisco Fernández Galindo, Jerónimo Sánchez y Juan Martínez pusieron en escena los autos entre 1605 y 1624. La última mención de representaciones sacramentales en Burgos data de 1641[54]. Normalmente se representaban dos autos en ese día, tras haber sido aceptados por los regidores en el contrato y admitidos en la *muestra* que se celebraba días antes del Corpus[55]. Era habitual que se hicieran tres representaciones a lo largo de la jornada en diferentes lugares de la ciudad, llevándose a cabo la primera a la salida de la procesión, ante las autoridades civiles y religiosas, en la plaza de Santa María[56]. Los únicos títulos que se conocen que subieran a las tablas en la capital castellana fueron *El peregrino de Jericó* —quizá la obra de José de Valdivielso— y *La guarda cuidadosa* en 1610[57] y el *Auto de la madre de Jesús* y el *Auto de los dos hermanos* en 1624[58]. Asimismo, recorrieron las calles de Burgos en ese festejo otros espectáculos parateatrales, como tarascas, salvajes, cachidiablos, gigantones o danzas de carácter dramático o, simplemente, folclóricas.

Por fin, el templo —especialmente la Catedral en la capital burgalesa— se siguió usando en determinadas fiestas como lugar de representaciones de carácter religioso. Éstas se llevaron a cabo no sólo en determinadas fiestas periódicas del calendario católico, sino también con motivo de beatificaciones o subida a los altares de personas relacionadas con el mundo religioso español.

---

[52] Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, p. 418 (entrada 1.424).

[53] Marcel Bataillon, «Essai d'explication de l'*Auto Sacramental*», *Bulletin Hispanique*, 42, 1940, p. 197.

[54] En el Apéndice V de mi tesis doctoral presento la lista de compañías que cada año representaron autos por el Corpus en Burgos, junto con el título de los autos llevados a cabo.

[55] En algunos contratos para representar autos el día del Corpus, en los últimos años del XVI se especificaba este hecho (*cfr.* A. H. P. Bu., P. 5.916, ff. 15 v. a 17 v. Francisco de Nanclares. Burgos, 28 / III / 1594. *Escritura por la que la compañía de Diego de Santander se compromete a representar los autos del Corpus de 1584 en Burgos*).

[56] A. C. Bu., Registro 83, f. 469 v. (Auto de 24 / V / 1641).

[57] A. H. P. Bu., P. 5.950, ff. 759 r. a 760 v. (Francisco de Nanclares. Burgos, 31 / V / 1610). *Escritura por la que Diego López de Alcaraz se obliga a representar con su compañía los autos del Corpus de 1610 en Burgos.*

[58] A. H. P. Bu., P. 6.220, ff. 242 r. a 244 r. (Toribio Díez del Real. Burgos, 14 / III / 1624). *Escritura por la que Juan Martínez, autor de comedias, se obliga a representar con su compañía los autos del Corpus de 1624 en Burgos.*

Dentro de las fiestas periódicas, nos encontramos con las escenificaciones de Navidad y de la octava del Corpus. Las primeras se venían haciendo, por lo menos, desde la segunda mitad del siglo XVI y pervivieron hasta 1691. Menos duración tuvieron los autos de la octava del Corpus, pues, aunque hundían sus raíces en el siglo XVI, desaparecieron hacia mediados del siglo XVII en que fueron sustituidos por danzas[59]. De los títulos de los autos representados sólo se sabe que en 1610 se puso en escena bien *El peregrino* o bien *La guarda cuidadosa*[60]. En 1629 se había preparado *El hijo pródigo*, pero al final no se llevó a cabo por diferentes problemas[61]. Tanto las escenificaciones navideñas como las del Santísimo Sacramento las llevaban a cabo los Mozos de Coro, bajo la dirección del Maestro de Capilla. Además de por la acción dramática, éstas estaban compuestas por recitados de poemas, canciones y danzas[62].

Otros momentos en que las naves de la catedral vieron representaciones hechas por el cuerpo de cantores de la basílica fueron con motivo de la canonización de Francisco Javier e Ignacio de Loyola en 1622[63], la canonización de Teresa de Jesús en el mismo año[64], la subida a los altares en 1659 de Tomás de Villanueva[65], la de Fernando III en 1671[66] y la de Juan de Sahagún en 1690[67]. En la escenificación de la comedia en honor de este santo, escrita por el organista de la Catedral Benito Belmonte, parece que el público no se comportó con la debida compostura —como venía ocurriendo desde años atrás— lo que provocó que se suspendieran definitivamente las manifestaciones dramáticas en el interior de este recinto sagrado[68].

Vemos, pues, cómo patio de comedias, calle y templo siguieron compartiendo la característica de ser espacios para las actuaciones teatrales. En Burgos, al igual que en casi todas las ciudades de España, el corral de comedias fue el centro alrededor del cual gravitó la mayor parte de la actividad teatral durante el siglo XVII. A medida que avanzaba el siglo, podemos ver cómo también el templo fue perdiendo su carácter de recinto donde era posible hacer representaciones teatrales. Mientras, los espectáculos teatrales o parateatrales que se mostraban en la calle en diversos festejos cambiaron de características. Si a principios de siglo eran las comedias y autos, junto con los carros triunfales, los que ocupaban las vías urbanas, a finales de siglo se comenzó a extender el gusto por la mojiganga que tendría un mayor desarrollo en el siglo posterior. Puede verse que Burgos no estuvo al margen de los gustos teatrales que imperaban por España en el siglo XVII, como tampoco se vio al margen de las corrientes contrarias al teatro

---

[59] A partir de 1651 encontramos en los libros de fábrica de la Catedral una o varias partidas que, de forma anual, se pagan para la danza del Corpus (*cfr.* A. C. Bu., Libro de Fábrica 1613-1691, f. 127 r. Descargo de 1651).

[60] A. C. Bu., Registro 74, f. 139 r. y v. (Auto de 4 / VI / 1610).

[61] A. C. Bu., Registro 81, f. 318 v. (Auto de 11 / V / 1629).

[62] A. C. Bu., Registro 81, f. 318 v. (Auto de 11 / V / 1629). También Fábrica 7, s. f. (Burgos, 1587). *Cuenta de lo gastado en el auto de Navidad representado en ese año.*

[63] A. C. Bu., Registro 79, f. 370 r. (Auto de 15 / VII / 1622).

[64] A. C. Bu., Registro 79, f. 395 r. (Auto de 19 / VIII / 1622).

[65] A. C. Bu., Registro 85, f. 220 r. (Auto de 28 / VII / 1659).

[66] A. C. Bu., Registro 86, f. 590 v. (Auto de 20 / IV / 1671).

[67] A. C. Bu., Registro 90, f. 253 r. (Auto de 27 / IV / 1691).

[68] A. C. Bu., Registro 90, f. 278 r. (Auto de 23 / VII / 1691).

que empezaron a tomar mayor fuerza en los últimos años de esta decimoséptima centuria.

Lope revisado y corregido: refundiciones decimonónicas de su obra teatral

Juan Carlos de Miguel y Canuto
Universidad de Valencia

Esta comunicación tiene por objeto establecer algunas puntualizaciones a propósito de las refundiciones de piezas de Lope que entre la segunda y la tercera década del siglo pasado, aproximadamente, efectuara Dionisio Solís.

Quisiera señalar en primer término las limitaciones con que, ya de partida, cuento. El campo de estudio de las refundiciones teatrales, tanto en la vertiente teórico-conceptual (la definición de la refundición y su especificidad semántica) como en la histórica (colección, catálogo e interpretación de un *corpus* —español— tan extenso como poco conocido), se encuentra bastante poco labrado[1]. Es mucho lo que queda por hacer, comenzando incluso por la selva textual, donde se confunden autores, títulos, subtítulos, cronología y datos varios. Estamos ante un fenómeno extenso (por el tiempo abarcado[2], por el número de dramaturgos y piezas activa y pasivamente afectados, por su práctica escénica, etc.); es posible que en muchos casos no ostenten primeras calidades, pero lo

[1] En el primer aspecto hay que reseñar las aportaciones de Charles Ganelin (enfocadas a la luz de las teorías de la recepción) «The Art of Adaptation: Building the Hermeneutical Bridge», *Prologue to Performance. The Spanish Classical Theater Today*, ed. by Louise and Peter Fothergill-Payne, Lewisburg, Bucknell University Press, London and Toronto, Associated University Presses, 1991, pp. 36-48 y las de Innocenti, L., *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, Sansoni Editori, 1985 (con un enfoque semiótico genettiano). Desde el punto de vista de la historia del teatro merece destacarse por su carácter panorámico, el trabajo de Coughlin, E., «Neo-classical "Refundiciones" of Golden Age "comedias" (1772-1831)», University of Michigan, 1965 [tesis doctoral inédita], y, poseedor de un mayor pulso crítico, el de Caldera, E., *Il dramma romantico in Spagna*, Università di Pisa, 1974 (especialmente el cap. I «I *refundidores*», pp. 9-57).

[2] El fenómeno, limitándonos al teatro español, abarca al menos desde el teatro del siglo XVI hasta el de nuestros días. Mi área de interés, más restringida, se ciñe al teatro postbarroco y particularmente a las refundiciones efectuadas entre el último tercio del siglo XVIII y el primero del XIX, que mayoritariamente presentan una orientación estética neoclasicista.

que permanece a salvo de discusión es su importancia sociológica en el día a día de la escena española (o por lo menos madrileña) en un período muy amplio pero, sobre todo, concentrado en las primeras décadas del pasado siglo. Las investigaciones que puedan realizarse al respecto sería conveniente que abordasen el fenómeno de una manera autónoma y no subsidiaria, y al mismo tiempo que lo hicieran desde una perspectiva teatral y no exclusivamente literaria.

De Dionisio Solís[3], casi todo lo que sabemos lo debemos a Juan Eugenio Hartzenbusch, hombre de teatro y refundidor él mismo, que nos ha dibujado algunos trazos de un retrato hoy por hoy incompleto[4]. Conocemos poco y mal tanto la vida como la obra de este gran proveedor de nuestra escena, dramaturgo de piezas originales, traductor y refundidor, autodidacta, largos años apuntador de teatro, procedente con toda probabilidad él mismo de una familia farandularia, casado con una actriz, amigo de actores (el prestigioso Máiquez entre ellos) y amigo también de Leandro Fernández de Moratín. A tenor de algunos indicios y, principalmente, de sus obras (buena parte de las cuales se conservan en manuscritos inéditos) lo suponemos hombre inquieto intelectualmente, activo, puesto al día en polémicas y conocedor de las coordenadas culturales básicas de su tiempo (al menos, de seguro, las teatrales). Liberal, constitucionalista, como tantos españoles debió sufrir las agitaciones de su siglo y vio su labor poco reconocida en vida, situación que se ha prolongado casi hasta nuestros días.

El fenómeno de las refundiciones teatrales españolas (sólo parangonables al caso inglés y particularmente al de Shakespeare)[5], en su fase tardo dieciochesca y fernandina surge como fruto de una larga discusión que hunde sus raíces, aproximadamente, en los años de la *Poética* de Luzán (1737) para extender sus ramas hasta el origen mismo del romanticismo en nuestro país, que, en buena parte surge ligado todavía a aquella polémica. Se trata, pues, de un debate intelectual (pero también patriótico y, para muchos, visceral) que atraviesa y, teatralmente, vertebra casi un siglo, en el que se viven aportaciones y momentos muy desiguales. Se lleva desarrolla en la prensa, en libros, en folletos y en los escenarios. Entre los críticos y preceptistas, junto a Luzán, y rodeados de mucha hojarasca, destacan nombres como los de Jovellanos, Pedro Estala, Leandro Fernández de Moratín o Francisco Martínez de la Rosa. Es, pues, sobre todo un debate nacional que posee la virtud de movilizar muchas energías y, en su conjunto, suscitar

---

[3] Su verdadero nombre era Dionisio Villanueva y Solís, nació en Córdoba en 1774 y murió en Madrid en 1834.

[4] «Noticias sobre la vida y escritos de D. Dionisio Solís», *Revista de Madrid* (1839). Recogido en *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*, Madrid, Yenes, 1843, pp. 173-214. Selección abreviada publicada en «Don Dionisio Solís. Noticia biográfica», Cueto, A., *Poetas líricos del siglo XVIII*, III (BAE, 67), Madrid, Atlas 1953, pp. 233-67. Se debe a David T. Gies la puesta al día de todos estos materiales y, sobre todo, el catálogo de las obras solisianas: «Dionisio Solís, entre dos / tres siglos», *Entre 2 Siglos*, a cura di Ermanno Caldera-Rinaldo Froldi, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 163-170; «Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834)», *BH*, LXVIII, 1991, pp. 45-58. Contamos también con el trabajo de Ballev, H. L., «The Life and Works of Dionisio Solís», University of North Carolina, Chapel Hill, 1957 [tesis doctoral inédita].

[5] Sobre el que, a diferencia de las refundiciones españolas, hay una abundante y ya madura bibliografía, véase por ejemplo la elencada por Loretta Innocenti (*op. cit.*).

una reflexión diversificada sobre nuestro teatro barroco. No sé si los estudiosos modernos han prestado al asunto toda la atención que merece[6]. A mi juicio estos hombres reflexionando mucho sobre nuestro teatro nacional, aunque de modo a menudo disperso y fragmentario, efectúan un notable esfuerzo que les hace adquirir conciencia de un montón de mecanismos operativos en la escritura y en la representación dramática: los monólogos y el confidente, las relaciones, la hilazón entre escenas, la motivación de las entradas y salidas de los personajes, el gracioso, la métrica, el número de actos, lo narrado y lo representado; incluso toman en consideración los actores, la función teatral, etc.

Y así, cuando analizamos algunas refundiciones solisianas, observamos que, más allá de nuestro mayor o menor grado de complacencia estética (y en su época fue uno de los mejor considerados, si no el que más), la obra se levanta con disciplina y rigor, desde unas bases estéticas y estructurales bastante concretas y concediendo poco espacio al capricho o a la arbitrariedad. El olvidado Lope, su teatro, es desde los primeros momentos centro de atención de los refundidores del período que estamos considerando (entre siglos). Igualmente se habían venido ocupando de él la crítica y los preceptistas de orientación neoclásica.

Dionisio Solís entre una cifra muy superior a la veintena de obras barrocas que refundió elige seis de Lope: *El mejor alcalde el rey*, *Quien ama no haga fieros*, *La dama boba*, *Amor secreto hasta celos*, *La ocasión perdida* y *La ventura sin buscalla*. La mayoría de los títulos sufren algunas modificaciones. Así queda el nuevo inventario: *El mejor alcalde el rey*, *Amantes y celosos todos son locos*, *Buen maestro es amor o la niña boba*, *Amor secreto hasta celos*, *Todo es fortuna* y *La ventura sin buscarla*[7]. Como se ve, se impone la transparencia semántica, la puesta al día léxica y el factor amoroso. La primera y la última de las piezas pasan de las tres jornadas lopescas a cinco, en el primer caso presumiblemente por la fuerza del canon trágico (de influencia gala, sobre todo). *Amor secreto*, *Amantes* y *Niña boba* son comedias urbanas (con su inequívoca vocación lúdica de enredo y querella amorosa), mientras que *Fortuna* y *Ventura* son comedias palatinas, género que por sus arbitrariedades de contenido y otras peculiaridades (sentimentales principalmente) tienden un indudable puente hacia pulsiones prorománticas.

Solís reduce, en manera drástica en casi todas las piezas la variedad estrófica y de series métricas de los originales lopescos. El inventario resultante es muy limitado, en

---

[6] Alguna contribución a esa materia puede encontrarse en mi artículo «Un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la *Poética* de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)», *Criticón*, 62, 1994, pp. 33-56.

[7] *Alcalde* obtuvo un indudable éxito de público, pues fue representada en sesenta ocasiones entre 1810 y 1822 y queda atestiguado que continuó exhibiéndose al menos hasta los tiempos de Isabel II; una aceptación considerable obtuvo *Niña boba*, que desde mediados de los treinta sube al escenario donde repite casi sin interrupción todos los años por lo menos hasta los cincuenta; una presencia discreta alcanzó *Amantes*, que se representa diecinueve veces entre 1826 y 1839; fracasó *Fortuna*, que sólo se pudo ver en dos ocasiones (el día de su estreno y el siguiente); *Amor secreto* y *Ventura* no se representaron. Desde el punto de vista cronológico la pieza que más pronto comienza su carrera por los escenarios es *Alcalde*; *Amantes* y *Niña boba* lo hacen pasado 1825 y *Fortuna* sube a los escenarios en 1832. *Amor secreto* podría datar de 1831. Sobre el lugar ocupado por *Ventura* en la secuencia cronológica carecemos de datos.

todas ellas predominan las redondillas y los romances, en *Amor secreto*, *Fortuna* y *Ventura* además hay quintillas, *Niña boba* conserva un soneto, y *Amantes* y *Alcalde* contienen décimas, esta última, asimismo, tercetos, octavas y sextetos liras. Parece claro que se ha buscado la uniformidad de unos moldes métricos (redondillas y romances) caracterizados por su sencillez y por su homogeneidad silábica (ambos son octosilábicos, equivalentes en su escansión al grupo fónico más habitual en la conversación ordinaria).

El refundidor no efectúa cambios en la nómina de los personajes protagonistas, sí suprime algunos secundarios, sobre todo en las piezas en que Lope fue excesivamente generoso en el número de ellos (*Fortuna*), muy probablemente por incapacidad numérica de las compañías (junto a algunos avatares, comprobables, de mudanzas en las vicisitudes argumentales); por otra parte Solís tiende a justificar mejor las acciones de los personajes, a darles más coherencia, es decir, a consolidar su psicología, y, si puede, a incrementar su decoro; además mantiene el gracioso. Estableciendo una comparación con los originales de Lope el balance arrojado en materia de espacio es la tendencia a la reducción. Salvo alguna escasa excepción, Solís tiende a aminorar el número de espacios ficcionales que aparecen en las tramas. *Alcalde* es el único que mantiene los cuatro lopescos (una selva y tres interiores domésticos), pero *Amantes* los reduce a uno solo («sala»), al igual que *Niña boba* (también interior doméstico), *Amor secreto* pasa de cinco o seis a dos (interior de palacio y jardines boscosos), *Fortuna* posee prácticamente el mismo par, cuatro tiene *La ocasión perdida* y *Ventura* reduce a dos (urbe, campo) los seis de Lope. Es evidente que estas reducciones están hechas con la mira puesta en lograr la canónica unidad de lugar, que estrictamente diríase que sólo se alcanza en *Amantes* y en *Niña boba*.

Desde el punto de vista del tiempo de la *fabula*[8] la evidencia principal es que Solís reduce su duración en todas las piezas. La ocurrencia más llamativa es sin duda la de *Ventura*, donde se acorta en unos seis años, pero aunque en menor medida en todas hay reducciones. En *Alcalde*, en *Amor secreto* y en *Ventura* Solís recurre a acortar distancias geográficas cambiando el marco referencial para que sea menor el tiempo que se ha de emplear en recorrerlas, en *Amantes* aproximadamente se pasa de cuatro a dos días de duración, en *Niña boba* se suprime la explicitación de dos lapsos de un mes cada uno que constan claramente en Lope, y otros dos meses parecen perderse en *Fortuna* en el camino que va de Lope a Solís. En ninguna obra queda nítidamente reflejado que la acción se resuelva en veinticuatro horas. Observando con detenimiento las refundiciones solisianas, sin embargo, surge la duda de si su autor tuvo efectivamente como preocupación mayor alcanzar esas míticas veinticuatro horas o no. A mi juicio, los esfuerzos de Solís por limitar al máximo la duración de las respectivas *fabulae* de las piezas son patentes, pero todos sus logros apuntan, más que a un rigor cuantitativo, a armonizarlas (pues las abrevió tanto como supo) con el tiempo de la representación y a buscar los mecanismos idóneos para llevar a término esta empresa, teniendo siempre por lema el no apartarse de lo verosímil. Dichos mecanismos, ya señalados por las

[8] Aludo a la ya clásica distinción entre intriga o trama y fábula, establecida por el formalismo ruso, entendida la *fabula* como una reconstrucción ideal, lógica y lineal del total de los hechos representados aludidos o necesariamente presupuestos por la trama.

reflexiones preceptivas de la época son dos: la creación de un ambiente dotado de una cierta indeterminación cronológica y el aprovechamiento de las pausas entre actos para convertirlas en elipsis.

En materia de estructuras y técnicas dramatúrgicas, Solís se muestra particularmente cuidadoso: Lope utilizó el monólogo a discreción, a veces como mero enlace escénico, pero más a menudo como transporte sentimental o informativo. El refundidor, que por lo general no modifica grandemente el número de monólogos de cada drama, no se recató en seguir al *Fénix* y compuso soliloquios breves, pero también otros extensos. Lo más llamativo es que suprime como tales la práctica totalidad de los sonetos monológicos, que a lo sumo transforma con molde métrico más sencillo, generalmente redondillas, algún romance y, en rara ocasión, quintillas (*Fortuna*). Se renuncia, pues, a brillantes destellos en pro de una mayor uniformidad de aire coloquial.

Del mismo modo que los críticos neoclasicistas propugnaban ciertas restricciones al uso de los monólogos, tambien se opusieron a los apartes, por ser contrarios a la verosimilitud. Solís se mostró díscolo en estos aspectos y, concretamente en materia de apartes, más bien aumentó el número de los usados por Lope, mostrándose además muy barroco en su empleo. Más proclive, sin embargo, estuvo Solís a disminuir, hasta donde pudo o supo, la narratividad de algunos pasos de las piezas.

La unidad de acción se cumple cabalmente en todas las refundiciones solisianas, con la excepción más oscilante de *Ventura*. El enredo mantiene sus estrategias esenciales en todo el *corpus*, que en este punto se aparta poco de Lope. Es característico de Dionisio Solís la tendencia a la concordancia, la conexión y el perfeccionamiento del universo interno de la comedia, lo que se traduce en apurar los extremos de la cadena argumental descuidados por Lope. De ahí su interés por no sustraer al espectador los pasos intermedios que justifican o conducen a acciones principales, que motiva frecuentes adiciones. Esta concepción le induce a contar la integridad de la historia de modo tal que el público conozca sus goznes o detalles argumentales de enlace. Hay, pues, espíritu de acabamiento formal, de remache que recalca lo funcional a la trama aun a costa de caer en la reiteración. Solís persigue el logro del perfeccionamiento de la autosuficiencia del circuito informativo de los personajes. Otra afición suya es la tendencia a la linealidad: Lope practica un hábil entrecruzamiento de acciones, una alternancia en escena de personajes, mediante una técnica de suspensión, que deja momentánea o provisionalmente inacabados una serie de episodios, hechos, intenciones. Solís desactiva estos mecanismos.

Se prodiga también la supresión de *cesuras* o cambios entre escenas, esto es, se procura la creación de una continuidad mediante la cancelación de cambios espaciales y/o relevos completos de personajes. La abundancia de dichas cesuras, desde la perspectiva global de una trama, produce en el público la impresión de que únicamente se asoma a un conjunto de momentos claves, escogidos dentro del conjunto mayor de la integridad de acciones y situaciones, un buen número de las cuales no llega a ver representadas, a lo sumo algunas de ellas son aludidas o narradas. Este estado de cosas no contribuye a la apariencia de verdad de la comedia, y por ello el refundidor intenta ponerle remedio apoyándose en una reducción drástica del número de espacios usados y haciendo que las entradas y salidas de los personajes se lleven a cabo en manera que casi siempre haya

uno (o más) que actúe de nexo entre los que se van y los que llegan. Efectivamente, se detecta una tendencia al encadenamiento de secuencias, reconocible en las numerosas escenas en las que en su conclusión, de una u otra manera, se anuncia la llegada del personaje o personajes que van a entrar a continuación. Se trasluce una concepción coherente y compacta del sucederse de acciones y secuencias, en la que no se deja nunca el escenario vacío y en la que los relevos de los personajes se organizan en manera tal que equivalen a los eslabones de una cadena, sólo interrumpidos en el inicio y en el fin de cada serie. Otro mecanismo parejo a éste es la sustitución del comienzo de las situaciones o, sobre todo, los diálogos *in medias res* por el avance diegético paulatino. La organización de la trama de la manera más homogénea posible, agrupando y separando la materia en segmentos con criterios de coherencia interior es otro de los parámetros solisianos. Se busca evitar todo lo que atente contra la ilusión teatral y promover la verosimilitud.

En realidad, creo que la suma de todos estos fenómenos evidencia el diferente concepto de la verosimilitud que separa a Solís de Lope. Lope procede con la —relativa— verosimilitud de los impulsos humanos, contando mucho con el carácter convencional del teatro y con un público que participa de toda esa red de convenciones. Asume la inteligencia e imaginación de los espectadores, a los que no cree necesario explicitar todos los datos o representar todos los pasos del desarrollo argumental. Para Solís, en cambio, no importa tanto un cierto esquema mental previo de su público (que ya no es el mismo, y que posiblemente es menos *entendido* que el barroco), esa red o *frame* en la que encaja la representación, sino que prevalece la imagen del universo del drama como una representación completa, ideal y autosuficiente de la realidad exterior extrateatral, de ahí que ate posibles cabos sueltos del texto lopesco, que rellene lagunas que cabalmente no son tales, que extreme los mínimos detalles argumentales, que cuide la sutura entre las escenas, etc.

Solís no se atuvo a las indicaciones clásicas sobre los fines de la comedia. El amor es el eje temático transversal que atraviesa el tejido de todas las piezas refundidas (como también el de las originales), junto a él permanecen igualmente constantes una serie de núcleos característicos de la intervención de Solís. Dichos núcleos incluyen esencialmente unos principios en materia de moral social, que abarca —positivamente— la promoción de ciertos valores y —negativamente— la contención o censura de hechos, expresiones y manifestaciones que van más allá del *buen gusto*. Entre los valores promocionados figura en lugar preminente el matrimonio y el amor conyugal (en casi todas las ocurrencias, hasta las más osadas parejas tienen *in mente* como fin último de sus andanzas el matrimonio). La contención afecta al erotismo, así como a los desgarros de la moral social (que incluye, por ejemplo, la reducción al mínimo incluso de la elipsis narrativa de la violación de Elvira en *Alcalde*). Es preciso subrayar, que, no obstante, pese a los esfuerzos adulteradores, algunos de los desatinos del tenor de los que tanto escandalizaron a ilustrados y reformistas se mantuvieron en las obras refundidas, habitualmente por ser núcleos medulares de la trama o el enredo. Hay otra serie de cuestiones que se vinculan a la moral matrimonial, como son el problema de los matrimonios socialmente desiguales o el de la libertad de elección de pareja por parte de los jóvenes. Son temas muy apreciados por el teatro reformado, y en las obras aunque,

los personajes se pronuncian contra tal tipo de matrimonios, en varios casos acaban celebrándose (por más que se busquen coartadas atenuantes de tales diferencias). En materia de elección conyugal, Solís, próximo a Moratín pero también a Lope, se coloca de parte de los hijos, contra las imposiciones de padres o hermanos. La interpretación ideológica de *Alcalde* plantea algunos problemas particulares.

Puede considerarse que Dionisio Solís fue consciente de los *excesos* retóricos que ilustrados y neoclásicos achacaron a Lope, y su práctica refundidora muestra que obró con una voluntad correctora muy firme, pues las concesiones en todo el *corpus* son bien escasas. Ya desde *Alcalde* se percibe la restricción de toda la imaginería verbal de la pieza, de los tropos más visibles, de las cimas poéticas, la aversión por las figuras poéticas seriadas, el apartamiento de lo fantasioso e irreal, de lo despegado del mundo concreto y efectivo, que se sustancia en el lenguaje más o menos común. Hay pues, en las seis obras, una renuncia al brillo —al *oropel* — formal, pero parejamente también al conceptual. Se cancela la ambigüedad expresiva, la oblicuidad, las complejidades o dificultades semánticas, las efusiones líricas y el deambular conceptual. Se tiende a la transparencia semasiológica y a la inmediata comprensibilidad de las expresiones. Se despeña la mayor parte del artificio de la poesía barroca, de las imágenes audaces o elevadas y asimismo del bagaje culturalista y de citas (históricas o mitológicas principalmente)[9]. En conjunto se produce una restricción del ornato, sólo en contadas ocasiones contrapesado con aportaciones poéticas propias, que provoca una merma de las calidades estéticas en pro de la sencillez y la simplicidad.

No puede desatenderse que Dionisio Solís se encuentra condicionado, entre otros, por dos parámetros básicos que le apartan de Lope: uno no buscado, el público, y otro conscientemente elegido, la métrica. Es evidente que, en la práctica, dos siglos después los espectadores españoles no participan de las mismas coordenadas sociológicas, mentales, culturales, etc. que sus antepasados de los corrales barrocos y, lo que quizás es más importante, el teatro ya no ostenta en su *enciclopedia* cultural la centralidad que poseyó en la España de los Austrias. En materia métrica ya hemos observado la drástica elección solisiana reducida en lo esencial a los metros castellanos e incompatible con muchos de los mejores parlamentos lopescos.

Ahora bien, la mentada desprovisión de figuras poéticas e imágenes no siempre es completa. A veces, como acaece en *Amor secreto*, Solís oscila entre el mantenimiento de la retórica barroca que sirve a sus propósitos expresivos y la necesidad de aligerar el texto de los pasos más prolijos o, simplemente, más marcados por el peso de la época de su producción. Da la impresión de que el refundidor aprecia en Lope la expresión sentimental colmada, pero no tanto sus imágenes y tropos más elaborados o audaces, pues aunque en principio Solís prefiere la expresión directa, clara y exenta de ambigüedad, en las escenas de amor considera necesario elevar la expresión y dotarla de alguna sutileza.

El campo sentimental es aquel en el que Solís se siente más cómodo y constituye el bastión de sus aportaciones en materia estilística, perceptible ya en *Alcalde*. En cambio,

---

[9] La excepción que confirma la regla se da en *Niña boba*, pieza en la que la pedantería de Inés implica notas culturalistas conservadas o añadidas.

esta intensificación, aún no tan marcada en 1810, se hará mucho más pregnante a partir de *Amantes y celosos* (1826) y alcanzará ya de lleno al resto de la serie lopesca (incluyendo *Ventura*, que evidencia así una datación tardía). Las novedades consisten en una expansión de las querellas amorosas y en una inflamación pasional de los personajes.

En *Fortuna* la sentimentalidad, ya densa en Lope, está omnipresente: el amor y los celos se muestran como una fuerza irresistible que se apodera de la voluntad de los personajes, dispuestos a todo por él. Estallan las quejas (no pocas masculinas) y los reproches; la compasión, el sentimentalismo un punto afectado, lo hipérbólico y el tremendismo (incluyendo diversas invocaciones y amenazas de muerte) ocupan mucho espacio. Se crea una sentimentalidad verbalmente sensualista y rebosante, pero más bien recatada en los hechos. Se pone de manifiesto una tendencia a la expansión verbal en materia amorosa, que, como digo, se desliza hacia la morosa reiteración y lo hiperbólico. Se añaden réplicas y contrarréplicas que recrean el vasallaje y el cortejo de amor. Hacia el final de la comedia culmina el desbordamiento general de las pasiones y se provoca una espiral climática ascendente, a costa naturalmente del decoro de los personajes.

Esta sentimentalidad subrayada con vigor lleva a Solís en *Ventura* a la agregación de parlamentos, ocasionalmente tópicos o desmesurados, manifestación —aparatosa— de pasiones avasalladoras que se hallan bien lejos de la medida del original. La nueva sentimentalidad tiende hacia el romanticismo, se desliza ocasionalmente hacia lo sensual y se mezcla con la exacerbación popularista de los conflictos de amor y celos.

En *Amantes*, Solís se sirve de motivos más o menos cotidianos, que habrían de suscitar la adhesión y el regocijo de los espectadores, como la guerra entre los sexos, los diálogos de amor que adoptan un tenor meloso y a veces amanerado, la agudización de las pasiones; asimismo hay parlamentos de tinte romántico, con tonos sombríos (penas, aflicciones, tormentos, desesperación). Éstos últimos son rasgos que en ocasiones se confunden con los propiamente barrocos. Junto a ellos el paradigma popular se plasma en el crecimiento de de la mordacidad, afectación, sagacidad y marrullería de los personajes femeninos (manifestado en los reproches, los agravios, etc.).

En *Niña boba* se percibe claramente un efectismo que busca complacer al público con una expresión muy coloquial, si no ocasionalmente vulgar, y con el apoyo de una comicidad que llega a asomarse al disparate o al absurdo. Los planteamientos popularistas no faltan tampoco en *Amor secreto*; presente asimismo en otras obras del *corpus*, figura en esta comedia la introducción de novedades ruidosas en el desarrollo argumental. En *Ventura* la impronta popular se consigue (en algunos segmentos) a base de añadir una serie de episodios argumentales (celos, alboroto, etc.), al tiempo que se introducen cuñas de un lenguaje castizo, espontáneo, relativamente desprejuiciado, atrevido a veces, en suma, menos elaborado y más popular, con alguna pincelada de sayagués, incluso. Más allá de algunos altibajos estilísticos, otras notas propias del refundidor son la inclinación a la expansión o hipertrofia verbal, el gusto por los detalles concretos y coloristas, su afán de reconstrucción arqueológica en muchos de los matices o novedades introducidas, el uso de algunos proverbios o refranes, y su tendencia laísta y leísta.

A partir de todos estos rasgos estilísticos se hace patente que las refundiciones solisianas tienen por norte a Lope, pero se dejan guiar también por algunos otros puntos de la brújula teatral. La fuerza de atracción del paradigma lopesco es fortísima, y Solís, en lo esencial permanece fiel. Naturalmente presta oído a los preceptistas y críticos neoclásicos y les sigue, pero sólo hasta donde el choque con Lope y, sobre todo, con su experiencia de hombre de teatro, pueda ser insalvable, y ahí no tiene dudas, concede la razón al Fénix y a sí mismo.

La retórica barroca ayuda a Solís a conectar, sobre todo, con el lenguaje propio de la comedia sentimental o lacrimosa e incluso con el inminente drama romántico. Es evidente que Solís quiere ser permeable (y ello se nota en algunas piezas concretas, las más tardías) a la nueva sensibilidad que se va imponiendo, pero ésta no suele trascender la superficie verbal y, sobre todo, no es su prioridad esencial, y es por ello que ante una obra tan romántica en muchos aspectos como *La ocasión perdida* de Lope, cercena, suprime y modifica convirtiéndola en una *Todo es ventura*, mucho menos «romántica» y más anodina a mi modo de ver, porque hay otros criterios y otras motivaciones prioritarias.

Dionisio Solís, que fallece a punto de contemplar el triunfo del drama romántico en España, se sitúa, pues, en una encrucijada de estéticas y a caballo entre Lope, las doctrinas neoclásicas y el romanticismo que llega, elaborando una síntesis personal digna de estima y en la que deberíamos seguir profundizando para iluminar mejor una época clave y apasionada de nuestro teatro[10].

[10] La escasa o nula documentación de muchas de mis afirmaciones se debe a la imposibilidad material de hacerlo en el espacio disponible. La información y los análisis de respaldo se localizan en mi tesis doctoral «Lope después de Lope: obras dramáticas del Fénix refundidas por Dionisio Solís (en el primer tercio del siglo XIX)», defendida en la Universidad de Valencia en 1993.

Espacio dramático y espacio simbólico en *La Celestina* de Fernando de Rojas

Michel Moner
Universidad de Grenoble

Haciendo caso omiso del problema de la autoría y de la estratificación textual de la (tragi)comedia, una de las cuestiones más conflictivas que se han planteado en el terreno de la crítica celestinesca, ha sido la de su teatralidad. Y por lo visto se ha mantenido hasta la fecha la línea divisoria entre los que leen *La Celestina* como un diálogo, o una «novela dialogada», en cierta medida irrepresentable, y los que opinan que se trata de una auténtica obra de teatro[1]. Huelga decir, por lo tanto, que no se pretende zanjar el debate en esta comunicación, si bien un análisis sistemático de la espacialidad y del juego dramático, antes parece aducir indicios a favor de la segunda interpretación, o sea de la lectura de *La Celestina* como una obra de teatro, en el pleno sentido de la palabra.

Bien es verdad que de leerla así, surgen no pocas dificultades, ya que no parece que existieran, en el tiempo en que se concibió la obra, lugares teatrales adecuados, tales como para cumplir con todos los requisitos de su representación. Pero por otra parte, sabido es que en el teatro primitivo, igual se suplía la falta de espacio específico, de decorado, de recursos o de maquinaria, por toda una serie de procedimientos y estratagemas con los que se conseguía facilitar al público los elementos escenográficos (relativos al decorado, alumbrado, sonido, etc.), indispensables para la comprensión de la representación. Ahora bien, dichos elementos abundan precisamente en *La Celestina*, especialmente en lo que toca a los datos topográficos o arquitectónicos. Basta con examinar, por ejemplo, cómo se trasladan los personajes de un lugar para otro (de la casa de Calisto a la de Celestina, de la de Celestina a la de Melibea, etc.) para comprobar que

[1] Las divergencias se mantienen entre los editores modernos de *La Celestina*. *Cfr.* la introducción de Peter E. Russel (Fernando de Rojas, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 53-55) y la de Dorothy S. Severin (*La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1991, 5a ed., pp. 27 y 38).

sus itinerarios han sido cuidadosamente trazados y programados de tal forma que el público disponga de los elementos necesarios para seguir los desplazamientos, reales o ficticios, de las *dramatis personae* y sepa perfectamente dónde ubicarlas: en una calle, a la puerta de una casa, en una escalera, etc. Más aún: los indicios textuales destinados a marcar los trayectos y la actuación de los personajes dentro del espacio escenográfico, parecen tener mayor transcendencia que la de una mera función didascálica. O por lo menos, el análisis sistemático de las fases de traslado o de transición, entre los diferentes escenarios internos a la obra, deja tranparentar un doble sistema de oposiciones, tanto en el plano horizontal, exterior / interior, como en el plano vertical, abajo/arriba. Como si en la versión teatral, el espacio escenográfico tuviera que repartirse y usarse según esquemas de representación, al parecer de alto rendimiento semiótico y en todo caso, cargados de significado[2].

EL ESPACIO HORIZONTAL: INTERIOR / EXTERIOR

La circulación de los personajes entre los diferentes espacios sociales (noble / innoble) representados por las casas de Calisto y Melibea, por un lado, y las de Celestina y demás prostitutas y rufianes, por otro lado, viene caracterizada por un procedimiento recurrente, que consiste en marcar el paso, toda vez que un personaje está en situación de pasar los umbrales de una casa o de penetrar en un espacio cerrado. Este fenómeno, que podríamos calificar de «umbralístico» (no encuentro equivalente a la expresión francesa, *«effet de seuil»* o *«effet de sas»*), consiste en hacer que los personajes se detengan y permanezcan un tiempo (en todo caso, más de lo debido) en esa zona fronteriza («umbralística») que separa el exterior del interior, generalmente ante una puerta cerrada[3]. Así es como presenciamos toda una serie de escenas de carácter más o menos entremesil, que se representan en los mismos umbrales de la casa, o «entre puertas», como si el recién llegado tuviera primero que someterse a determinadas formalidades de acceso, antes de penetrar en nuevos espacios de sociabilidad o de intimidad, como la «sala» (de estar), la «cámara», el «huerto», etc. Tenemos varios ejemplos de ello, especialmente en los principios, empezando por el primer desplazamiento de Sempronio desde la casa de Calixto a la de Celestina, donde la llegada un tanto inesperada del criado provoca un pequeño alboroto y da lugar a un curioso juego de escena, en forma de farsa entremesil[4]:

---

[2] Es muy sugestivo, al respecto —aunque no siempre convincente—, el estudio de Fernando Cantalapiedra, *Lectura semiótico-formal de La Celestina,* Kassel, Reichenberger,1986.

[3] Véase F. Cantalapiedra, *op. cit.*, pp. 162-164. Desde luego, los conceptos «interior» y «exterior» han de entenderse en sentido lato y en todo caso relativo. La línea divisoria (umbral, puerta, escaleras, patio, zaguán), puede situarse a la periferia de cualquier espacio privado o íntimo (huerto, sala, habitación, etc.). Lo que importa es que pueda dar lugar a juegos significativos (atracción / repulsa), según se trate de un espacio codiciado y / o vedado, como la cámara de Elicia, por ejemplo, o la camarilla de las escobas, en la casa de Celestina.

[4] *La Celestina*, pp. 104-105 (salvo indicación contraria, las citas y referencias remiten a la edición de D. S. Severin).

CELESTINA. ¡Albricias, albricias, Elicia: Sempronio, Sempronio!
ELICIA. (¡Ce, ce, ce!
CELESTINA. ¿Por qué?
ELICIA. Porque está aquí Crito.
CELESTINA. ¡Mételo en la camarilla de las escobas, presto: dile que viene tu primo y mi familiar!
ELICIA. Crito, ¡retráhete ay; mi primo viene, perdida soy!
CRITO. Plázeme; no te congoxes).
SEMPRONIO. ¡Madre bendita, qué desseo traygo! Gracias a Dios que te me dexó ver.
CELESTINA. Hijo mío, rey mío, turbado me as; no te puedo hablar. Torna y dame otro abrazo. ¿Y tres días podiste estar sin vernos? ¡Elicia, Elicia, cátale aquí!
ELICIA. ¿A quién, madre?
CELESTINA. A Sempronio.
ELICIA. Ay, triste, ¡qué saltos me da el coraçón! ¿Y qué es de él?
CELESTINA. Vesle aquí, vesle; yo me lo abraçaré, que no tú.
ELICIA. ¡Ay, maldito seas,traidor! Postema y landre te remate y a manos de tus enemigos mueras y por crímenes dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas, ¡ay, ay!
SEMPRONIO. ¡Hy, hy, hy! ¿Qué as mi Elicia? ¿De qué te congoxas?
ELICIA. Tres días ha que no me ves ¡Nunca Dios te vea; nunca Dios te consuele ni visite! ¡Guay de la triste que en ti tiene su esperança y el fin de todo su bien!
SEMPRONIO. Calla, señora mía; ¿tú piensas que la distancia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor, el fuego que está en mi coraçón? Do yo vo, conmigo vas, conmigo estás; no te aflijas, ni me atormentes más de lo que yo he padecido. Mas di, ¿qué passos suenan arriba?
ELICIA. ¿Quién? Un mi enamorado.
SEMPRONIO. Pues créolo.
ELICIA. ¡Alahé, verdad es! Sube allá y verlo has.
SEMPRONIO. Voy.

En realidad, el movimiento se corta en seco, ya que Sempronio no pasa de las intenciones, ni tampoco, por supuesto, de las primeras gradas de la escalera[5]. Pero aparte de lo que este alarde frustrado de hombría pueda revelar de la pusilanimidad del personaje, no deja de llamar la atención la peculiaridad del diálogo y sus implicaciones escenográficas. Bien se echa de ver, en efecto, que la comunicación entre los protagonistas se caracteriza por un juego bastante complejo entre diferentes registros (voz alta y voz baja) y diferentes espacios dramáticos (aludidos o representados) que remiten a un «exterior» (calle) y a un «interior» (casa); si bien no cabe duda que lo más

[5] Se trata de la situación tópica, con desenlace no menos característico, de un personaje que se envalentona y luego se acorbada a la hora de poner sus amenazas a ejecución, con el consabido juego de tensión / relajamiento y la subsecuente frustración del lector / espectador. Situación por supuesto no exclusiva, pero sí muy propia del género teatral y cargada de potencialidades dramáticas. Es fácil, en efecto, en este caso, imaginar a Celestina tirando de Sempronio para impedirle que suba mientras Elicia le está azuzando desde arriba. Obsérvese de paso que el nombre de Crito pertenece (como señala Russel, ed. cit., p. 235) al repertorio de personajes de la comedia terenciana y que su situación también resulta muy tópica y característica del género teatral.

característico en este caso es antes que nada la compartimentación del espacio interior en cuatro subespacios: *interior A* (sala: en la planta baja) *interior B* (cámara: en el primer piso) *interior C* (escaleras y rellano) e *interior D* (camarilla de escobas). De modo que el espacio escénico que corresponde a la casa prostibularia de la vieja alcahueta (interior A+ B + C + D), se nos presenta desde el principio, como un espacio de doble, triple o cuádruple fondo, sabiamente compartimentado. Dicho en otras palabras, con dobleces y falacias, a imagen de la propia Celestina y de sus ahijadas.

A continuación, la vuelta de Sempronio a casa de Calisto, en compañía de Celestina, resulta aún más significativa, desde este punto de vista, ya que esta vez la tensión se establece claramente en la línea divisoria entre exterior e interior, amén de que da lugar a dilaciones tan marcadas que hasta rayan en lo inverosímil[6]:

CELESTINA. Llama.
SEMPRONIO: Tha, tha, tha.
CALISTO. ¡Pármeno!
PÁRMENO. ¿Señor?
CALISTO. ¿No oyes, maldito sordo?
PÁRMENO. ¿ Qué es, señor?
CALISTO. A la puerta llaman; corre.
PÁRMENO. ¿ Quién es?
SEMPRONIO. Abre a mí y a esta dueña.
PÁRMENO. Señor, Sempronio y una puta vieja alcoholada daban aquellas porradas.
CALISTO. ¡ Calla, calla, malvado, que es mi tía; corre, corre, abre!

Ahora bien, cuando era de esperar, con las prisas que le da Calisto, que el criado se precipitara a abrir la puerta, he aquí que se detiene en contarle a su amo, con pelos y señales, la vida, «fama» y «méritos» de la vieja Celestina. Dicho en otras palabras, Calisto y Pármeno entablan a deshora un largo diálogo, de carácter expositivo, eso sí —pues nos trae cantidad de informaciones sobre el personaje de Celestina—, pero que constituye una fuerte distorsión temporal hasta cierto punto inverosímil, o en todo caso difícilmente compatible con la lógica de la acción dramática[7]. Y cuando por fin, ambos, amo y criado empiezan a bajar las escaleras para abrir la puerta, el movimiento queda interrumpido en el acto, pues Calisto y Pármeno se detienen en las gradas, para prestar

[6] Ed. cit., p. 108.

[7] El comentador anónimo de *La Celestina* observa, al respecto: «algunos quieren reprehender a nuestro author en que se detuvo mucho en recontar la vida de Celestina y su bivienda en esta parte, estando ella y Sempronio esperando a la puerta». Según él, hubiera sido mejor que el diálogo entre Calisto y Pármeno tuviera lugar inmediatamente después de la salida de Sempronio (citado por P. E. Russel, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. cit. p. 239). Es significativa, por otra parte, la reacción de P. E. Russel, que rechaza, o por lo menos minimiza estas objeciones, haciendo hincapié en que «estamos ante una obra compuesta para ser recitada por una sola persona, circunstancia que debía disminuir mucho, al oírla sus primeros lectores, toda conciencia del defecto mencionado por el comentador» (*ibid.*). Pero el «disminuir [...] la conciencia del defecto» no pasa de ser un paliativo poco satisfactorio, ya que la distorsión temporal no deja de ser considerada a pesar de todo como una carencia estructural. Ahora bien, puede que el «defecto» no fuera tal «defecto» sino acierto dramático: basta con aceptar la idea de que la escena no sólo fue escrita para ser leída, sino también para ser representada.

oído a las palabras de Celestina y Sempronio (*cfr.* la actitud de Sempronio en casa de Celestina). Sólo que no se trata, una vez más, sino de «teatro en el teatro», ya que en realidad, la vieja taimada está improvisando a intención de Calisto una auténtica «comedieta», que se representa por lo tanto en la misma calle, ante la puerta de la casa[8]:

CELESTINA. (Passos oygo; acá descienden; haz Sempronio que no lo oyes. Escucha y déxame hablar lo que a ti y a mí conviene.

SEMPRONIO. Habla.)

CELESTINA. No me congoxes ni me importunes, que sobrecargar el cuydado es aguijar al animal congoxoso. Ansí sientes la pena de tu amo Calisto que paresce que tú eres él y él tú, y que los tormentos son en un mismo sujecto. Pues cree que yo no vine acá por dexar este pleito indeciso o morir en la demanda.

CALISTO. Pármeno, deténte. ¡Ce!, escucha qué hablan éstos; veamos en qué bivimos. ¡O notable mujer, o bienes mundanos, indignos de ser posseydos de tan alto coraçón. ¡O fiel y verdadero Sempronio! ¿Has visto, mi Pármeno? ¿Oyste? ¿Tengo razón? ¿Qué me dizes, rincón de mi secreto y consejo y alma mía?

PÁRMENO. Protestando mi inocencia en la primera sospecha, y cumpliendo con la fidelidad, porque te me concediste, hablaré; óyeme, y el affecto no te ensorde, ni la esperança del deleite te ciegue. Tiémplate y no te apressures, que muchos con cobdicia de dar en el fiel, yerran el blanco. Aunque soy moço, cosas he visto assaz, y el seso y la vista de las muchas cosas demuestran la esperiencia. De verte o de oyrte descender por la escalera, parlan lo que éstos fingidamente han dicho, en cuyas falsas palabras pones el fin de tu desseo.

SEMPRONIO. (Celestina, ruynmente suena lo que Pármeno dize.

CELESTINA. Calla, que para la mi santiguada, do vino el asno vendrá el albarda; déxame tú a Pármeno, que yo le haré uno de nos, y de lo que oviéremos, démosle parte: que los bienes, si no son comunicados no son bienes. Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos. Yo te le traeré manso y benigno a picar el pan en el puño, y seremos dos a dos y, como dizen, tres al mohino).

CALISTO. ¡Sempronio!

SEMPRONIO. ¿Señor?

CALISTO. ¿Qué haces llave de mi vida? Abre.

---

[8] Ed. cit., pp. 114-116. En el final de este pasaje difieren las dos ediciones mencionadas más arriba. La de Severin, que sigue la edición de Zaragoza (1507), presenta un esbozo de diálogo a través de la puerta, entre Calisto y Sempronio:

CALISTO. ¡Sempronio!

SEMPRONIO. ¿Señor?

CALISTO. ¿Qué haces llave de mi vida? Abre.

En la edición de Russel, en cambio, Calisto no se dirige a Sempronio, sino a Pármeno, o sea que ambos diálogos (Sempronio / Celestina, por un lado y Calisto / Pármeno, por otro lado), se mantienen por separado hasta que se abra la puerta (lectura, a mi modo de ver, más coherente):

CAL. ¡Pármeno!

PAR. ¿Señor?

CAL. ¿Qué haces llave de mi vida? ¡Abre! (*Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. cit., p. 250.

Acabamos de ver que entre el momento en que Celestina y Sempronio llaman a la puerta de Calisto y el momento en que penetran en la casa, el tiempo dramático se alarga sobremanera. Pero observamos por otra parte que esta distorsión temporal redunda a su vez en un como desdoblamiento del espacio escénico, que se escinde, a la vista del público, en dos subespacios claramente separados: uno en la parte alta del escenario (donde actúan Calisto y Pármeno), y otro en la parte baja (donde actúan Celestina y Sempronio). Así que, mientras Pármeno, en el subespacio superior, está retratando a Celestina, con sus peculiares atributos de «puta vieja», alcahueta y hechicera, ésta ocupa con Sempronio el subespacio inferior, ante la puerta de la casa, donde se va a representar la «comedieta umbralística». Ahora bien, sabemos que en dicha «comedieta», Celestina ya no aparece como «puta vieja», sino todo lo contrario: como persona caritativa y servidora fiel, al parecer dispuesta a perder la vida por Calisto. En otras palabras, Celestina se atribuye a sí misma un papel (positivo), que no es sino el envés del retrato (negativo) que Pármeno acaba de pintar de ella, a intención de Calisto. De modo que nos encontramos frente a un dispositivo escénico de configuración compleja, que permite jugar simultáneamente en diferentes registros y con diferentes máscaras, lo que no contribuye poco a recalcar la falacia y la complejidad de los caracteres y de las situaciones.

Por otra parte, bien se echa de ver, que la «comedieta» que se representa en los umbrales de la casa de Calisto, es muy parecida a la que recién acabamos de presenciar en la casa de Celestina. La división cuadripartita del espacio escénico (interior / exterior, arriba / abajo), así como la utilización de los dos registros (voz alta / voz baja), los movimientos que se cortan en seco, cuando se trata de pasar de uno a otro espacio y hasta la situación de «teatro en el teatro», revelan a todas luces la aplicación deliberada de una misma receta dramática. En ambos casos vemos claramente cómo el traslado de uno a otro espacio resulta tan problemático como para necesitar por parte de los personajes, una «adaptación» previa a la nueva situación. De ahí que la zona «umbralística» funcione como una cámara de descompresión («*effet de sas*»), y dé lugar a juegos dilatorios o maniobras de diversión, cuanto más significativos que en dichos casos se trata nada menos que de cruzar, en ambos sentidos, la frontera que separa dos espacios sociales y morales antagónicos: la «noble mansión» de Calisto y la «casa prostibularia» (innoble) de Celestina. Pero tampoco deja de resultar significativo que esta «adaptación» de los protagonistas (su puesta en conformidad con el nuevo medio, por decirlo así) se resuelva en forma de una «representación», cuya trama, reparto de papeles y acotaciones escénicas corren a cargo de Celestina, la gran manipuladora que reúne entre sus manos todos los hilos del enredo. El mismo procedimiento se renueva más adelante, en condiciones parecidas, o sea en el Auto V, cuando Celestina, ya de vuelta de su primera embajada a casa de Melibea, se presenta otra vez con Sempronio a la puerta de la casa de Calixto. Sólo que en este caso, Sempronio intenta defraudar a Celestina y sustituirla en el papel de «director de escena», para tratar de quitarle la iniciativa[9]:

[9] *La Celestina*, ed. cit., pp. 175-176. Como en otros casos parecidos de escenas «umbralísticas», P. E. Russel opta por introducir acotaciones para distinguir entre lo que se dice en voz alta y lo que se dice en

PÁRMENO. ¡Señor, señor!
CALIXTO. ¿Qué quieres, loco?
PÁRMENO. A Sempronio y a Celestina veo venir cerca de casa, haziendo paradillas de rato en rato, y quando están quedos, hazen rayas en el suelo con el spada. No sé qué sea.
CALISTO. ¡O desvariado, negligente! Veslos venir, ¿no puedes baxar corriendo a abrir la puerta? ¡O alto Dios, o soberana deidad! ¿Con qué vienen? ¿Qué nuevas traen? Que tan grande ha sido su tardança que ya más esperava su venida que el fin de mi remedio. ¡O mis tristes oydos aparejaos a lo que os viniere, que en boca de Celestina está agora aposentado el alivio o pena de mi coraçón! ¡O si en sueños se passava este poco tiempo, hasta ver el principio y fin de su habla! Agora tengo por cierto que es más penoso al delincuente esperar la cruda y capital sentencia que el acto de la ya sabida muerte. ¡O espacioso Pármeno, manos de muerto! Quita ya essa enojosa aldava; entrará essa honrrada dueña, en cuya lengua está mi vida.
CELESTINA. ¿Oyes, Sempronio? De otro temple anda nuestro amo; bien difieren estas razones a las que oymos a Pármeno y a él a la primera venida; de mal en bien me parece que va. No ay palabra de las que dize que no vale a la vieja Celestina más que una saya.
SEMPRONIO. Pues mira que entrando hagas que no ves a Calisto y hables algo bueno.
CELESTINA. Calla, Sempronio, que aunque aya aventurado mi vida, más mereçe Calisto y su ruego y tuyo, y más mercedes espero yo dél.

ARGUMENTO DEL SEXTO AUTO
[.....]

CALISTO. ¿ Qué dizes, señora y madre mía?
CELESTINA. O mi señor Calisto, ¿y aquí estás?

En resumidas cuentas, comprobamos que esa zona «umbralística» que se abre entre uno y otro espacio, viene a ser algo así como unos bastidores (valga el anacronismo) respecto del escenario propiamente dicho: un lugar en el que los actores de la «comedia» ponen sus máscaras o su maquillaje y van haciendo memoria, repasando su papel, antes de salir a representarlo frente al público. Sólo que en este caso el público lo está

---

voz baja (*Aparte*), así como la situación espacial de los hablantes (*Afuera*). Pero el uso de esas acotaciones resulta a veces discutible. A mi modo de ver, no es nada cierto que la última réplica de Celestina (al final del auto VI) haya de leerse como un aparte. Todo lo contrario: Celestina ha de hablar en voz alta y un tanto subida de tono para que Calisto pueda oírla desde el otro lado de la puerta. O sea para que se entere de que ella: 1) sigue dispuesta a aventurar su vida por él («aunque aya aventurado mi vida, más meresce Calisto»); 2) cuenta con recibir buena recompensa de sus servicios («más mercedes espero yo dél»). De ahí que cuando la puerta se abra, Celestina se haga la sorprendida («O mi señor Calisto, ¿ y aquí estás?») y eluda la pregunta de Calisto, quien, a su vez, finge no haber oído las últimas palabras de la vieja («¿Qué dizes, señora y madre mía?»). Todo este juego, junto con el tratamiento un tanto «exagerado» que se dan mutuamente Calisto y Celestina, no es, a mi modo de ver, sino pura duplicidad en un diálogo en el que cada uno de los protagonistas juega a cuál más hipócrita.

presenciando todo, ya que por la magia de la representación se le abre precisamente ante los ojos el espacio recóndito de los «bastidores», que vienen a ser, al fin y al cabo, el laberinto donde se fraguan las falacias y los engaños de la «comedia». Así que lo que se nos ofrece, en cierto modo, es nada menos que una teatralización de las motivaciones y / o pensamientos ocultos de los protagonistas (equivalente de la introspección o exposición monologística), mediante un juego de duplicaciones (propio del «teatro en el teatro»), que permite recalcar la duplicidad de los mismos y la complejidad de los caracteres. No es ninguna casualidad, por lo tanto, que este juego de dobleces se verifique en el umbral, y más concretamente en el mismo punto de comunicación entre espacio exterior y espacio interior, ya que viene a ser algo así como la línea divisoria entre el yo íntimo y el yo social[10].

EL ESPACIO VERTICAL: ARRIBA / ABAJO

Ya hemos visto que la presencia de escaleras en la casa de Celestina, como en la de Calisto, da lugar a juegos escénicos que amplifican las tensiones entre los diferentes subespacios, a la par que contribuye a configurar la dimensión vertical del espacio escénico. El procedimiento se repite en forma al parecer no menos significativa, cuando Celestina se presenta por primera vez en casa de Melibea. Sabido es, en efecto, que la alcahueta topa primero con Lucrecia, conocida de ella por ser prima de Elicia, lo que da lugar a un breve diálogo de reconocimiento mutuo. De ahí que parezcan reunidos todos los requisitos para que la acción no se demore en semejantes preliminares y Celestina pase adelante con su «embajada». Sólo que, una vez más, en el momento en que se la invita a entrar, la alcahueta queda detenida en los umbrales de la casa —en la misma puerta o en el zaguán—, mientras se entabla un curioso diálogo entre Lucrecia y su ama, que la está llamando desde arriba[11]:

LUCRECIA. [...] Entra y spera aquí que no os desabenirés.
ALICIA. ¿Con quién hablas, Lucrecia?
LUCRECIA. Señora, con aquella vieja de la cuchillada que solía bivir aquí en las tenerías a la cuesta del río.
ALISA. Agora lo conozco menos. Si tú me das a entender lo incógnito por lo menos conozcido, es coger agua en un cesto.
LUCRECIA. ¡Jesú, señora, más conoscida es esta vieja que la ruda!, no sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades y descasava mil casados.

---

[10] De ahí que el auto VI se abra, de manera un tanto abrupta, al mismo tiempo que la puerta de la casa, con la réplica de Calisto: «¿Qué dizes, señora y madre mía?» (ed. cit., p. 176). Este corte en medio del diálogo le resulta extraño a P. E. Russel, que considera esta cesura como un ejemplo de «la arbitrariedad de la división en actos impuesta a la obra» (*Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. cit., p. 336). Pero estas incongruencias o arbitrariedades (*vid. supra*, nota 7), dejan de ser tales, siempre que se acepte la idea de que la obra pudo ser compuesta dentro de una perspectiva dramatúrgica. Esto es: para ser representada.

[11] Ed. cit., pp. 151-152.

ALISA. ¿Qué officio tiene? quiçá por aquí la conoceré mejor.
LUCRECIA. Señora, perfuma tocas, haze solimán, y otros treynta officios; conosce mucho en yervas, cura niños, y aun algunos la llaman la vieja lapidaria.
ALISA. Todo esso dicho no me la da a conocer. Dime su nombre si le sabes.
LUCRECIA. ¿Si le sé, señora? No ay niño ni viejo en toda la cibdad que no le sepa; ¿avíale yo de ignorar?
ALISA. Pues, ¿por qué no le dizes?
LUCRECIA. He vergüença.
ALISA. ¡Anda, bova, dile, no me indignes con tu tardança!
LUCRECIA. Celestina, hablando con reverencia, es su nombre.
ALISA. ¡Hy, hy, hy! Mala landra te mate si de risa puedo estar, viendo el dessamor que deves de tener a esta vieja que su nombre has vergüença de nombrar; ya me voy recordando della. Una buena pieça; no me digas más. Algo me verná a pedir; di que suba.
LUCRECIA. Sube, tía.

Como bien se echa de ver, la intervención de Alisa en medio de la escena «umbralística» resulta un tanto incongruente (ya que el diálogo entre Lucrecia y Celestina, basta a todas luces para dejar las cosas en claro), o en todo caso no parece nada necesaria para facilitar la inteligencia del texto, ni impulsar la progresión de la acción dramática. Y se puede decir lo mismo de esa especie de «retrato» en clave de la vieja alcahueta que Lucrecia brinda a Alisa, mientras Celestina está esperando a que la dejen entrar; el cual, dicho sea de paso, no deja de recordar el panegírico irónico que Pármeno brinda a Calixto en condiciones parecidas, al llegar Celestina por primera vez a casa de Calixto. De modo que este breve diálogo entre Lucrecia y Alisa, antes parece dilatorio y redundante, o por lo menos, de escaso rendimiento, desde el punto de vista dramático[12]. Pero al mismo tiempo, se nos presenta, una vez más, un tipo de relación dialogística que pone en contacto los subespacios alto y bajo del escenario, como para confirmar la pertinencia —y tal vez sugerir el valor metafórico o simbólico— de este procedimiento, cuyo carácter recurrente no deja de llamar la atención: el diálogo «de doble nivel»[13].

---

[12] D. S. Severin, que considera, igual que P. E. Russel, que la obra ha sido escrita para ser leída, se encuentra, al parecer, frente a una dificultad, a la hora de integrar este diálogo en la economía de la obra. O por lo menos intenta encontrarle una justificación a las dilaciones de la criada con la hipótesis de que «Lucrecia siente miedo al pronunciar el nombre de Celestina por su asociación con el diablo.» (ed. cit., pp. 152-153). Pero de ser así, no se entiende que Lucrecia haya exclamado sin la menor reticencia, al ver a Celestina en la calle, «Celestina, madre, seas bienvenida» (*ibid.*, p. 151). De hecho, lo que siente Lucrecia no es miedo, sino «vergüenza», según dice ella misma (*ibid.*, p. 152), por considerar el nombre de Celestina como palabra asquerosa. De ahí que se resista a pronunciarlo en presencia de Alisa, su ama, y acabe por acudir a la salvedad de «hablando con reverencia» (*ibid.*). En realidad, se trata de una especie de chiste; *cfr.* el dicho que trae Correas, y que tal vez proceda de la misma vena: «Aldonza kon perdón. Nota la rrustiquez de algunos ke piden perdón para nonbrar algunos vokablos, sin ser menester salva para ellos», *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. de L. Combet, Bordeaux, 1967, p. 50. O sea que, una vez más —y esto es lo que importa—, el autor echa mano de una situación tópica para marcar el paso y hacer que se detenga la acción dramática en el momento de trasladarse de uno a otro espacio.

[13] Recordemos que ya presenciamos un intercambio verbal de este tipo, en el primer auto, al llegar Sempronio a casa de Celestina, ya que dialogan, por una parte, Celestina y Sempronio, situados en la planta

Huelga decir que, al hacer que el eje de la comunicación se sitúe repetidas veces en un plano vertical, con una circulación de la palabra orientada de arriba abajo y de abajo arriba, no puede dejar de ser significativo, en una obra como ésta, teniendo en cuenta que la misma nos sitúa dentro de un espacio social y moral fuertemente jerarquizado: amo / criado, noble / innoble, doncella / prostituta, etc. Sólo que el uso o la ocupación de sendos espacios, alto y bajo, no coincide de ninguna manera con la escala de valores sociales o morales, que sería de esperar. Todo lo contrario. El sistema es perfectamente reversible. Basta con recordar, entre las muchas inversiones o permutaciones que se verifican en la obra, la figura recurrente de la inversión de papeles (Criador / criatura, amo / siervo etc.) y, por supuesto el insoslayable *leitmotiv* de la caída[14]. No sería de extrañar, por lo tanto, que la distribución espacial de los protagonistas en sistemas dialogísticos verticales, tuviera algo que ver con esta dramatización de los antagonismos y esa perturbación de las jerarquías (textuales, sociales y morales) que caracterizan la tragicomedia. De hecho, parece servir, antes que nada, para acostumbrarnos a seguir el vaivén de la palabra, de abajo / arriba y de arriba / abajo, y prepararnos solapadamente a dirigir nuestra mirada hacia la cumbre de la torre, que es donde el autor pretende llevarnos desde el principio, para dar el salto mortal[15]. Así es cómo llegaremos sin sorpresa a la grandiosa escena del suicidio, en la que la posición espacial de los protagonistas viene a cobrar su pleno significado: Melibea, encima de la torre, en lo más alto del escenario, y Pleberio, al pie de la misma. Como si la tremenda distancia que separa al padre de la hija no fuera más que la culminación de un proceso iniciado desde el primer auto y reiterado a continuación, como otros tantos indicios premonitorios que anticipan el desenlace trágico. Desenlace en el que la verticalización del espacio dramático viene a consagrar la dinámica y el alcance de la inversión de papeles. Y lo cierto es que ésta no puede ser mejor evidenciada: por un lado, la situación preeminente de la hija, en el subespacio superior, y por otro lado, la situación subalterna del padre, en el subespacio inferior. Por una parte, la hija que toma la palabra y las decisiones, y por otra parte, el padre, que escucha el parlamento de su hija, como un niño aleccionado, sin más remedio que callar

---

baja de la casa, y por otra, Elicia, que se ha quedado en el piso superior. El procedimiento se puede observar en otras ocasiones, por ejemplo, cuando vuelve Celestina a su casa después de la visita nocturna a Areúsa (auto VII, ed. cit., p. 209).

[14] Para F. Cantalapiedra, en cambio, «el *alto* es el subespacio del bien y del poder político religioso y el *bajo* es el subespacio del mal y de la clase vil, no religiosa» (*op. cit.*, p. 145). Pero esta concepción «mecanicista», según las propias palabras de Cantalapiedra (p. 143), pierde su operatividad en muchos casos. Especialmente en la casa de Celestina (auto I) y en la de Areúsa (auto VII), donde la distribución de los personajes en los subespacios alto y bajo no coincide en absoluto con una división jerárquico-moral. Y eso que tampoco entra en este esquema la escena final del suicidio de Melibea.

[15] Así lo entendió, al parecer, el director de escena, Antoine Vitez, en la adaptación de la obra que presentó en el festival de Aviñón, en julio de 1989. Según recuerda Joseph Snow, el escenario (de Yannis Kokkos) era «una construcción vertical que partía de la boca del infierno al nivel del escenario y, luego, subía unas escaleras que zigzagueaban hacia una puerta alta rodeada por nubes y ángeles: una representación del mundo jerárquico, moral» («Celestina en las tablas», *Celestinesca*, 13, 2, 1989, pp. 88-89). Huelga decir que esta representación del espacio coincide con la que se puede observar en los retablos, en la pintura religiosa y en el teatro medieval.

y aguantar. Hasta que Melibea se precipite a sus pies y le devuelva, con el sacrificio de su vida, su dignidad de padre, convirtiéndole de figura ridícula en figura patética.

Ahora bien, sería de esperar que la caída de Melibea cerrara este proceso de intercambios de palabras entre el subespacio bajo y el subespacio alto del escenario. Pero no es así. En primer lugar, Pleberio, enloquecido por el dolor, se dirige alternativamente a su mujer, a sus vecinos, al cuerpo de su hija y a sí mismo: «¡Ay, ay, noble mujer [...] ¡O gentes que venís a mi dolor, o amigos y señores [...]! ¡O mi hija y mi bien todo, crueldad sería que biva yo sobre ti! [...] O mis canas, salidas para aver pesar [...] O mujer mía [...] ¡O duro coraçón de padre[16]!». Hasta que por fin, no le queda más remedio que el de interpelar a otras instancias y potencias, naturales o sobrenaturales: Mundo, Fortuna, Amor... Así es cómo se pasa paulatinamente del llanto a la protesta, y de la búsqueda de la compasión a la búsqueda de una explicación y de una justificación de los hechos. Lo que implica un cambio en la actuación del personaje y, por supuesto, una nueva orientación del eje de la comunicación.

A medida que el «planctus» se va amplificando, hasta convertirse en protesta abierta, el tono de Pleberio se hace más imprecatorio y sus palabras parecen cobrar mayor alcance que el de la mera expresión de la desesperación de un padre. Sus quejas se estructuran poco a poco en forma de reproches y preguntas acusadoras, que todas parecen apuntar hacia un mismo fin. Como si Pleberio pretendiera nada menos que desenredar los hilos de la tragedia, hasta encontrarse, tal vez, con el *Deus ex machina* que los está moviendo, por supuesto desde arriba. De ahí que el desgraciado vaya recorriendo los eslabones de una cadena existencial que ya no son sino otros tantos motivos de llorar y desesperarse: «¡O tierra dura! [...] ¡O fortuna variable! [...] ¡O vida de congoxas llena [...], o mundo, mundo! [...] ¡O amor, amor [...]!»[17]. Y mientras van creciendo su desesperación y su ira, sus palabras se enderezan, por decirlo así, hacia el mismo cielo, tan vacío, al parecer, como la cumbre de la torre de la que acaba de caer Melibea. Hasta que el dolor, o tal vez el mismo vacío y silencio hermético contra el que chocan sus preguntas, le obligan a desandar el camino y a volver irremisible y definitivamente los ojos hacia la «tierra dura», donde yace el cuerpo destrozado de su hija[18]:

> Del mundo me quexo porque en sí me crió, porque no me dando vida no engendrara en él a Melibea; no nascida, no amara; no amando, cessara mi quexosa y desconsolada postrimería. O mi compañera buena y (o) mi hija despedaçada [...] ¿Por qué me dexaste triste y solo *in hac lacrymarum valle*?

O sea que las palabras, y por supuesto el gesto y la mirada de Pleberio, ora reclinado sobre el cuerpo destrozado de su hija, ora erguido hacia el cielo, para interpelar al «dios» amor —y a través de él, tal vez, a otro Dios aún más poderoso—, ora, por fin, resignado a contemplar sin remedio la soledad y la desesperación que reinan «en este valle de

---

16 Ed. cit., pp. 336-337.

17 *Ibid.*, pp. 337-341.

18 *Ibid.*, p. 343. Sabido es que el lamento de Pleberio ha dado lugar a interpretaciones divergentes. A mi modo de ver, el análisis de la obra desde la perspectiva de su estructuración espacial debería contribuir en aclarar las perspectivas.

lágrimas», reconstruyen un a modo de círculo, con el que se cierra definitivamente la comunicación entre lo alto (ya vacío y silencioso) y lo bajo (ya hundido en quejas y lágrimas). Círculo que abarca en su inexorable trazado la totalidad de la tragedia del hombre, indefenso frente a las misteriosas e irrefrenables fuerzas que le superan y rigen su destino[19]. Y entre ellas, por supuesto, la mayor potencia: el propio Criador, origen y principio de todas las cosas, y por lo tanto, primer eslabón en la implacable cadena de causalidades que ha de arrastrar el hombre hacia su desastrado fin.

[19] No por eso comparto del todo, al respecto, la opinión de Stephen Gilman (*La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 358-369), si bien me parece una de las más fecundas y sugestivas.

Notas para el estudio de la tragedia del XVI

Yolanda Novo
Universidad de Santiago de Compostela

Vengo preparando desde hace algún tiempo un estudio sobre los textos trágicos del Quinientos hispánico —incluyendo aquellos producidos en Nápoles, Méjico y Portugal—, escritos total o parcialmente en castellano y que no han recibido siempre toda la atención crítica que merecen ni el enfoque más adecuado. Pese a la existencia de unas cuantas aportaciones valiosas de los últimos treinta años[1], las lagunas y tareas pendientes, en mi opinión, son todavía muchas. Por eso deseo indicar aquí las más importantes.

Mis propuestas son las siguientes. En primer lugar, debe indagarse más a fondo si el conjunto de piezas trágicas conformaron o no un género, categoría ésta que Froldi, por ejemplo, no le otorga[2], o que Canavaggio admite a condición de que se vea como un género «frustrado»[3]. A mi entender, dada la virtualidad escénica de la mayoría de las obras y de que casi todas fueron representadas en su día, se puede atisbar esa condición genérica siempre que se acepte que la tuvo pese a no existir una tradición española previa

[1] Surgidas a partir especialmente del trabajo pionero de Hermenegildo (1961) refundido y ampliado en 1973, y de las réplicas al mismo de Froldi (1962) y McCurdy (1975), así como de un trabajo de Isar sobre el senequismo teatral español (1973). Merecen destacarse el Coloquio del G. E. S. T. E de Toulouse sobre *Horror y tragedia en el teatro español del Siglo de Oro* (1983), dos ponencias de Canavaggio (1988) y Froldi (1989), así como los trabajos sobre Artieda y Virués por profesores de la Universidad de Valencia, y los de Weiger sobre Virués, cuya *Infelice Marcela* ha editado (1985). Hermenegildo ha seguido ofreciendo nuevas aportaciones en diversos artículos, y ha editado las dos tragedias de Lasso de la Vega (1983 y 1986). A las relaciones del género con Italia ha atendido parcialmente el Congreso «Teatro español e italiano del siglo XVI» (Volterra, 1991); y la *Tragedia de San Hermenegildo* viene recibiendo en los últimos veinte años la atención de Garzón Blanco y Ruggerio.

[2] A su juicio, sólo constituyeron «tentativas dispersas» entre 1577 y 1587 (1989).

[3] En su trabajo de 1988.

en que enraizarla[4], y a la carencia de un sustento teórico paralelo al momento de su fundación. A mi juicio, se trata de un género reconocido explícita o implícitamente por creadores y editores de entonces, surgido como un molde expresivo más de nuestro Humanismo. Es decir, aunque fuese al principio sólo de forma experimental o titubeante, todas nuestras tragedias originales ofrecen una comunidad de rasgos derivada del reconocimiento y asimilación más o menos profundo y logrado tanto de la tragedia clásica, sobre todo la senequista, como de las formulaciones aristotélico-horacianas filtradas notablemente por las profusas aportaciones italianas —teóricas y prácticas— del XV y especialmente del XVI.

Defiendo, pues, la existencia del género y la conciencia del mismo traslucida en los textos pese a la ausencia de un debate crítico o de su codificación como tal[5], ya que sin este requisito puede nacer un género. Por encima de diferencias evidentes entre algunos textos, prevalecen las afinidades, hasta constituir un conjunto de invariantes genéricas[6]. Además, esa conciencia se delata asimismo en la rotulación de los textos en el título, subtítulo, colofón, desenlace o dedicatoria como «tragedias», si bien, como diré más adelante, este término no siempre se utilizó con un valor teatral y humanístico, y por tanto es una referencia harto problemática.

Por todo ello urge ahondar en la peculiar *imitatio* —en mi opinión ecléctica o compuesta— de los modelos clásicos y las fuentes teórico-prácticas del género, y delimitar mejor cuáles y cómo ejercieron mayor influencia, sin perder de vista los canales de su recepción[7]. A tal respecto, sería deseable que el senequismo

---

[4] Discrepo de Hermenegildo (1973) en que *L'hom enamorat e la fembra satisfeta*, atribuida a Mosén Domingo Mascó, sea un antecedente lejano de nuestra tragedia renacentista, tanto más porque ya Merimée (*El arte dramático en Valencia. Desde sus orígenes hasta principios del siglo XVII* (1913), 2 vols., Valencia, Institució Alfons El Magnanim, 1985, t. I) y Juliá («El teatro español en el siglo XVI», en Díaz Plaja, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, t. III, Barna, 1953, pp. 107-213) negaron la existencia de esa obra en sus estudios canónicos sobre la dramaturgia valenciana.

[5] En estas ausencias concuerdo con Froldi. Ciertamente, sólo contamos con juicios de algunos de los tragediógrafos, que, por cierto, apenas se difunden y analizan, tal vez porque no alcanzan a constituir un cuerpo doctrinal sólido, cosa que tampoco ofrecería, al remate de la centuria, la *Filosofía Antigua Poética* del Pinciano.

[6] Las principales, entre otras, la elevada condición social de los protagonistas y / o su nobleza moral, que en casos puede alcanzar la santidad; el atipismo del héroe, cuyos conflictos le llevan a riesgos, sacrificios y desmesuras de todo tipo, excitado por agentes internos y externos; el carácter no doméstico ni familiar del conflicto; el predominio de desenlaces infortunados, con muertes frecuentes; el énfasis en lances patéticos y cruentos, con función catártica pero también moralizante, esta última de corte casi siempre contrarreformista; presencia ocasional de entidades y personajes abstractos y sobrenaturales, como alegorías y dioses; preferente filiación histórico-legendaria de los argumentos, de corte clásico, bíblico, hagiográfico y mitológico; temáticas política y religiosa predominantes; y presencia optativa de coros o de ingredientes que cumplen su función.

[7] No entro ahora en esta cuestión, expuesta ya por mí en una ponencia en las últimas Jornadas de Teatro Clásico de Almagro recientemente publicada: «Textos trágicos del XVI: la problemática delimitación del *corpus* de un género olvidado», *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. F. B. Pedraza, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1993, pp. 35-61. Véanse principalmente los trabajos de Díaz-Regañón (1955-56), algunos de los recogidos en el volumen coordinado por Jacquot y Oddon (1973), en particular el

convencionalmente atribuido sin discriminación a nuestra tragedia se calibrase más (ampliando, igualmente, lo poco investigado en las fuentes griegas), sin dejar de contar con la recepción, difusión y fortuna del Séneca *tragicus* en Europa[8] y su traducción en Italia, pues seguramente su conocimiento por parte de nuestros autores de tragedias tuvo lugar, entre otros, por esos conductos. En este mismo sentido falta por investigar el papel jugado en la cristalización del género por las traducciones y refundiciones, totales o parciales, de tragedias clásicas efectuadas por españoles[9], así como el grado de conocimiento de la *Poética* aristotélica[10] y de tragedias y reflexiones teóricas italianas[11]. Tampoco puede dejarse de lado la incidencia de los nuevos métodos de estudio implantados en los colegios de jesuitas, en la línea de los *Studia Humanitatis*.

En mi opinión, por tanto, es estrictamente necesario incardinar el estudio de los dramas hispánicos del género en el marco europeo en que surgieron, realizar, pues, una tarea comparatista sobre todo con lo italiano, pero también con lo francés y portugués[12]. No dejaría de ser reveladora la confrontación de la Semíramis viruesina con obras de igual título italianas, especialmente la de Manfredi, o la comparación de la *Alejandra* de Argensola con la *Marianna* de Dolce[13]. Otro tanto sería oportuno para las *Didos* de Cirne, Virués y Lasso de la Vega y las de los italianos Pazzi, Cintio y Dolce. De las posibles deudas de la *Cleopatra* de López de Castro con las de Cintio, Spinello, Cesari y

---

de Pastore-Stocchi y, muy especialmente para Séneca, el antiguo y excelente de Charlton (1921). De los trágicos griegos, Eurípides fue el favorito en nuestro país.

[8] Accesible en latín *circa* 1515 tras el descubrimiento de sus tragedias en el *Trecento* italiano. Fue crucial la edición de Badius de 1514 y, en el vulgar italiano, la traducción de Dolce en 1560, si bien ya en su *Orbecche* (1541) Cintio habia demostrado una perfecta asimilación del modelo senequista de tragedia. Para todos estos pormenores, ver el indispensable estudio de Charlton citado.

[9] A las siempre citadas de Pérez de Oliva de la *Electra* de Sófocles y de la *Hécuba* de Eurípides, y a las ya consignadas de breves fragmentos de obras de Séneca y Eurípides por Herrera (quien, además, reproduce la traducción en verso de un breve fragmento del *Tiestes* a cargo de Diego Girón) y por Fray Luis de León, deben añadirse algunos fragmentos de la *Octavia* y el *Hércules furioso* incluidos por Herrera en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega*, dato este no registrado, hasta donde se me alcanza, por ahora.

[10] No hace falta recordar que el acceso a la misma por los españoles tuvo lugar en versiones latinas e italianas, pues habrá que esperar al XVII para que el texto del Estagirita se traduzca al castellano.

[11] No se olvide que hay constancia de que Pérez de Oliva, Artieda, Cervantes y Virués viajaron a Italia.

[12] Para todo lo concerniente al aporte teórico italiano sobre el género, es inexcusable la lectura del comentario de Trissino a la quinta y sexta parte de la *Poética* del Estagirita, la del *Discorso* de Cintio (redactado en 1543 y editado en 1554) y otros textos suyos en forma de carta, dedicatoria, prólogo, epílogo o apología, así como las reflexiones de Denores, Giacomini, Rossi o Zinano. Buena parte de todo este material puede verse en los *Tratatti di Poetica e Retorica del Cinquecento* editados por Weinberg entre 1970 y 1974, o bien en el apéndice que Ariani incluye en el tomo II de su antología de *La tragedia del Cinquecento* (1977), donde pueden leerse, por cierto, las tragedias más representativas, a excepción de *Canace* y *Rosmunda*, accesibles gracias al tomo 23 de la colección de «Classici Italiani» publicada por la U. T. E. T. Para lo concerniente a Francia y Portugal, hay dos libros ya clásicos, los de Lebégue (1929) y Roig (1983) respectivamente.

[13] Ya apuntada en su día por O. H. Green, *Vida y obras de L. L. de Argensola*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1945.

Pistorelli nada se ha dicho. Y otro tanto sucede con las de la *Numancia* con la *Sophonisba* trissiniana o con la *Hadriana* de Groto. Asimismo, falta por emparentar algunas tragedias bíblicas de colegios jesuíticos españoles con las de Buchanam, Jodelle y Garnier de similar asunto. Son sólo unas muestras de lo que puede hacerse.

Otra de las labores pendientes, y sin duda la más básica, es la delimitación y catalogación del *corpus* original del género, abordada por mí con detalle en la ponencia ya citada de Almagro. Para efectuar esta ardua tarea se impone partir de criterios acordes con los planteamientos anteriores, y que vienen a ser, a mi juicio, los siguientes. El primero, circunscribir el repertorio de piezas a obras originales conservadas y redactadas mayoritariamente en lengua castellana, combinada a veces con la latina e incluso con la italiana, sean de autor español o extranjero, y producidas en la Península o fuera de ella, léanse Portugal, la América colonial e Italia. El segundo criterio delimitador atañe a las pautas aristotélicas, grecistas y senequistas, visibles en los dramas consignados, y el tercero al calificativo de «tragedia» exhibido en portada o en otro lugar de la obra, siempre y cuando tal término no esté empleado con la acepción antigua y medieval que, entre otros, le dieron Diomedes y Donato, y que pervive todavía hasta finales de la centuria, cruzada, en algunos casos (dramas jesuíticos, Argensola y López de Castro, por ejemplo), con el significado humanista y teatral. Por ello he dejado fuera del *corpus* obras consignadas como tragedias por Hermenegildo y otros, como las de Micael de Carvajal, Juan Pastor, Alonso de la Vega y alguna de Cairasco de Figueroa y de Lope de Vega. El que para mí es provisionalmente el catálogo de tragedias renacentistas españolas lo ofrezco en el apéndice final. Anoto en cada caso la cronología compositiva o de edición, cuestión ésta también espinosa. Estamos ante un género constituído por 32 obras originales —no señalo aquí las supuestamente perdidas— y extendido en un arco cronológico que va de 1524 a 1600, si bien la mayoría se concentran en la segunda mitad del siglo, especialmente en los últimos treinta años, evidenciándose así una maduración tardía respecto a Italia [14].

Pero esta empresa no quedará completa si no se pasa de inmediato a realizar ediciones críticas y anotadas tanto de lo inédito (casi todas las colegiales, que son bastantes), como de lo ya editado y casi inaccesible —véanse las beneméritas, pero insuficientes ediciones de los textos de Cirne, Cueva y Silva, Juan de La Cueva, López de Castro y casi todo Virués—, e incluso de obras bastante editadas modernamente, caso de la *Numancia*, pero poco asediadas en su molde genérico. Sin duda la precariedad de ediciones es notable. Me atrevo a sugerir que se comience por imprimir los textos inéditos, y de entre ellos destaco la *Tragedia de San Hermenegildo*, y se pase luego a reeditar las de más difícil acceso y las más representativas de la evolución y modulaciones del género: las de Juan de la Cueva, la de Artieda, las dos de Argensola y casi todas las de Virués. Creo que la virtualidad escénica debe ser también uno de los factores determinantes de la elección a la hora de establecer un orden de prioridades en este terreno.

[14] Para más detalles sobre algunas obras de teatro originales o no que, a mi juicio, merecen ser excluidas del elenco de tragedias españolas del XVI, y para otros pormenores al respecto, ver los apéndices II y siguientes de mi «Textos trágicos del XVI...».

Pero resta aún por efectuar un análisis global, sistemático e inmanentista, desde pautas preferentemente retóricas, de la morfología del género, para así determinar su poética. Tengo ya avanzadas muchas páginas en este punto concreto y opino que la atención debe centrarse especialmente en los dominios de la estructura, la elocución y la *actio*. Se complementarían así los análisis de corte más sociológico e historicista ya existentes, y hasta ahora aplicados a textos concretos como los de Artieda y Virués. Aprovecho para señalar que tampoco abundan los estudios particularizados sobre piezas concretas, salvedad hecha de la *Numancia*; de muy pocas de ellas se ha ocupado la crítica especializada.

Tampoco se han aclarado todavía las repercusiones temáticas, formales, escenográficas y de difusión (a través de la puesta en escena y lectura) que las evidentes interferencias de la comedia y la tragicomedia coetáneas supusieron para el género en cuestión. El problema, determinante de la singularidad y prematuro ocaso del mismo, se suele liquidar hablando de una «tragedia a la española», que en varios casos se asemeja a la tragedia *a lieto fin* de Cintio. Pero creo que este asunto de géneros en contacto sólo puede dilucidarse correctamente si, como Oleza ha hecho de forma ocasional, se examinan sistemáticamente también las deudas contraídas por esos otros dos géneros más potentes con el trágico, que a la luz de mis investigaciones son muy visibles y ayudan a aclarar la tan debatida cuestión de la tragedia del XVII[15]. Por emplear términos de Claudio Guillén y otros, la morfología de un género nunca está al margen de sus contragéneros. Y estos tres lo fueron entre sí.

Para ir concluyendo, opino que todas estas lagunas críticas deben cubrirse con apoyos bibliográficos pertinentes y actualizados, recuperando algunas investigaciones antiguas postergadas. Todo ello en lo relativo tanto a cuestiones generales como a autores y textos en particular. A los artículos y monografías citados más atrás deben añadirse ahora, en una rapidísima selección, los todavía útiles de Crawford, Juliá y Merimée. Para la tragedia escolar jesuítica, al ya clásico de García Soriano han de agregarse los de Griffin, Mac Cabe, Roux y dos investigaciones recientemente realizadas en las Universidades de Oviedo y Valencia (de González Gutiérrez y Alonso, respectivamente) que ponen al día las investigaciones de García Soriano. Para cuestiones teóricas italianas destaco los trabajos de Herrick, Ariani, Horne y Dondoni. A lo ya aludido para el senequismo añado ahora los trabajos de Blüher, Cunliffe y MacCurdy. *La Numancia* goza de interesantes estudios recientes de Edwards y Friedman circunscritos al molde trágico que la constituye. Y las aportaciones de Ly a Juan de la Cueva, de Isar y Canavaggio a Lasso de la Vega, de Peale, Espinosa Maeso y Ruiz Pérez a Pérez de Oliva, las de Sirera y Weiger para Rey de Artieda, y las de Sirera, Crapotta, Hermenegildo y Walthaus sobre Virués, son, entre otras, referencias críticas ahora mismo insoslayables.

Como comentario final a estas propuestas, deseo dejar patente su funcionalidad e implicaciones positivas de llevarse a cabo. No sólo permitirían acercarse a la tragedia del

[15] Por poner unos pocos ejemplos, Guillén de Castro dramatizó la historia de Dido y Eneas, y la de Progne y Filomena, esta última también convertida en comedia anteriormente por Timoneda, y más tarde por Rojas Zorrilla, autor asimismo de un drama sobre el cerco de Numancia.

XVII con más rigor y ampliar el conocimiento del proceso creativo de nuestro Humanismo. Lo más importante es que sólo así podrá contribuirse a una reconstrucción crítica más fiel a la realidad histórica del teatro hispánico del primer Siglo de Oro, o mal llamado por algunos «prelopesco», con la consiguiente ampliación del *canon* tradicionalmente establecido.

APÉNDICE I

I.- *Tragedias españolas del siglo XVI: corpus* (conste o no el año de la primera edición, figura entre paréntesis la fecha, real o aproximada, de redacción, o bien, si se indica, la de representación).

Solamente se consignan obras españolas e hispano-latinas que llevan la palabra «tragedia» en el título o en algún otro lugar (prólogo, dedicatoria, colofón, final del texto), sean de autor español o extranjero (por ejemplo Bevilaqua) y producidas en la Península o fuera de ella (por ejemplo, *Triunfo de los santos*, del P. Sánchez Baquero).

Acosta, P., (¿o P. Bonifacio?), *Tragoedia quae inscribitur Jeptaea* (repres. c. 1556-1570). En ms. 387 Colección de Cortes, Real Academia de la Historia, Madrid, ff. 57r.-76v.

Anónimo (¿o P. Bonifacio?), *Tragoedia quae inscribitur Regnum Dei* (repres. 1574), en Códice de Villagarcía, ms. 385 Col. de Cortes, R. A. H., ff. 107r.-134r.

Argensola, Lupercio Leonardo de, *Isabela, tragedia de...*; *Alejandra, tragedia de...* (c. 1581-85). Leídas en la primera ed. en *Parnaso Español* (ed. López de Sedano), t. VI, Madrid, A. de Sancha, 1772, pp. 312-420 y 421-524. Hay una ed. posterior en *Obras sueltas de L. y B. Leonardo de Argensola*, ed. Conde de la Viñaza, Madrid, Colección de Escritores Castellanos, 1889.

Ávila, Hernando de, *Tragedia de San Hermenegildo* (repres. 1590, Sevilla). Redactada en colaboración con el P. Melchor de la Cerda y el poeta Juan de Arguijo. En ms. 386 ó 9-13-5-2567 de Col. Cortes, R. A. H., ff. 1r.-120v. Esta copia incluye al final el «entretenimiento» representado en los tres primeros entreactos, ff. 1r.-42r. Por su parte, el ms. depositado en los archivos privados de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares (ms. 1299 ó M-325) contiene un prólogo y cinco coros que no figuran en la copia anterior.

——— *Comedia de Sancta Catarina* (repres. 1597, Córdoba). En ms. 1299 ó 325 de los archivos privados de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares, ff. 55r.-132v. Existe otra copia manuscrita en la Hispanic Society of New York, ms. B-1383. En el prólogo, Ávila se refiere al «trágico hornamento» de su obra y dirige la atención a los rasgos de la tragedia en general, que dice no faltar a «la que veréis representada». Esta designación de la obra como tragedia se reitera en la acotación final, que reza: «con que se dio fin a la traxedia».

Bermúdez, Jerónimo, *Primeras tragedias españolas de Antonio de Silva (Nise lastimosa. Nise laureada)*, Madrid, Francisco Sánchez, 1577. Leídas en la ed. de M. D. Triwedi, Estudios de Hispanófila, 34, University of North Carolina Press, 1975.

Bevilaqua, Juan Dominico, *La Reyna Matilda, tragedia de...*, Napoli, Felice Estillola, 1597.

Bonifacio, P., *Tragoedia Namani* (repres. c. 1560-75), en Códice de Villagarcía de Campos, ms. 384 Col. de Cortes, R. A. H., ff. 1r.-16v.

_____ (¿o Anónimo?), *Tragaedia Jezabelis* (repres. c. 1565). En Códice de Villagarcía de Campos, ms. 384 de Col. de Cortes, R. A. H., ff. 32r.-45r. También en ed. N. Griffin, *Two Jesuit Ahab Dramas*, Exeter Hispanic Texts, University of Exeter, 1976, pp. 119-163.

_____ *Tragoedia Patris familias de vinea* (repres. c. 1560-75), *ibidem*, ff. 47r.-66v.

_____ *Tragoedia quae inscribitur Vicentina*, (repres. c. 1560-75), *ibidem*, ff. 144r.-168r.

Cairasco Figueroa, Bartolomé, *Tragedia y Martirio de Sancta Catherina de Alexandria* (1580-1600). En Biblioteca de Palacio de Madrid, ms. II-2803, ff. 7r.-34r. Hay ed. moderna de A. Cioranescu, B. Cairasco Figueroa, *Obras inéditas, I. Teatro*, Santa Cruz de Tenerife, eds. Goya, col. Clásicos Canarios, 1957.

Cervantes, Miguel de, *Tragedia de Numancia* (c. 1583-85). Primera ed. en Madrid, Antonio de Sancha, 1784, como apéndice a la ed. del *Viaje del Parnaso*. El título de *Tragedia de...* figura en el ms. de la Hispanic Society of New York hallado por Rodríguez-Moñino. Leída en ed. F. Sevilla Arroyo, A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta, Clásicos Universales, 1987, pp. 918-991.

Cirne, Juan, (¿o anónima?), *Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido* (c. 1536). Ed. de J. E. Gillet y E. B., Williams, *Papers Modern Language Association of America*, 46, 1931, pp. 353-431; el texto en pp. 374-412.

Cueva y Silva, Francisco de la, *Tragedia de Narciso* (c. 1580). Leída en ed. de J. P. W. Crawford, Philadelphia, Publications of the University of Pennsylvania, 1909. El autógrafo de esta obra parece ser el depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14701.

Cueva, Juan de la, *Tragedia de los siete infantes de Lara. Tragedia del príncipe tirano. Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio. Tragedia de la muerte de Ayax Telamón, sobre las armas de Aquiles.* (Repres. 1579-81). En *Primera parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueva Dirigidas a Momo*, 1583, 1588 2ª ed. Leídas en *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, (ed. F. A. de Icaza), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917, 2 vols.

Lasso de la Vega, Gabriel Lobo, *Tragedia de la honra de Dido restaurada. Tragedia de la destruycion de Constantinopla*, en *Primera parte de Romancero y*

Tragedias, Alcalá de Henares, en casa de Juan Gracián, 1587. Leídas en las eds. de A. Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1986 y 1983 respectivamente.

López de Castro, Diego, *Marco Antonio y Cleopatra* (1582); el colofón de la obra reza: «Acabó esta *tragedia* el Ldo. Diego López de Castro, natural de Salamanca, residente en Madrid, en siete de setienbre de 1582». Leída en la ed. de H. A. Rennert, *Revue Hispanique*, XIX, 1908, pp. 184-237; el texto en pp. 187-237.

Rey de Artieda, Andrés, *Los amantes, tragedia original de...* (c. 1578), Valencia, Casa de la viuda de Huete, 1581. Leída en ed. de E. Juliá Martínez, *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, RAE, Olózaga, 1929, t. I, pp. 1-24.

Sánchez Baquero, P. Juan, *Tragedia intitulada Triumpho de los Sanctos, en que se representa la persecución de Diocleciano y la prosperidad que le siguió con el Imperio de Constantino* (repres. 1578). Obra posiblemente redactada en colaboración con el P. Vincencio Lannucci. La primera ed. se halla en la *Carta del Padre Pedro de Morales*, México, Imprenta de Antonio Ricardo, 1579, a partir de la p. 109. Hay eds. modernas de Harvey Le Roy Johnson (University of Pennsylvania, 1941) y de J. Rojas Garcidueñas y J. J. Arrom, *Tres piezas teatrales del Virreinato*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1976, pp. 37-148.

Vega, Lope de, *Roma abrasada, tragedia de...* (c. 1594-1603; probablemente entre 1598-1600). En la dedicatoria se la menciona como *Tragedia de Roma*. Se imprimió inicialmente en la «Parte» XX de comedias de Lope. Leída en la ed. de M. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, t. XV, Madrid, BAE, Imprenta Atlas, 1966, pp. 63-122.

Virués, Cristóbal de, *Tragedia de la gran Semíramis. Tragedia de la cruel Casandra. Tragedia de Atila furioso. Tragedia de Elisa Dido. Tragedia de la infelice Marcela*, en *Obras trágicas y líricas del Capitán...* (c. 1580-86), Madrid, Alonso Martín, 1609. Leídas en la ed. de E. Juliá Martínez, *Poetas dramáticos valencianos*, t. I, Madrid, R. A. E., Olózaga, 1929, pp. 25-178. De *La infelice Marcela* hay también ed. de J. G. Weiger, Valencia, Albatros, Hispanófila, 1985.

APÉNDICE 1 BIS

Figuran aquí dos tragedias escolares redactadas casi en su totalidad en latín, pero con partes o pasajes breves en castellano.

Acevedo, P., *Tragedia Lucifer furens in diem circuncisionis Domini* (repres. 1563). En ms. 383 Col. de Cortes, R. A. H., ff. 17r.-23v. Toda en latín, salvo unos versos finales en castellano sobre un «torillo bermejo».

Ioseph, P., *Iudithis, tragoedia tertia* (repres. 1578). En ms. 383 Col. de Cortes, R. A. H., ff. 318r.-355r. Toda en latín. Pero están en castellano varios textos situados al final: cuatro recitados para ser intercalados en los

entreactos, un coro para el Acto II y un «Recibimiento» para el Acto V. Todos en verso.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA (GENERAL)[16]

Belsey, C., *The Subjetct of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, New York, Methuen, 1985.

Canavaggio, J., «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado», *V Academia Literaria Renacentista. La literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 181-195.

Crawford, J. P. W., *Spanish Drama before Lope de Vega* (1922), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1968, 2ª reimpr. de la ed. de 1967, con adiciones bibliográficas de W. T. McCready.

Charlton, H. B., *The Senecan Tradition in Renaissance Tragedy* (1921), Manchester University Press, 1946 / Folcroft, The Folcroft Press, 1969, reimp.

Darst, D. H., «Tragedy and tragic catharsis in the Spanish Golden Age», *South Atlantic Bulletin*, 36, 1971, pp. 3-7.

Díaz-Regañón, J. M., «Los trágicos griegos en España», *Anales de la Universidad de Valencia*, Facultad de Filosofía y Letras, XXIX, 3, 1955-56, pp. 1-376.

Díez Borque, J. M., *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus, HCLH, 8, 1987.

Froldi, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia* (1962), Salamanca, Anaya, 1973, 2ª ed.

_____ «La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII», *Criticón*, 23, 1983, pp.133-157.

_____ «Experimentación trágica en el siglo XVI español», *Actas del IX Congreso de la Sociedad Internacional de Hispanistas*, I, Vervuet Verlag, 1989, pp. 457-468.

García Soriano, J., *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, Talleres Tipográficos de Rafael Gómez Menor, 1945. Previamente apareció incompleto en *BRAE*, entre 1927 y 1932.

Griffin, N., *Jesuit School Drama. A Checklist of Critical Literature*, London, Grant and Cutler, 1976. E *ibidem*, suplemento 1, 1986.

Hermenegildo, A., *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, F. U. E., 1961.

[16] En los tres años que mediaron entre la entrega del original de esta comunicación (1993) y la corrección de galeradas (1966) se han publicado importantes trabajos de Cayo González Gutiérrez y Julio Alonso Asenjo sobre el teatro colegial hispánico del Siglo de Oro, entre ellos sus respectivas ediciones de la *Tragedia de San Hermenegildo* completa, en 1993 (Gijón) y 1996 (Valencia, Col.lecció Oberta, Textos teatrales hispánicos del siglo XVI, Universidad de Valencia-Universidad de Sevilla-UNED) respectivamente.

_____ *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Ensayos Planeta, 1973.

_____ «Adulación, ambición e intriga: los cortesanos de la primitiva tragedia española», *Segismundo*, XII, 1-2 1977, pp. 43-87.

_____ «Hacia una descripción del modelo trágico vigente en la práctica dramática del siglo XVI español», *Crítica Hispánica*, 7, 1985, pp. 43-55.

Herrik, M. T., *Italian Tragedy in the Renaissance*, Urbana, University of Illinois, 1965.

Horror y tragedia en el teatro español del Siglo de Oro, *Criticón*, 23, 1983.

Jacquot, J. (ed.), *Le Théâtre Tragique*, Paris, C. N. R. S., 1965, 2ª ed.

_____ Oddon, M. (eds.), *Les tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*, Paris, C. N. R. S., 1973.

Lebégue, R., *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Honoré Champion, 1929.

Leblanc, P., *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972.

Mac Cabe, H., *An Introduction to the Jesuit Theatre*, St. Louis, Institute of Jesuit Studies, 1983.

Mac Curdy, R. R., «The Problem of Spanish Golden Age Tragedy. A review and reconsideration», *South Atlantic Bulletin*, 38, 1973, pp. 3-15.

_____ Reseña de Hermenegildo (1973) en *Bulletin of the Comediantes*, XXVII, 2, 1975, pp. 130-136.

Newels, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro* (1959), London, Tamesis, 1974.

Porqueras Mayo, A., *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986.

Sánchez Escribano, F., y Porqueras Mayo, A., (eds.), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed. muy ampliada.

Weinberg, B., ed., *Tratatti di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970-74, 4 vols.

El teatro como causa de procesos civiles y religiosos en la Navarra de los Siglos XVI y XVII

María Teresa Pascual Bonis
Escuela Navarra de Arte Dramático (Pamplona)

La actividad teatral, en algunos de sus aspectos, en el Reino de Navarra está documentada desde la Edad Media en el Archivo General de Navarra, Obispado, Catedral de Pamplona, Ayuntamientos e Iglesias.

Sin embargo, el trabajo de investigación que desarrollo se centra más específicamente en recoger datos sobre la actividad teatral de los siglos XVI y XVII rastreando archivos y bibliotecas.

Ha sido una sorpresa grata para mí el constatar la cantidad de información contenida en una de las fuentes consultadas: los procesos civiles y religiosos. Es precisamente de esta fuente de la que quiero hablar en esta comunicación.

A lo largo y ancho de los siglos XVI y XVII aparecen constantemente procesos incoados contra una serie de ciudadanos que de una u otra manera tenían que ver con el arte de la representación, a pesar de que en el reino de Navarra no aparece ninguna normativa específica prohibiendo las comedias ni por motivos *humanos ni divinos*.

En 1591 el obispo Rojas y Sandoval llevará a cabo la edición de la recopilación de las *Sinodales* del XVI[1]. En estas sinodales, siguiendo las instrucciones del Concilio de Trento, figura la prohibición de representar en la iglesia —excepto en la festividad del Corpus—, la prohibición de utilizar vestiduras sagradas en las representaciones y la de que los clérigos representen; pero sigue sin haber ninguna apreciación moral sobre la bondad o maldad del teatro en sí, hecho que tampoco se contempla en las normativas

[1] B. Rojas y Sandoval, *Constituciones sinodales del obispado de Pamplona.* Compiladas hechas y ordenadas por D. Bernardo de Rojas y Sandoval, obispo de Pamplona, del Consejo de su Majestad. En la Synodo que celebró en su Iglesia Cathedral, de la dicha ciudad en el mes de agosto de 1590. En Pamplona con licencia por Thomas Porralis, 1591.

civiles, tanto las emanadas del Regimiento de la ciudad como de las Cortes y Diputación del reino.

Quizás en Pamplona hacían caso omiso de predicadores como el P. Lazcano, dominico y residente en Pamplona, partidario de la desaparición de las comedias y estaban de acuerdo con lo que plantea M. Vitse al tratar este asunto[2]:

> La comedia no sólo permite «aflojar el arco» evitando que la gente «degenerando su valor y bríos» se quede inhábil para poder continuar; también impide que nazcan, ex nimia restrictione y «con el mucho aprieto» sentimientos de melancolía y tristeza capaces de reventar en inobediencias tan frecuentes entre súbditos tristes y descontentos

Aunque, como voy diciendo, no existieran estas prohibiciones expresas, algunos de los procesos estudiados incluyen como causa procesal uno o varios de los múltiples signos que conforman el *hecho teatral* entendido como *texto espectacular*, pues todos los procesos tienen algo en común: incoarse después de haberse llevado a cabo la puesta en escena, situación nada sorpresiva ni novedosa, ya que en la época objeto de este estudio el teatro tiene su razón de ser precisamente en la puesta en escena.

Comenzaré comentando un proceso civil que se instruyó en 1585 y que hace alusión a una comedia escrita por Saura, maestro de latinidad de los Estudios Generales de la Ciudad de Pamplona, estudios que dependían directamente del Regimiento de la ciudad. Esta información se conserva en la sección de pleitos del Ayuntamiento de Pamplona y es una copia del proceso que siguió el fiscal general del Consejo Real de Navarra, señor Girón, contra el maestro Saura —por haber escrito la comedia—, contra los estudiantes de los Estudios Generales —por haberla representado— y contra algunos regidores de la ciudad de Pamplona por haber permitido su representación, haberla presenciado e incluso aplaudido.

Debo aclarar que la citada comedia salió a la luz con motivo de la controversia planteada en la ciudad sobre la inminente llegada de los PP. Jesuitas.

En 1580 se había planteado la posibilidad de que la Compañía de Jesús viniera a instalarse en la ciudad de Pamplona. Esta situación fue objeto de discusión ya que el Ayuntamiento y un sector de clérigos no veían la necesidad de la presencia de los jesuitas por considerar que la ciudad estaba suficientemente atendida como señala Lasaosa[3]:

> En 1580 envía el regimiento a uno de sus elementos ante el rey para que remedie el agravio «que la ciudad pretende habérsele hecho en haberse metido en esta ciudad a fundar colegio en ella los padres del nombre de Jesús contra la voluntad de la dicha ciudad»

---

[2] Marc Vitse, *Concepto del teatro en la época. Introducción y cronología*, en *Historia del teatro en España, 1. Edad Media, SigloXVI y Siglo XVII*, dirigida por José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1984, pp. 480-481.

[3] Santiago Lasaosa, *El regimiento Municipal de Pamplona en el siglo XVI*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, C. S. I. C.,1979, p., 261.

El Obispado y la Diputación, por el contrario, eran de la opinión de favorecer la presencia de los padres de la Compañía de Jesús. Parecía evidente, así lo demostraba la realidad de otras ciudades de España, que si los jesuitas venían a Pamplona se encargarían de los estudios de latinidad que dependían del Ayuntamiento. El maestro Saura decidió intervenir de forma activa quizás para defender su labor de enseñante, ya que, hasta el momento, era él quien impartía las clases en los citados estudios, o quizás para dejar constancia de la opinión que le merecían las innovaciones de la nueva orden religiosa. La mejor forma que encontró para dar rienda suelta a su pensamiento fue escribir una comedia y que sus alumnos la representaran. En ella explicaba las desventajas que sufriría la ciudad si se confirmaba y se autorizaba la presencia de los Padres jesuitas.

Resulta muy curioso comprobar que en este siglo las comedias podían servir para los objetivos más dispares. Mientras los jesuitas utilizan el teatro para impartir su educación y su doctrina, el maestro Saura decide utilizar esa misma arma, que tantos éxitos estaba deparando a la Compañía de Jesús, para arremeter contra ellos.

Desafortunadamente no he encontrado el texto de esta representación aunque por las palabras del fiscal que recoge algunos fragmentos nos podemos hacer una idea de su contenido[4]:

> Y contando el caso de mi acusación digo que el dicho Saura con poco temor de Dios y de su conciencia y de los preceptos de la Santa Madre Yglesia y del Sacro Concilio de Trento y bulas apostolicas, con animo dañado, con designo y pretension de deshazer los ynstitutos y reglas de la sancta religion de los padres de la compañia de Jesus compuso una obscena comedia por mejor dezir libelo ynfamatorio contra la dicha sancta compañia y sus ministros y religiosos, aziendolos maestros enseñadores de nobedades y que con ellas atrayan y engañaban y atraen y engañan los mochachos de tierna hedad so color de enseñarles, ofreciendoles tesoros y dandoles carbon y para mejor atraerlos no les quieren llebar ynterese alguno por esperar el mayor deziendo no ser pescadores de caña sino de red barredera y llamandoles fumibenditores [...] y que con el cebo de enseñar gratis se alçan con todas las haziendas [...] y que como el bulgo es ynperito y amigo de nobedades y las ama y sigue

Ciertamente el maestro Saura conoce perfectamente la polémica que suscitó la Compañía de Jesús con su nueva filosofía «militar»[5]:

> Cualquiera que en esta Compañia —que deseamos que se llame la Compañía de Jesús— pretende asentar debajo de este estandarte de la Cruz para ser soldado de Cristo y servir, etc. etc.

Esta filosofía trajo una serie de consecuencias como comenta Caro Baroja[6]:

---

4 Archivo Municipal de Pamplona, *Pleitos,* febrero 1584.

5 Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII),* Madrid, Sarpe, 1985, p. 435.

6 *Ibidem.*

> La cuestión es que esta nueva disciplina militar produjo efectos a veces insospechados y que pronto hubo quienes la admiraron y se dejaron seducir por ella, mientras que otros no la comprendieron o la odiaron. [...] La lucha, iniciada en unos ámbitos, se extiende rápidamente a otros. Al calor del combate la moral bélica se hace más fuerte; a la par da lugar a cavilaciones y querellas. A sátiras de los enemigos también.

Es posible que nuestro maestro Saura al hablar de *enseñadores de nobedades* esté haciendo referencia a la polémica suscitada con la nueva doctrina que según Caro Baroja en algunos medios se satirizaba de forma que era evidente que «Aquí el soldado, aunque diga ser soldado de Cristo, es, en última instancia, un hombre más que sospechoso»[7].

De ahí que utilice la idea de que son los muchachos de tierna edad los que pueden ser más fácilmente captados para esa nueva enseñanza, que según Saura, es un engaño. Al parecer todo el texto va dirigido a demostrar la falsedad de las enseñanzas de los jesuitas y en consecuencia el peligro que suponía para la ciudad aceptarlos, ya que dentro de las afirmaciónes de Saura se contempla el considerarlos sospechosos y peligrosos porque «se alçan con todas las haziendas y esto que al presente parece barato despues biene a ser caro».

Este proceso es una evidencia de la polémica existente en este momento, aunque, desde mi punto de vista, siempre quedará el interrogante de si el objetivo fundamental del maestro Saura era conservar su puesto de trabajo o defender a ultranza, junto al Regimiento y un sector mayoritario del clero pamplonés, las posturas contrarias a la nueva doctrina creada por Ignacio de Loyola y apoyada en este proceso por el Obispado y la Diputación del reino.

El fiscal nos informa, a lo largo del proceso, del peligro que ha supuesto la cantidad de público que ha presenciado esta comedia gracias al apoyo del Regimiento y que no hay ningún eximente de culpabilidad ya que «mucha parte de la obra esta en bulgar castellano y lo que estaba en latin es tan claro. que por ygnorantes que fuesen los que se tienen por letrados de los señores Regidores no podian dexar de entenderlo»[8] .

Por lo tanto no existe eximente de la culpabilidad ya que el contenido de la obra estaba al alcance de todos los posibles espectadores.

Además el día en que se representaba la comedia, que fue el día de S. Nicolás, el maestro Saura fijó en lugar público «enigmas y un epigrama satiricos [...] por el enigma los motexa al raton que bive de urto»[9].

El fiscal coteja el enigma y la comedia y llega a la conclusión de que plantean lo mismo ya que el personaje Teófilo dice «que las nobedades que enseñan los padres de la compañia son como las hierbas balaços y engañaderas que dan flor y no fruto»[10].

Ante toda esta sarta de afirmaciones el fiscal considera que los Padres de la Compañía de Jesús han sido insultados y que se ha actuado en contra de las líneas marcadas por el Concilio de Trento. El motivo principal que señala el señor Girón es que el reino con su Consejo real y su Diputación estaba de acuerdo con el Obispo para favorecer la

---

7 *Ibidem*, p. 436.

8 Archivo Municipal de Pamplona, *Pleitos*, doc. cit.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

instalación de los PP. Jesuitas en contra del Regimiento y de gran parte de eclesiásticos de la ciudad y esta comedia podía suponer un peligro para las decisiones de la Corte de Navarra. Así que el fiscal decide tomar cartas en el asunto para que no se repita ni llegue a mayores el problema planteado.

El fiscal considera culpable no sólo al promotor, creador y organizador de toda la representación que fue el maestro Saura, sino que además decide acusar a los estudiantes que han actuado en la representación y a las autoridades municipales por haber permitido la representación y haber acudido como espectadores a contribuir con su aplauso al éxito de la comedia.

Como vemos es un proceso en que se implica a todos los elementos necesarios para que se dé el teatro: dramaturgo con su obra y la puesta en escena en la que se culpabiliza también a los dos elementos fundamentales: comediantes (estudiantes) y público (regidores).

Este pleito duró hasta el mes de abril de 1585. El teatro consiguió enfrentar a las máximas autoridades de la ciudad de Pamplona y del reino de Navarra.

Se entabló una fuerte disputa entre el Consejo Real y el Regimiento sobre todo porque los regidores, autoridades municipales, se vieron encarcelados mientras se resolvía la sentencia, hecho que el Regimiento consideró deshonroso suplicando a Su Majestad[11]:

> considerado lo susodicho y el agravio notable que a esta ciudad y su regimiento se le a echo [...] mande cancelar la dicha acusacion en quanto a la dicha ciudad y regimiento y que el dicho licenciado Giron sea castigado en su persona y bienes pribandolo del oficio que dize tener

A pesar de todas estas intervenciones que alargaron el proceso, el pleito terminó, a favor del fiscal, con el destierro de los regidores, la pérdida de su cargo y el pago de una alta suma de dinero, sentencia que fue considerada, una vez más, excesiva por el Regimiento.

En este proceso no se recoge la sentencia ni del maestro Saura ni de los estudiantes, pero puedo confirmar, por datos del archivo municipal, que Saura siguió cobrando su salario como maestro de latinidad hasta 1597 fecha en que por fin el Regimiento accedió a que los jesuitas impartieran las clases de latín.

Podría decir que el teatro causó un efecto, como señala Caro Baroja[12] entre sus fieles y espectadores ya que el maestro Saura logró su objetivo: que la ciudadanía siguiera apoyando su magisterio.

Este proceso demuestra la importancia que tenía el teatro en este momento en Pamplona y que realmente cumplió su papel de gran comunicador. La mejor forma que encontró el maestro Saura para dar a conocer su problema y sus opiniones al mayor

---

11 Archivo Municipal de Pamplona, *Pleitos,* doc. cit.

12 «No hay teatro sin público, ni público sin criterio, el que sea, moral o inmoral [...] culto o inculto» (J. Caro Baroja, *Teatro popular y magia,* Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 253).

número de personas fue a través del teatro, por lo que está claro su poder de concentración de lo que hoy llamaríamos masas.

El hecho de que el proceso se zanje con fuertes sentencias evidencia la necesidad que tienen las autoridades del reino de Navarra de alertar sobre los inconvenientes que acarrearían acciones similares. Las autoridades del reino demuestran una consciencia ante el poder de una diversión fuertemente arraigada en la sociedad: el teatro que llega incluso a enfrentar dos poderes políticos, el municipal y el del Consejo real y la Diputación del reino.

Entiendo que esta sentencia ejerció una función social de carácter ejemplarizante y didáctica, cuyo objetivo fundamental fue que la población comprendiera con la mayor claridad que no se iba a permitir la utilización del teatro con fines similares a los empleados por el maestro Saura y que si alguien reincidía fuera consciente de los riesgos que corría.

Este proceso nos lleva directamente a la controversia tan habitual en aquella época, sobre la licitud e ilicitud del teatro, en este caso ante un hecho concreto sin planteamientos claramente *morales*.

El maestro Saura expresa una crítica a un sistema de enseñanza y defiende el suyo, pero indirectamente satiriza a unos religiosos que representan una fuerza de poder en la España del momento y que además contaban con el apoyo de las Autoridades del reino frente a las Municipales.

Habría que analizar más en profundidad todo el entremado que subyace en este proceso *aparentemente inocente desde un punto de vista moral,* aspecto al que me dedicaré en otro momento por no permitirlo la extensión de esta comunicación, limitándome a explicitar la importancia del teatro como medio de comunicación, de una influencia tal en la sociedad que llega hasta hacer patente, una vez más, el enfrentamiento de dos poderes habitualmente en pugna en la Navarra de los siglos XVI y XVII.

Otro proceso, en este caso del Obispado, nos brindará nuevas noticias teatrales.

En septiembre de 1591 se acusa a los vecinos de Tafalla por haber «echo una representacion el dia de Nuestra señora de agosto proxima pasada y en ella an contrabenido a las constituciones de este obispado los que han representado porque han sacado muchos ornamentos bendecidos a la dicha representacion como son albas, estolas, manipulos y aunque fueron abisados que no lo podian hazer sin embargo lo hizieron teniendo en poco los mandatos y constituciones del ordinario»[13].

Con esta acusación se incoó una investigación para poder dictar sentencia. Por las pruebas testificales he podido obtener algunas informaciones curiosas. Comenzaré explicitando que este proceso constata que se hacían comedias en diferentes pueblos y ciudades del reino, pues Tafalla era una villa relativamente pequeña. Este teatro lo hacen coincidiendo con las fiestas de la villa que son el 15 de agosto, fiesta de la Asunción de la Virgen. Los que organizan la representación son vecinos de Tafalla o de pueblos cercanos. El que organiza la representación es Miguel Olóriz, vecino de Tafalla y que aparece mencionado en el proceso con el título de *autor de la compañía.*

---

[13] Archivo Diocesano de Pamplona, Cartón 438, núm. 6, Tafalla.

El proceso también nos informa acerca de los actores que también son vecinos de la villa y no precisamente *letrados ni clérigos*.

Los actores fueron: Miguel de Olóriz, autor, Andrés Milla, Martín de Errada, Orbaiceta, Olóriz (hijo), Juanes de Huarte, Juan de San Juan (sastre), Pedro de Milla (menor de 14 años), Domingo de Olóriz, Joan Gonçález (mozo criado de Colmenares, barbero), Gerónimo de Ybiricu, Pedro Sabalça (criado de Ximeno San Joan, sastre), todos éstos vecinos de Tafalla, y Diego de Xuárez de Olite. Es evidente el dato de que todavía no actúan las mujeres ya que todos los actores son del sexo masculino; en este caso concreto Navarra sigue la normativa Real que prohibía a las mujeres participar en las representaciones. Como todos sabemos este problema se zanjará en 1596 permitiéndose a la mujer subir al tablado *con todas las de la ley,* nunca mejor dicho.

Esta representación recuerda a las organizadas en la Edad Media y que se mantenían con ocasión de fiestas religiosas en diversos pueblos navarros. Posteriormente aparecen ya las compañías de la legua ocupando el lugar que hasta entonces correspondía a vecinos de cada localidad.

El lugar donde se llevó a cabo la representación fue en la «calle publica frontero con casas de Pedro de Baga, Madalena Funes y Domingo Muñoz, en la calle principal, el dia 15 de agosto a las cuatro de la tarde despues de visperas»[14].

Era una costumbre bastante habitual en todo el reino de Navarra que las comedias y los actos religiosos no se interfirieran para así poder participar todos y lograr que la representación contara con la mayor afluencia de público posible. Solía haber dictámenes del Obispado de Pamplona que prohibían expresamente la representación de comedias coincidiendo con las celebraciones religiosas, en este caso para garantizar la asistencia de los *fieles* a la iglesia.

A lo largo del proceso para hablar de lo representado se utilizan los siguientes términos: Comedia, Auto y Representación. Dicen que fue una *Comedia de la Asuncion de Nuestra Señora.* Los personajes eran los apostóles (entre otros), por lo tanto se trata de una comedia *a lo divino* y certifican además que había sido autorizada por el Comisiario del Santo Oficio. Otro dato más que viene a confirmar la existencia de una censura previa participando Navarra de una exigencia común a toda la España del momento.

Es evidente que Miguel Olóriz escribió la obra y la llevó, como era habitual, al Comisario del Santo Oficio para que diera su aprobación. De ahí que los vecinos de Tafalla no entendieran la acusación si ya el Comisario había dado su consentimiento.

El fiscal explicita que el motivo por el que se les procesa no tiene nada que ver con la obra escrita, sino con la puesta en escena ya que es ahí donde se contravienen las órdenes recopiladas en las Sinodales de 1591 donde se expresaba con claridad que no se podían usar vestiduras sagradas.

Los acusados utilizaron para hacer de apóstoles las albas pues consideraron que era lo más apropiado, ya que se trataba de personajes sagrados y en ningún momento tuvieron conciencia de incurrir en falta de tipo alguno.

---

14 *Ibidem.*

Por esto, ante la acusación de que son objeto, los vecinos de Tafalla se defienden explicando que, puesto que se editan en ese año las Sinodales, aun no se han leído en su ciudad. Este hecho les valdrá que la sentencia se quede en una amonestación que es admitida por los acusados comprometiéndose a no infringir más veces dichas constituciones sinodales.

A la luz del proceso puedo concluir que la representación estaba ensayada, preparada y había contado con la presencia de numeroso público. Algunos de ellos prestaron declaración posteriormente en el desarrollo del proceso.

Creo importante señalar que este proceso nos da una amplia información de cómo se desarrollaba una puesta en escena en un lugar pequeño y de cómo se tomaban en cuenta todos los elementos necesarios para hacer teatro en esa época precisa de la historia y además informa que cualquier elemento del hecho teatral, en este caso, el vestuario podía ser causa de un proceso condenatorio

Lamento no poder disponer de más tiempo para explicarles otros procesos como el de Lerín de 1596, el de Lodosa de 1614 y el de Cáseda de 1694 en que son los actores los condenados por una simple razón: eran clérigos y les estaba prohibido ejercer como actores desde 1591.

Sin embargo en el reino de Navarra, al parecer, la afición de los clérigos a representar estaba muy arraigada por lo que no era de extrañar encontrar casos como el del ermitaño de Cáseda que era reincidente y llegaba incluso a marcharse a San Sebastián para hacer comedias no sólo a lo divino sino también a lo humano.

Como conclusión quisiera expresar la necesidad de seguir explorando estas fuentes que a mí me han permitido conocer y confirmar una serie de elementos inherentes al hecho teatral en la Navarra de los siglos XVI y XVII y además descubrir que el teatro era algo fuertemente arraigado en la vida cotidiana del reino de Navarra, con sus puntos de contacto con el teatro *nacional* y con sus especificidades propias. Los navarros eran conscientes de su fuerza, su poder y su capacidad de *deleitar.*

Estos procesos evidencian, una vez más, que el teatro de la España áurea no era protagonista exclusivo de las grandes capitales, en este caso Pamplona, sino que está presente en las villas y pueblos, hasta los más pequeños, donde se conoce y se aprecia en toda su amplitud arriesgándose a a ser procesados por defender su derecho a hacerlo y disfrutarlo.

Creo, en definitiva, que esta es una de las vías importantes que nos darán a conocer con mayor exactitud la magnitud de lo que fue el teatro del Siglo de Oro español.

El baile del matachín

Rafael Ramos
Universidad de Salamanca

Para Miguel M. García-Bermejo

Cuando uno se embarca en el estudio del teatro menor del Siglo de Oro, aún debe partir de la monumental *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* de Emilio Cotarelo, casi centenaria y todavía no superada[1]. Con todo, en el estudio de 1911 quedaron algunos —pocos— lugares oscuros. Uno de ellos es el del baile del matachín, sobre el que se aducía un gran número de datos pero apenas si se ofrecían conclusiones. Algunas de las opiniones ahí expresadas, en efecto, se revelaban indiscutibles: el personaje del Matachín, vestido de manera ridícula, proviene de Italia (donde está documentado desde principios del siglo XVI); el baile del mismo nombre solía aparecer al fin de las mojigangas, para darles fin, y personaje y baile solían aparecer con frecuencia en las fiestas de Carnaval. Sin embargo, continuamos sin saber en qué consistía ese «Baile del matachín» o «de los matachines», y por qué las noticias reunidas sobre él parecen contradecirse unas a otras. Ese es el único fin de este trabajo: reordenar los datos recogidos por Cotarelo, sumándoles otros de nuestra propia cosecha, para intentar llegar a conclusiones más claras.

En primer lugar, debemos dejar claro que todas las apariciones de los matachines no implican que estos bailen la danza que lleva su nombre o, dicho de manera más frívola, que no todos los matachines bailan el matachín. «Matachín» fue, en principio, el nombre de un personaje de espectáculos callejeros, como Polichinela o Arlequín. Debía efectuar algún tipo de baile estrambótico («Noi siam destri come gatti, / per saltare in ogni loco», declaraban a principios del siglo XVI), vestido de manera ridícula («i mattaccini [...] per far meglio ridere, vanno con quella camicia pendende, e con le calze

[1] Emilio Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911 (sobre el matachín, véase I, 1, pp. ccliii-ccliv y cccviii-cccxiv).

apperte, facendo delle berte»)[2] y empuñando una espada, pues suele aparecer como valentón. A estas características responden algunas de las primeras documentaciones de los matachines en España, desde la de fray Francisco de Alcocer («Ay otras inuenciones y juegos, que llaman de passa passa, que algunos de ligeras y subtiles manos usan; y otros que llaman Matachines»)[3] hasta la de Sebastián de Covarrubias, que añadía otro dato de importancia: el matachín no hablaba[4]. A estos rasgos del personaje habría que añadir —como en el caso de otras figuras— una careta ridícula con una nariz descomunal: no otra cosa advierten Mateo Alemán, Gaspar Lucas Hidalgo y otros autores[5]. Este tipo se convirtió pronto en un personaje de las obras dramáticas: de ahí las acotaciones como «sale vestido de matachín» que encontramos a menudo[6]: eso no

---

[2] Los versos están tomados de unos *Canti carnascialeschi* y la prosa de la *Apologia* de Aníbal Caro; los citamos por Emilio Cotarelo (*loc. cit.*).

[3] Fray Francisco de Alcocer, *Tratado del juego*, Salamanca, Andrea de Portonaris, 1559, p. 306. La frase está dentro del capítulo 55: «Del boltear y juego de passa passa», por lo que resulta evidente que se refiere a alguna actividad callejera basada en la habilidad y agilidad de los representantes. Véase también la documentación que aporta Joseph E. Gillet, «Corominas' *Diccionario crítico etimológico*: an Appreciation with Suggested Addities», *Hispanic Review*, 26, 1958, pp. 261-295. Sobre los matachines en la España del siglo XVI, véase N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 153, 242 y 262.

[4] Así, al hablar de los diferentes tipos de danzas de su tiempo, dice que entre ellas se encontraban «unas mímicas, que responden a las de los matachines, que dançando representauan sin hablar, con solos ademanes, una comedia o tragedia», Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Altafulla, 1989, p. 442, mientras la definición de los matachines se reserva para la p. 793. Sin embargo, la definición del gran lexicógrafo tiene un valor limitado (*cfr.* Joan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, s. v.), al estar moldeada sobre la de Pedro Gregorio Tolosano: véase, en la nota 11, una idea aproximada de lo que debía entenderse por un «Baile de Matachines» en Francia hacia 1589; y obsérvese que, más que definir los matachines, lo que hacía era considerar estas y otras danzas paralelo de antiguos bailes: «Thraces cum armis ad tibi*am* saltarunt, atque & alte & leuiter tripudiarunt, en sibusque vtebantur, alterque alterum percutiebat, vt omnibus is vulnerari videdetur, quiq*ue*; consulto cadebat quo efficiebatur vt omnes exclamaverunt: Tunc victor eum armis spolians, victoria canens abibat, vt ait Athenaeus lib. I. capit. 9. Hanc nostri saltationem imitantur per ea*m* quam dicunt Marrelles & les Mathessins. Memini & Athenae, alterius saltationis quam dicit: Cappaeam, in qua, figura erat seminantis cu*m* bobus, is sibi metuens pro bobus concinne pugnat, arripie*n*s arma ad rithmum contra latrones fingentes saltando: forsan nostri imitantur eam per saltationem, quam dicunt les Allemands, vt latrocinium» (*SYNTAXEΩN artis mirabilis, Alter tomus*, Lyon, Anthonium Griphium, 1585 [vol. II], p. 208).

[5] Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983, p. 744 (y también 218 y 492); Gaspar Lucas Hidalgo, *Diálogos de apacible entretenimiento*, en *Curiosidades bibliográficas*, ed. Adolfo de Castro, Madrid, Rivadeneyra, 1855 (reed. Madrid, Atlas, 1951), p. 288b; Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, vol. 3, p. 118; Juan de Luna, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, ed. Pedro Manuel Piñero, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 331 y 378; Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, ed. Arsenio Pacheco, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, vol. 1, p. 110. La expresión *quedarse hechos unos matachines* significa, en estos contextos, 'quedarse sin habla y con un palmo de narices', como recoge el *Diccionario de Autoridades*, s. v.

[6] *Loa* de *Un bobo hace ciento* (¿1652-1653?), de Antonio de Solís (véase *Ramillete de entremeses y bailes*, ed. Hannah E. Bergman, Madrid, Castalia, 1984, pp. 275-277); *Los viudos al uso*, de Francisco Bernardo de Quirós; *El regidor fantasma*, anónimo; *Los sones*, de José de Cañizares, etc. En estas

significa que cuando este personaje apareciera lo hiciera moviéndose al son de su nombre, sino únicamente que aparecía disfrazado como tal: de ahí que en tales ocasiones encontremos matachines parlantes, lo que iría contra la norma.

Sin embargo, fue precisamente de este mimo de la farándula itinerante, de gestos rápidos y convulsos, del que descendieron los «Bailes de matachines» del teatro español. Bailes, sí, porque podemos distinguir dos tipos de bailes que reciben este nombre. El primero en el tiempo (por cuanto sabemos), es el que se puede llamar propiamente «Baile del matachín», pues consistía en una sucesión de saltos y visajes. Una buena descripción del mismo lo encontramos en el *Discurso de la viuda de veinticuatro maridos*, de 1648, escrito por un desconocido «Caballero de la Tranca» (manuscrito 18.307 de la Biblioteca Nacional de Madrid)[7]. En esta graciosa novela, don Beltrán asiste a una mojiganga representada por animales, y así es como se le da fin:

> Empezó el papagayo a cantar el matachín con toda claridad y sonsonete, y porque juntamente andando no podían dar la palmada los animales, graznaba un grajo capón a su tiempo, que sin duda era Florián del infierno; estuvimos mirando cuál de los animales se había de echar en el suelo, y según la junta pasada, salió decretado que el paciente fuese el borrico; así, salió, y se puso en medio de la sala. [...] Tendióse su asnidad, y no cierto delicadamente, y el mono fue electo para guiar la danza; propiamente lo hacía. Seguíale el león, que quiso honrar la fiesta con su persona, el caballo, el tigre, el toro, el oso, el lobo, y los demás animales por su orden, y por remate de todos el elefante; tanta fue nuestra risa de verlos que creíamos nos había de costar la vida [...] porque deseando imitar los gestos y ademanes del mono, los demás animales hacían cosas ridículas y sazonadas, y entre ellos lo arisco del jabalí con el arro en punta como sierra, y la entereza del oso, deseando el uno reírse y el otro agilitarse y volver la cabeza aprisa de una parte a otra, a quién no había de hacer desatinar de risa? Solamente la ardilla, con ser pequeña, era la que mejor imitaba, y ver al tigre traidor, como se recelaban todos de mirar a una parte y otra, levantada la cabeza, causaba miedo. [...] Cuando llegaron después de las demás circunstancias, que no hay tiempo para referirlas ni papel donde quepan, a querer remojar el borrico, fue cosa muy de ver que el mono, quien le rascaba sutilmente y sin daño los bajos; el león le rascaba demasiado con la garra, sin tener sarna, sin tiempo, que a tenerla no se la diera; el caballo le daba manotada violenta, porque no tuviera lugar de tomarle la mano para levantarse; venía a ser apariencia sola zarpazo; el tigre sin disimulación amenazaba muerte; el toro, escarbándole, le despolvoreaba; es buena escobilla si no fuera de tantas colores; el oso le cargaba demasiado la mano, porque la tiene pesada aun de burlas, y no hay que fiarse en halago suyo; el jabalí, no acomodándose con ella, le hirió de navajada y melecina, barbero y boticario quiso ser; [...] el lobo le lamió la herida [...]

---

ocasiones, el personaje habla y suele intercalar la exclamación «¡Matachín!» al principio de cada verso (véase Emilio Cotarelo, *loc. cit.*).

[7] Fue editado por primera y única vez, con bastantes errores, por Adolfo de Castro en su tomo de *Curiosidades bibliográficas*, Madrid, Rivadeneyra, 1855 (reed., Madrid, Atlas, 1951), pp. 515-538. Que sepamos, el único estudio que se le ha dedicado es nuestro «El *Discurso de la viuda de veinticuatro maridos*», en *Actas del IX Congreso de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I, *La mujer: elogio y vituperio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Sociedad Española de Literatura General y Comparada-Banco Zaragozano, 1994, pp. 333-338.

> Este y los demás animales ajustaron sus gestos, meneos y las demás acciones con las del mono; pero es imposible que pueda parecerse el cuervo a la paloma. [...] El elefante remató la fiesta, abriendo el caño de su trompa o nariz, envidiada de los judíos, y le mojó de suerte al triste borrico que le hizo levantar más aprisa que se echó; movió las orejas, tremoló la cola y sacudió el cuerpo, con que regó la sala, y el elefante quedó muy gustoso de haber sido fin de la fiesta. [...] No anduvo poco sazonada la picaza, que alegró el matachín con su inquietud gustosa, saltando de una fiera en otra.

Detengámonos ahora en cada uno de los puntos relatados en esta representación. En primer lugar, se nos dice que el papagayo comenzó a cantar el matachín, lo que nos permite suponer que se bailaba al son de una música sincopada y repetitiva, y sin que (cuando menos, por este testimonio) ninguno de los actores cantara o hablara. Si fuera el caso, se repetiría una palabra insistentemente, y por los testimonios conservados (véase arriba, nota 6) suponemos que esa palabra sería, precisamente, «Matachín». A la música, además, sumaban los danzantes una palmada al unísono en el momento adecuado; en nuestro baile, sin embargo, al ejecutarlo verdaderos animales de cuatro patas y no actores disfrazados, no pueden hacerlo, por lo que se encarga de ello el grajo con sus gritos. Precisamente porque son animales, no podemos precisar si esta danza se bailaba con los personajes disfrazados de matachines, por más que otras documentaciones permiten pensar que así era[8]. Más interesante es, desde luego, lo que sigue: uno de los actores se echaba en el suelo, y era llamado «paciente» (en nuestro caso, el borrico)[9] mientras los otros actores imitaban los movimientos y visajes del director de la danza (aquí, el mono), que consistían en saltos, acrobacias, volteretas, movimientos de cabeza, muecas, etc.[10]. Lamentablemente no sabemos cuánto duraría la danza en sí ni cómo se desarrollaría, aunque es probable que la hilera de actores diera vueltas en torno al paciente o por todo el teatro. El final, eso sí, sabemos que consistía en que todos los actores se reunían junto al paciente, para palparlo o auscultarlo como médicos, y que al final se le empapaba. Esto, como decimos, en cuanto al primer tipo de «Baile de matachín».

---

[8] En el entremés de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo *El malcontentadizo* (impreso en 1622), uno de los personajes dice, al saber que los pajes han ido a vestirse de matachines para acabar una comedia: «¿Cómo un hombre honrado se acomoda / a parecer al mundo corcovado / habiéndole derecho Dios criado? [...] ¿Tenéis por gracia vos hacer visajes / y enseñar a ser diablos a los pajes? / [...] Porque ésta es danza que anda por el suelo, / retorcida de pies, gafa de manos» (Emilio Cotarelo, *loc. cit.*). Con tal descripción, parece evidente que Salas Barbadillo se refiere a nuestro baile.

[9] Esto aclara una de las documentaciones más extrañas conocidas hasta el momento: «—Haga los matachines / el licenciado. / —Dicen bien: den las vueltas / que ya me caigo» (Juan Bautista Diamante, *El figonero* [publicado en 1661], citado por Emilio Cotarelo, *op. cit.*, p. clxxxii; véase *Ramillete de entremeses y bailes*, p. 359). Es lo que se desprende también de la siguiente afirmación, consignada hacia 1586: «Vieron otra beata en la dicha iglesia que se mordía las manos mordiendo y sangrando dellas; y otra que se refregaba por el suelo dando grandes golpes con el cuerpo diciendo: "¡Hagamos los matachines hasta que se desuellen las manos!"» (recogido por Vicente Beltrán de Heredia, «Los alumbrados de la diócesis de Jaén. Un capítulo inédito de la historia de nuestra espiritualidad», *Revista española de teología*, 9, 1949, pp. 161-222 y 445-488; la cita en la p. 465).

[10] Sobre este tipo de danzas 'dirigidas', véase Miguel Querol Gavaldá, *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, Comtalia, 1948, p. 97.

Existió, sin embargo, otro tipo de baile con el mismo nombre. También en este los personajes eran mimos y —como suponemos en el caso anterior— matachines vestidos como tales. Tenemos noticia de esta variedad de danza desde mediados del siglo XVII y, por lo que parece, desterró a la anterior, de la que no tenemos más noticias, acaso porque los moralistas de la época la encontraran demasiado escandalosa y deshonesta. Así presentaba los nuevos matachines Francisco de Bances Candamo[11]:

> Tenemos también vna viua especie de los antiguos Mimos en los bailes de matachines que oi se vsan en España, tan recientes en ella que los passaron acá las compañías de representantes Españoles que lleuó a Francia para su diuersión, y para dulce memoria de su amada Patria, la Christianísima Reina María Theresa de Austria, gloriosa infante de España, y los Franceses los tomaron de los Italianos, grandes Maestros de gestos y mouimientos, en quien fue más insigne que todos vn Representante que en las tropas (como allá llaman) del rey Luis XIV hacía los graciosos. Era Italiano de nación y se llamó Escaramuche. Tanpoco hacen éstos de oi mouimientos deshonestos sino los más ridículos que pueden; ya haciendo que se encuentran dos de noche y fingiéndose el vno temeroso del otro se apartan entrambos. Luego se van llegando como desengañándose, se acarician, se reconocen, bailan juntos, se bueluen a enojar, riñen con espadas de palo dando golpes al compás de la Música, se asombran graciosamente de una hinchada vejiga que acaso aparece entre los dos, se llegan a ella y se retiran, y en fin, saltando sobre ella, la rebientan, y se fingen muertos al estruendo de su estallido. Y de esta suerte otras inuenciones entre dos, entre quatro, o entre más, conforme quieren, explicando en la danza y en los gestos alguna acción ridícula pero no torpe

Vale la pena detenernos en algunas de las afirmaciones de este párrafo: «los bailes de matachines *que oi se vsan en España*» parecen referirse a un nuevo tipo de baile, distinto del que se conocía hasta el momento; así parece confirmarlo otra de sus indicaciones: «tanpoco hacen *éstos de oi* movimientos deshonestos» ni llevan a cabo una acción «torpe», dando a entender que, los del tipo anterior (que ya hemos visto) sí lo hacían. En

---

[11] Francisco de Bances Candamo, *Theatro de los theatros*, ed. Duncan W. Moir, Londres, Tamesis, 1970, p. 125. Tenemos aquí, de una vez por todas, el tipo del Matachín definido como una de las máscaras más características: Scaramuccia (véase, al respecto, Nino Borsallino, «Percorsi della commedia dell´arte: Scaramuccia da Napoli a Parigi», en Ch. Bec e I. Mamczarz, eds., *Le théâtre italien et l´Europe. XV^e^-XVII^e^ siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 111-124, recogido en *La tradizione del comico*, Milán, Garzanti, 1989, pp. 201-216; en menor medida, aunque con rica documentación todavía útil, Armand Baschet, *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, París, Plon, 1882). «La reina María Teresa» —recordaba Emilio Cotarelo— «se casó en 1660 y a Francia fueron en su séquito primero la compañía de Sebastián de Prado y luego, varios años, la de Pedro de la Rosa, hasta 1673» (*loc. cit.*). Recuérdese, ahora, que este era el «Baile de los matachines» que se conocía en Francia desde finales del siglo XVI, cuando escribía Pedro Gregorio Tolosano (véase nota 4). «Thoinot Arbeau, dans son *Orchésographie* de 1589, donne des directives pour une danse qu´il nomme *Les Bouffons ou Mattachins*: elle est exécutée par quatre hommes qui se déplacent selon les figures d´un quadrille compliqué, tout en entrechoquant leurs épées au rythme de la musique; les diverses positions de l´épée sont, nous dit-il, "Feincte, Estocade, Taille haulte, Taille basse, Revers hault, Revers bas", sur quoi Capriol, l´élève, fait cette remarque: "l´escrime m´avait déjà appris tous ces gestes"» (Daniel Heartz, «Un divertissement de palais pour Charles Quint à Binche», en Jacques Jacquot, ed., *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, C. N. R. S., 1975, vol. 2, pp. 329-342; la cita en la p. 333).

cambio, el espectáculo que se impone desde ese momento es más parecido al que se estila en Francia (originado, posiblemente, por los espectáculos callejeros de que hablábamos al principio), y los matachines se vinculan, de rondón, a la figura de Scaramuccia y la *Commedia dell'Arte*, de la que nunca estuvieron demasiado alejados. De alguna manera, Matachín regresaba a sus orígenes.

Poco cabe añadir a la descripción de Bances Candamo, salvo que la mayoría de estos «Bailes de matachines» que se han conservado se rigen por una cierta ley de paralelismo: así, a ambos lados del escenario (imaginariamente dividido por un eje) aparecen dos, cuatro o seis matachines, siempre en número par, que hacen movimientos más o menos simétricos[12]. La música que acompañaba estos bailes solo aparece en textos muy tardíos, ya de los primeros años del siglo XVIII, y solo hemos encontrado dos sones: el de la Marsella y el de la Cumbé.

Esto es cuanto podemos decir, hasta ahora, de ese raro baile del matachín sobre el que tantos datos teníamos pero sobre el que prácticamente lo ignorábamos todo. Como dijimos al empezar, casi todo el trabajo de documentación lo hizo ya Emilio Cotarelo en los primeros años de este siglo, y nosotros nos hemos limitado a reordenar sus datos y a aducir otros nuevos. Quedan todavía, incluso dentro de este campo, lugares oscuros, pero sería nuestro deseo que, con pequeñas aportaciones como esta, cada vez sean menos y conozcamos entre todos un poco mejor ese importante —y, sobre todo, gratificante— campo virgen que es el teatro menor del Siglo de Oro.

[12] Véanse ejemplos en *Los mudos bailarines*, *La casa puntual* de Francisco de Castro (1702), *Las sacas* (1708), *Embajada y mojiganga de matachines* (1718), *La burla del herrero* (*c.* 1730) y, sobre todo, la *Mudanza de oficios y matachines* de Antonio de Zamora (aducidos todos por Emilio Cotarelo, *loc. cit.*). En alguna de estas piezas, a los matachines se suman coviellos, también máscaras de la *commedia dell'arte*. Un excelente ejemplo en que se explican detalladamente los movimientos de cada bailarín (y donde, además, aparece una Matachina «vestida redícula»), se encontrará en el *Bayle de los matachines* incluído en el *Poema Anafòric* de Francesc Tagell (manuscrito 5 de la Biblioteca Pública y Universitaria de Barcelona, fols. 49v.-52v.). Este poema narra, en versos catalanes y castellanos, las fiestas del carnaval de 1720 que se celebraron en una casa particular barcelonesa; todas las piezas representadas pertenecen a la mejor tradición del Siglo de Oro español: *Antíoco y Seleuco* y *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto; *El más heroico silencio*, de Antonio de Cardona; *La hija del aire* y *Darlo todo y no dar nada*, de Pedro Calderón de la Barca, etc.

La combinación de contrastes: el papel de Jimena en *El honrador de su padre* de Juan Bautista Diamante

Marjorie Ratcliffe
Universidad de Western Ontario

La poesía épica, según Mikhail Bakhtin, revela un mundo acabado, perfecto y bello; un mundo separado del ambiente del autor y del público por un pasado absoluto e incambiable y que no permite ni opinión ni crítica del mito creado[1]. Para Bakhtin, la novela, como producto del mundo feudal en decadencia, era heredera de la poesía épica. En la literatura española hay, sin embargo, poca distancia entre la poesía épica, recitada en público y el teatro histórico del Siglo de Oro. El cambio de géneros fue provocado por la necesidad de abrir o abandonar las restricciones de la voz autoritativa —la «palabra sagrada», privilegiada del pasado heroico— y el deseo de permitir la polifonía del diálogo. Una de las muchas voces que empezamos a escuchar en el teatro histórico del Siglo de Oro es la de la mujer. Es una voz conocida del pasado pero es, a la vez, la de una recien llegada que entra en escena por primera vez.

En 1541 cuando movieron los restos mortales de Rodrigo Díaz de Vivar de San Pedro de Cardeña, se dice que emanó una dulce fragancia del ataúd. Este «milagro» fue acompañado de una inesperada y fuerte lluvia que puso fin a una larga sequía. Estos signos de santidad se mencionan en la petición de Felipe II a la Santa Sede para la canonización del Cid en 1554. Estas ocurrencias coincidieron con el descubrimiento del manuscrito único del *Cantar de Mio Cid* en 1596. Por motivos políticos, la petición real se interrumpió y no fue nunca concedida. Dos comedias, *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro y *Le Cid* de Pierre de Corneille son los productos mejor conocidos de la renovación de interés durante el Siglo de Oro en la historia medieval española en general y en la historia de Rodrigo Díaz de Vivar en particular.

[1] Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, p. 14.

La belleza y el éxito del romancero les alentó a que miraran más de cerca las fuentes épicas medievales. La historia nacional española inspiró a dramaturgos como Cueva, Guillén de Castro, Lope de Vega y Tirso de Molina. Estos en turno fueron imitados por otros como Moreto, Cáncer y Velasco, Diamante, Zárate y Castronovo, Quirós, Matos Fragoso y Francisco Polo. Dos autores más, Miguel de Eguía y Francisco Santos preservaron la biografía del Cid en versiones prosísticas y Juan Escobar recogió y añadió a los romances conocidos. Todos contribuyeron a la renovación de la leyenda del Cid, creando episodios nuevos, añadiendo personajes diferentes o adornando las conocidas historias de la antigua épica con interesantes variantes. Es particularmente el caso en cuanto a los personajes femeninos que rodean a Rodrigo Díaz de Vivar[2].

Juan Bautista Diamante (1625-1687) fue, después de Corneille, el primer autor en imitar, si no plagiar las obras cidianas de Guillén de Castro. Diamante, hijo de mercaderes ricos madrileños, estudió teología en Alcalá. Tuvo algo que ver con un asesinato y quizás por ello no llegó a tomar órdenes eclesiásticas mayores. Al terminar sus estudios empezó inmediatamente a escribir para el teatro aunque fue nombrado prior de un convento, puesto que cumplió en ausencia. Diamante ingresó más profesionalmente en el mundo del teatro cuando una herencia de su padre le permitió seguridad económica y no tener que depender de la Iglesia. Publicó su primera colección de comedias en 1670 y la segunda en 1674. En total escribió unas cincuenta obras[3].

Las dos obras cidianas de Diamante, *El honrador de su padre* y *El cerco de Zamora*, están basadas respectivamente en *Las mocedades del Cid* y *Las hazañas del Cid* de Guillén de Castro. Algunos críticos mantienen que en *El honrador de su padre* —publicado en 1674 pero estrenado probablemente en 1658—Diamante tradujo al pie de la letra los dos primeros actos de *Le Cid* de Corneille, publicado en 1636, y que añadió su propio acto tercero. En *Études Sur l'Ancien Théâtre Espagnol: Les Trois Cids: Guillén, Corneille, Diamante*, Antoine Fée hace una comparación línea por línea de las tres obras. Muestra como la obra de Diamante tiene las mismas escenas, diálogos, incidentes y aun los mismos pensamientos. Además documenta casos inesperados de galicismos, inesperados si se acepta que Diamante no conocía el francés. Fée mantiene que el tercer acto de Diamante «dans le genre espagnole, avec ses défauts et ses excentricités»[4] revela las concesiones que hizo el autor para agradar a su público español. Es verdad en cuanto al matrimonio de Rodrigo y Jimena porque el público español requería una conclusión tradicional. Fée también dice que si Corneille le hubiera plagiado a Diamante, y no a la inversa, esta acusación habría entrado en contra del autor en la famosa «querelle du Cid».

Otros historiadores de la literatura, especialmente los españoles o hispanófilos como von Schack, ya desde el siglo diecinueve, mantuvieron que *El honrador de su padre* es la obra original y no una imitación[5]. Cotarelo y Mori apuntó que Diamante no sabía el francés y que no hubo traducción de la obra de Corneille hasta el siglo dieciocho.

---

2 Marjorie Ratcliffe, *Jimena: A Woman in Spanish Literature.*

3 Federico Sáinz de Robles, pp. 968-69.

4 Antoine L. Fée, pp. 3-8.

5 Adolph Von Schack, vol. 5, pp.162-63.

Especula que Diamante tenía a mano no una traducción sino una versión o sea una adaptación española de *Le Cid*, quizás una de las obras de Pedro Liñán de Riaza de principios del siglo diecisiete[6]. Esta afirmación es dudosa porque la obra cidiana de Liñán de Riaza, *Las hazañas del Cid y su muerte, con la toma de Valencia* se publicó en 1603[7], o sea treinta y tres años antes de la obra clásica francesa. Mesonero Romanos establece un término medio con la idea de que Diamante conocía *Le Cid* pero no lo copió[8]. Hasta que haya más información, la solución quizás esté en la defensa de Cotarelo de que Diamante no era original pero que muy pocos dramaturgos de esta época lo eran.

Sean las que sean sus fuentes, Diamante sobresale en su representación de la historia española. En *El honrador de su padre* volvemos a la juventud y matrimonio del Cid y Jimena. Como en los textos medievales de después del siglo trece, se le acusa a Rodrigo de haber asesinado al padre de Jimena. Jimena le pide justicia al rey D. Fernando, explicando que ella obedece a los deseos últimos de su padre quien escribió en la arena con su propia sangre[9]:

> Venga a tu padre, Jimena:
> Esta sí es justa venganza.

Como en las obras de Castro y de Corneille, Jimena sufre por tener que decidir entre su deber público de buscar venganza para su padre y su amor privado para Rodrigo[10]:

> Que, con ser grande la pena,
> El castigo la templara.
> Muerte con muerte se venga,
> Sangre con sangre se lava;

Niega la oferta de Diego de pagar la ofensa de su hijo. Tampoco puede matar a Rodrigo ella misma. A pesar de su insistencia, reconoce que necesita pero que, al mismo tiempo, teme la conclusión de su pesquisa. Sabe que sin Rodrigo ella no puede vivir[11]:

> En perseguir tu delito,
> Vengando mi padre apenas;
> Que no es este mi designio,
> Vengarle sí, pero no
> Con la muerte de Rodrigo.
> Y si no se compadece
> Vengarle, y quedarte vivo;
> Muere Rodrigo, y al punto
> Muere Jimena contigo.

---

6 Emilio Cotarelo y Mori, «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias», pp. 491-96.
7 Cayetano Barrera, *Catálogo biográfico y bibliográfico*, pp. 214-17.
8 Ramón Mesonero Romanos, «Teatro de Diamante», p. 58.
9 Juan Bautista Diamante, *El honrador de su padre*, BAE, p. 49.
10 *Idem*.
11 *Idem*, p. 51.

Rodrigo no demoró cuando el deber lo llamó. Su largo monólogo al final del primer acto es menos emocional que cuando expresa las mismas ideas en la obra de Castro pero queda claro que sabe que sus acciones le costarán la mano de Jimena[12]:

> Confírmese la pena,
> Y salvando el honor del padre mio,
> Piérdase amor y piérdase Jimena.

No logra convencer a Jimena que él tenía razón de vengar el honor de su padre; que deshonrado no la merecería[13]:

> El honor; y tú bien sabes,
> Pues española has nacido,
> Cuán precisa es la venganza
> En el que vive ofendido.
> Si la infamia de mi padre
> Di con la mía al olvido,
> Fue por adorarte honrado;
> Que de otra suerte era indigno
> De merecerte, Señora.
> Culpas fueran mis servicios;
> Que quien me amó generoso
> Me aborreciera ofendido.

Como en la obra de Castro, Jimena contesta que él estableció el modelo que ella debe seguir[14]:

> Vengando a tu padre, tú
> Me has dado ejemplo y motivo
> Para que lo propio haga.

Aunque quisiera, Jimena no puede detenerse:

> Aunque dije que te adoro,
> Guárdate de mí, Rodrigo.

En el último acto de la obra —el único acto en que todos los críticos concuerdan que es verdaderamente original de Diamante—Rodrigo vuelve después de haber triunfado sobre los ejércitos árabes que amenazaban el reino. Su padre y el rey Fernando trazan una estratagema que forzará a Jimena a retirar su súplica. En público acusan a Rodrigo de asesinato, es encarcelado y sentenciado a muerte. El Cid no toma parte en este

---

12 *Idem*, p. 47.
13 *Idem*, p. 51.
14 *Idem*.

subterfugio. Jimena, confrontada con el éxito de su petición, finalmente comprende las graves repercusiones de su búsqueda de retribución. Somete su honor a su amor[15]:

A quien adoro, persigo;
Que intenta mi amor, que intenta
Mi rigor perder la vida
De la mitad me queda.
No muera Rodrigo; vamos.

Corre a su lado y entra en la cárcel, decidida a morir con él o, armada con una espada que roba a un guardián, a morir defendiéndolo de la misma justicia que antes requería[16]:

A morir contigo vengo,
Ya satisfecho mi amor
Del trance en que lo pusieron
Unos celos mal nacidos
De cobarde fundamento,
Causa de yerros tan grandes.
A morir contigo vengo,
Diciendo que soy tu esposa

Con esta decisión tan personal como original, Jimena idea su propia solución al dilema en que su demanda ha puesto a ella, a Rodrigo y al rey. Anuncia que ya es esposa del Cid y, como tal, su deber de proteger la vida de su marido toma precendencia sobre vengar la muerte de su padre.

La caracterización de Diamante es hábil. A pesar de los largos versos excesivamente intelectuales que diluyen la emoción que expresan, los personajes están bien definidos. Rodrigo, rígido e incambiable, es el menos natural y así mantiene su carácter de figura ejemplar. El rey D. Fernando y Diego, como figuras patriarcales, parecen tener verdadero interés en resolver el problema. No descartan frívolamente la necesidad de Jimena. La adición del gracioso, Nuño, y la criada de Jimena, Elvira, introduce algo de humor al tema tan grave. También añaden un tono y una perspectiva realista que quizás refleje la opinión del público. Tales retratos probablemente contribuyeron al éxito de Diamante.

Jimena, en *El honrador de su padre*, ha recuperado en parte su estatura épica. Al principio de la obra, la vemos como una joven que juega con las emociones de sus galanes; es indecisa e inmadura. Después del asesinato parece firme en su resolución de vengar a su padre, está convencida por su fe en el sistema jurídico y las exigencias del código del honor. Es interesante que en los primeros dos actos se exprese con frases hechas, en su mayor parte sacadas del romancero mientras que en la tercera jornada tiene voz propia. En esta jornada —repito, la única enteramente de Diamante— el autor hace que Rodrigo se retire de la escena para luchar contra el enemigo. Esta ausencia le concede a Jimena el tiempo necesario para reflexionar sobre la problemática que ha creado. Por

[15] *Idem*, p. 56.
[16] *Idem*, p. 57.

su ausencia, comprende que la muerte de Rodrigo la dejaría aun más afligida y —coincidentemente— debilitaría la nación. Cuando cambia y pide que viva Rodrigo, la mudanza es creíble y no lleva ni a los comentarios sarcásticos sobre la permutabilidad de las mujeres que vemos en otros lugares ni al asombro del público frente a una mujer que se casa casi inmediatamente con el asesino de su padre.

Más importante, y especialmente cuando se contrasta con las obras de Castro, Corneille y otros dramaturgos, la resolución final del problema procede de Jimena misma. El subterfugio del rey y de Diego Láinez la provocan a la acción pero ella no se somete a su plan. Ellos pensaban, y así ocurre en *Las mocedades del Cid*, que Jimena como mujer debilitada por su amor, revelaría sus emociones y aceptaría la conclusión deseada. Pero Jimena aquí los sorprende. Ella toma su propia decisión; no acepta pasivamente lo que otros han determinado. Incorpora la misma pasión que demostró al pedir justicia en defender a su esposo. Ni las palabras del romancero tradicional ni las de otros autores sirven; gracias al arte de Diamante, en la última jornada de *El honrador de su padre,* Jimena habla por sí misma.

La segunda obra vagamente cidiana de Diamante, *El cerco de Zamora,* se basa en el sitio histórico de Zamora y la muerte del rey Sancho. Es, sin embargo, completamente diferente de las obras de Cueva, Castro o Lope que tratan del mismo tema. Diamante inventa una hija para Arias Gonzalo, el tutor de la asediada infanta Urraca. Antes del sitio, Leonor se enamoró de Diego, vasallo de Sancho II. Como leal caballero, Diego tiene que enfrentarse con los hermanos de Leonor y matarlos para cumplir con el reto jurídico de la ciudad de Zamora. Le ruega a Leonor que interceda para evitar el desastre pero ella, como su padre y sus hermanos, cree firmemente en la justicia de la causa de Zamora[17]:

> su vida, y la de sus hijos,
> mi padre arriesga, guardando
> la palabra, que en su muerte
> le dio a su Rey Don Fernando,
> no el honor, señor don Diego;
> pero si lo haveis juzgado;
> no aventureis vos el vuestro,
> que yo del mío me encargo.

Como el Cid en *El honrador de su padre*, Diego sabe que sus acciones en contra de la familia de su amada le costarán su amor pero no puede abandonar su deber[18]:

> pero no pienses, Leonor,
> que aunque te pierda (¿qué digo?)
> que aunque te pierda (otra vez
> vuelva el dolor a decirlo)

[17] Juan Bautista Diamante, *El cerco de Zamora,* Madrid, Roque Rico de Miranda para Juan Martín Merinero, 1674, p. 3.

[18] *Idem*, p. 14.

puedo dexar de complir
lo que al Rey he prometido,
lo que hice notorio al campo;
que en casos de honra es lo mismo
en los hombres como yo,
prometerlo, que cumplirlo.

Su promesa a su difunto rey es superior a su promesa a Leonor. Después de haber matado a sus tres hermanos, Diego le ruega a Leonor que lo mate, antes que sufrir su odio. Como Jimena, aquí Leonor tiene que enfrentarse con el conflicto entre el amor y el deber. Aunque dice que no puede permitirse amar al asesino de sus hermanos[19]:

Señor Don Diego,
ni culpo, ni apruebo nada;
vos cumplisteis vuestra deuda,
dexadme cumplir mis ansias;
pero tened entendido:
mal el llanto se rescata,
mal el afecto se esconde.

Leonor no puede cumplir con su resolución. Como ella dijo[20]:

Que a mugeres como yo
son sus padres quien las casa.

Su último hermano, su padre, su amante y su rey se juntan para frustrar su deseo: el rey la casa con Diego para premiar el valor de éste y para poner paz entre las dos facciones. Leonor hablaba de «cumplir mis ansias» pero no es capaz de actuar por sí sola. No escoge su propio camino; obedece.

Guillermo Díaz Plaja afirmó que «la combinación de contrastes constituye el *leitmotive* persistente de todo lo barroco»[21]. En estas obras de Diamante, Leonor es la contrafigura de Jimena. El contraste entre la figura de Jimena en *El honrador de su padre* y la de Leonor en *El cerco de Zamora* también sirve como espejo de la condición de la mujer en el Siglo de Oro. Contrario a la voz autoritativa de la épica es el discurso individualizado persuasivo que «es afín a volver a contar un texto de nuevo pero con sus propias palabras, con sus propios acentos, gestos y modificaciones»[22]. La búsqueda del auto-conocimiento humano es, según Bakhtin, una lucha perpetua entre estos dos tipos de discursos: un esfuerzo de asimilar más a su propio sistema y un sentimiento simultáneo de haberse liberado del discurso autoritativo, de palabras persuasivas que ya no tienen valor. Juan Bautista Diamante, en sus dos obras cidianas, nos provee una polifonía de voces femeninas. El romancero sirve de base y da credibilidad histórica pero

19 *Idem*, p. 30.
20 *Idem*.
21 Guillermo Díaz Plaja, *El español del Barroco*, p. 64.
22 M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 424. Glosario de M. Holquist. La traducción del inglés es mía.

la originalidad y el arte aparecen cuando el autor permite, o no permite, que sus figuras femeninas hablen por sí mismas.

BIBLIOGRAFÍA

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination,* M. Holquist ed., trad. de C. Emerson y M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

Barrera, Cayetano A. de la, *Catálogo biográfico y bibliográfico del teatro antiguo español.* Madrid, Gredos, 1969.

Cotarelo y Mori, Emilio, «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias», *Boletín de la Real Academia Española,* 3, 1916, pp. 491-96.

Diamante, Juan Bautista, *El cerco de Zamora.* Madrid, Roque Rico de Miranda para Juan Martín Merinero, 1674.

El honrador de su padre, BAE, Madrid, Atlas, 1951.

Díaz Plaja, Guillermo, *El español del Barroco,* Barcelona, Crítica, 1983.

Fée, Antoine L., *Études Sur l'Ancien Théâtre Espagnol,* Paris, Firmin Didot, 1973.

Mesonero Romanos, Ramón, «Teatro de Diamante», *Semanario Pintoresco Español,* 1873, p. 58.

Ratcliffe, Marjorie, *Jimena: A Woman in Spanish Literature,* Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1992.

Sáinz de Robles, Federico, *El Teatro español,* Madrid, Aguilar, 1943, vol. 4.

Von Schack, Adolph, *Historia de la literatura y arte dramático en España,* trad. de E. de Mier, Madrid, Tello, 1885-1887, vol. 5.

Dramaturgia e ideología en *Privar contra su gusto*, de Tirso de Molina

Melchora Romanos
Universidad de Buenos Aires

Para alcanzar una verdadera dimensión de la producción dramática de Tirso de Molina, al igual que la de tantos otros comediógrafos áureos, es necesario estudiar el mayor número posible de obras para ampliar el espectro de perspectivas, generalmente circunscripto a las obras más conocidas. Un primer aspecto de este intento debe centrarse en el trazado de los deslindes genéricos o de las constantes en las que se encauza la estructuración del microcosmos representado en la escena.

Sin duda, muchos son los problemas que esta perspectiva taxonómica puede llegar a plantear al enfrentarnos con las clasificaciones de la comedia, pero vale la pena intentar delimitar campos, que los dramaturgos del siglo XVII cultivaban de modo consecuente y trangredían con frecuencia, en busca de líneas comunes o divergentes que nos permitan comprender la variada diversidad del rico material teatral áureo y las respuestas más o menos originales.

En este sentido se plantea nuestra aproximación a *Privar contra su gusto* obra de Tirso de Molina publicada en 1635 en la *Cuarta Parte* de sus comedias, que por sus características reúne elementos de interés para la consideración de parámetros que nos sitúan, dentro del género cómico, en el subgénero de la llamada comedia de palacio o cortesana. Esta variante fue delineada con acierto por Bances Candamo en el capítulo «sobre los argumentos de las comedias modernas» de su *Teatro de los teatros...* al que con tanta frecuencia se recurre al intentar sistematizar los tipos de comedias. Allí establece las dos variedades de las amatorias y puntualiza de este modo los caracteres de la que él denomina «de fábrica»[1]:

[1] Francisco Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir, Londres, Tamesis, 1970. Modernizo la ortografía.

> Las amatorias, que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad, se dividen en las que llaman «de capa y espada» y en las que llaman «de fábrica». [...] Las de fábrica son aquéllas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquéllos que suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros (*Teatro de los teatros*, p. 33)

A partir de esta definición, conviene ahora aproximarnos a otras perspectivas que permitan una delimitación más rigurosa para individualizar la tan diversificada variedad de comedias, que por la similitud de sus situaciones no siempre parece posible organizar en conjuntos fácilmente identificables. Para ello, creo que los criterios propuestos por Marc Vitse al tratar sobre la clasificación de los géneros en su estudio mayor sobre el teatro áureo resultan de gran utilidad[2], sobre todo para este tipo de obras a las que se adscribe *Privar contra su gusto* de Tirso de Molina, ya que nunca llegan a producirse momentos de riesgo trágico que comprometan al héroe en situaciones dramáticas capaces de conmover o de socavar los fundamentos de su existencia en el plano moral, político o religioso y que, por lo tanto, no generan en el espectador conmiseración ni angustia. Ateniéndonos, pues, a un análisis de los datos tipológicos, en los que se combinan la importancia de los elementos cómicos y los personajes generadores de la risa, por una parte, con ciertas informaciones geográficas y sociales provistas por el texto, por otra, podemos circunscribir con mayor precisión la sub-especie de nuestra comedia.

En primer lugar, las situaciones cómicas son reducidas y están exclusivamente circunscriptas a Calvo, el gracioso, que es el criado del protagonista, D. Juan de Cardona, de la nobleza catalana, por consiguiente, la parte verdaderamente cómica es muy débil. En cuanto al elenco de las *dramatis personae* son del más alto rango: D. Fadrique, rey de Nápoles, su hermana la Infanta Isabela, D. Luis de Moncada, Leonora la hermana de D. Juan a la que pretende el rey. El marco de la acción se proyecta, por lo tanto, fuera de España y durante los años del reinado del último monarca aragonés entre 1496 y 1501, pero no se trata de una historia real pues los hechos y los personajes, a excepción del rey, son de la invención del autor[3]. El tema dominante se centra en los «acasos de la Fortuna», que llevan a D. Juan a desempeñarse, contra su voluntad, como el privado de D. Fadrique, complicándose la trama con las historias contrariadas de los «elevados amores» del rey D. Fadrique e Isabela, D. Juan y Leonora, D. Luis y Clavela. Por lo tanto, *Privar contra su gusto* puede perfectamente incribirse en el sub-género de las comedias de palacio o cortesana que Bances Candamo llama «de fábrica»[4].

---

[2] Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. siècle*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, «Le genre comique», pp. 324-341.

[3] Véase para las referencias históricas la introducción de Battista Galassi a la edición de *Privar contra su gusto*, Madrid, Plaza Mayor, 1971. En adelante cito el texto por esta edición.

[4] Tal como destaca M. Vitse las comedias de palacio, se aproximan mucho a las llamadas palatinas de las que se diferencian particularmente porque en éstas existe diversidad social entre sus protagonistas y por la dimensión cómica que los envuelve. *Cfr. op. cit.*, p. 330.

El distanciamiento espacio-temporal, recurso tan utilizado por los dramaturgos áureos, el tratamiento del tema resuelto con secuencias de «cuento fantástico» y la intención moralizadora que despunta en el planteo de la relación rey-privado otorgan, a esta *comedia seria,* perspectivas interesantes que voy a detenerme a analizar. En primer lugar, y dado que la escasa crítica con que contamos se ha centrado exclusivamente en la discusión de la referencialidad histórica oculta tras las situaciones ficticias de la obra, es conveniente esclarecer estas preguntas: ¿la figura del privado contra su gusto es en verdad un personaje clave?; ¿Tirso de Molina alude a sucesos contemporáneos y los disfraza de historia antigua para enjuiciar la conducta reprobable del rey? ¿Nos encontramos, tal vez, ante una «comedia de privanza» con implicaciones histórico-políticas del tipo de las estudiadas por Leicester Bradner en el teatro inglés y en el español?[5] Veamos las distintas opiniones al respecto.

Blanca de los Ríos cree que «el asunto de esta comedia tiene un claro precedente en la realidad de aquellos días», por cuanto trataría acerca de las relaciones de Quevedo con el Conde-Duque de Olivares y Felipe IV, en torno a 1632, cuando fue elevado a la condición de secretario del rey, rechazando otros cargos que le fueron ofrecidos por no querer aceptar tan grave carga. Estos motivos la llevan a afirmar lo siguiente[6]:

> En esta desdeñosa negativa de Quevedo a aceptar los altos cargos que el rey y el Conde-Duque le ofrecían, inspiróse directamente la comedia de Tirso, cuyo título es harto significativo, y cuyo autor, gravísimamente ofendido por el «Señor de Juan Abad», mantenía con él una reñida contienda.

De ello deduce la fecha aproximada de redacción de la comedia entre los años 1632 y 1634, estableciendo el término *ad quem* en otra interpretación de lo que supone una referencia al casamiento de Quevedo en esa fecha. En la comedia se dice que D. Juan de Cardona «está enamorado / de doña Inés de Aragón» (vv. 1678-79) y para la estudiosa tirsista no es esto más que una «alusión clarísima a los [amores] de Quevedo con D^{a}. Esperanza de *Aragón*»[7]. Encuentra a favor de su hipótesis otras pruebas que están fundadas en las reiteradas burlas hacia los bufones de palacio que, considera D^{a}. Blanca, son «flechas satíricas» dirigidas por Tirso hacia Quevedo. Por último concluye[8]:

> *Privar contra su gusto* es la más plena revelación del alcance de la sátira política de Tirso —tan desconocida hasta ahora— que osó poner un indignado comentario a la Historia viva de aquel borrascoso período.

---

[5] L. Bradner, «The theme of *Privanza* in spanish and english drama, 1590-1625», *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 97-106. Véase también, para la figura del privado como personaje de la comedia de J. M. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 171-179.

[6] Blanca de los Ríos, *Obras dramáticas completas* de Tirso de Molina, Madrid, Aguilar, 1958, tomo III, pp. 1069-70.

[7] *Ibid.*, p. 1070.

[8] *Ibid.*, p. 1074.

Esta imaginativa lectura de las probables claves de la comedia cuenta con otra de William E. Wilson que lo lleva a sostener, en cambio, que la historia de D. Juan de Cardona es en realidad una defensa del Duque de Osuna y que debió de escribirla en 1620 cuando D. Pedro Girón, por entonces virrey de Nápoles, fue llamado a Madrid para hacer frente a los graves cargos que se le hacían. Las pistas que encuentra este crítico le permiten establecer paralelismos entre situaciones de la comedia e incidentes de la carrera de Osuna. Algunas de las que menciona son: la elección de Nápoles como lugar de la acción, la intriga francesa, la referencia a su antepasado D. Pedro que sirvió con similar capacidad, los incidentes de la conspiración, el sacrificio de su fortuna personal para ayudar al rey[9].

Tanto Blanca de los Ríos como William E. Wilson basan sus especulaciones en el deseo de demostrar que *Privar contra su gusto* es una pieza de circunstancias, ligada a una concreción histórica que se vuelve contradictoria: D. Juan=Quevedo apunta a una visión negativa del personaje; D. Juan=Duque de Osuna apunta a una visión positiva. Es más, una tercera interpretación agrega nueva incertidumbre al retrato del privado, se trata de la de Pedro Muñoz Peña quien considera que «sin duda esta obra fue inspirada por el trágico fin que tuvo el famoso privado de Felipe III, el célebre D. Rodrigo Calderón»[10]. Tan multifacético espejo termina por enfrentarnos a un vidrio opaco, en el que nada se refleja.

El problema no estriba tanto en descubrir claves más o menos encubiertas sino en tratar de ver lo que a la vista está: una comedia con sus convenciones, sus leyes internas, sus códigos, y que en mayor o menor grado de realización hay que tratar de entender como lo que es, o sea, como muestra de una dramaturgia en que cada obra no es única y aislada sino que se integra en un sistema de interrelaciones mutuas.

Por ello, le he dado prioridad al problema del género que me parece fundamental para despejar interpretaciones casuales que sacan de contexto dos o tres versos y los cargan de una connotación de la que carecen. De igual modo, considerar que cuando sitúa Tirso de Molina la acción de *Privar contra su gusto* en Nápoles, refleja circunstancias del virreinato del Duque de Osuna, es desconocer la frecuencia con que en las comedias de fijación espacial no-española ese reino sirve de escenario para las más variadas historias[11].

Para comprender mejor la factura o «fábrica» de esta comedia poco conocida, por cierto, vamos a esbozar sus aspectos fundamentales. El título nos sitúa, como suele ser habitual, en el eje temático, ya que todo ha de girar en torno a la figura de D. Juan de Cardona, noble que vive junto con su hermana, en un palacio apartado de la Corte. La causa de este aislamiento es consecuencia de la historia de su padre, D. Pedro, quien fue gran privado del rey Alfonso y por intrigas palaciegas cayó en desgracia, terminando sus días en la paz de aquellas soledades. Allí viven, pues, los dos hermanos

---

[9] William E. Wilson, «Tirso's *Privar contra su gusto*: a defense of the Duke de Osuna», *Modern Language Quarterly*, 4, 1943, pp. 161-166.

[10] Pedro Muñoz Peña, *El teatro del maestro Tirso de Molina*, Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1889, pp. 488-489. *Apud* B. Galassi, p. 16.

[11] Utilizo el criterio acuñado por Frida W. de Kurlat, «Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega», *Actas del V Congreso de la AIH*, Burdeos, 1977, pp. 867-871.

de suerte, que con estar
tan cerca deste lugar
la corte, habemos huido
su encantada confusión,
solo con la medianía
contentos, que a Dios pedía
el discreto Salomón.
(vv. 415-421)

Pero este proyecto vital se ve alterado cuando el rey D. Fadrique, de cacería por el lugar, primero se encuentra con Leonor y comienza a cortejarla, y después, al ser atacado por seis seguidores del Duque de Anjou, quien desea recuperar el reino de Nápoles, salvará su vida mediante la intervención de D. Juan y su amigo D. Luis de Moncada. El agradecimiento del monarca determina la restitución a D. Juan de todos los honores y cargos que ejerció su padre y, por consiguiente, su consagración como privado a pesar de sus negativas y ruegos. Por consiguiente, como dispone D. Fadrique,

Rey seréis en ejercicio,
y yo sólo en nombre rey.
Despachad vos mis consultas,
presidid en mis consejos,
premiad capitanes viejos,
dad cargos, proveed resultas,
gobernad, subid, creced;
que en todo sois el mayor
de Nápoles....
(vv. 464-472)

Este compromiso de acción política y su reiterado intento de rechazarlo van estructurando las secuencias que se entrelazan con la intriga amorosa, ya que a los lances de la pareja anteriormente mencionada deben añadirse los de D.Juan con la Infanta Isabela, de la que se ha enamorado al descubrirla bañándose en el río, sin saber que era la hermana del rey. La descripción de esta escena, hecha con vocabulario e impronta gongorina, está cargada de erotismo y de evidentes connotaciones de voyeurismo ya que precisa las instancias en que la dama se desnuda, se sumerge en las aguas y vuelve a vestirse. Constituye, sin duda, una curiosa muestra del tema de la mujer bañándose que fue estudiado por el profesor MacCurdy[12].

El secreto que debe guardar, para no deshonrarla, y el peligro a que está expuesta su hermana por las acechanzas de D. Fadrique configuran enredadas instancias de engaños, confusiones, falsas interpretaciones en las que se ven también envueltos D. Luis de Moncada, amigo de D. Juan, y Clavela, dama al servicio de la Infanta. De hecho, sin el

[12] R. R. MacCurdy, «The bathing nude in Golden-Age Drama», *Romance Notes*, 1, 1959, pp. 305-310.

coadyuvante de la relación rey-privado esta comedia se inscribiría en las de intrigas amorosas entre personajes de elevada condición.

El conflicto se produce al promediar el segundo acto, momento en el que la Fortuna parece abandonar a D. Juan, a quien por motivos que no puede entender todos lo culpan de errores que no ha cometido. Al enterarse de que el rey proyecta un encuentro nocturno con Leonor, y que para apartarlo lo dejará encerrado con la excusa de que debe ocuparse de la correspondencia, trama una estratagema que pondrá en práctica con éxito

¡Cerrado me deja en fin
quien va a engañar a mi hermana...!
Mas ¿qué importa? Esta ventana
y balcón sale al jardín.
Esta parra que le asalta
y en abrazos solicita,
su bajada facilita,
aunque amenace por alta
saltar sus paredes puedo,
que de yedras enredadas,
permiten ser escaladas
del honor, si no del miedo.
(vv. 1865-1877)

Al llegar al lugar, descubre a dos conspiradores del bando del de Anjou que preparan la muerte del rey y que han colocado seis barriles de pólvora para volar el palacio. D. Juan desbarata sus planes y cuando llega éste, sin darse a conocer, embozado y fingiendo la voz para no ser reconocido, le hace creer que se trata de una aparición sobrehumana que sabe todo lo que sucede, conoce sus pensamientos y además adivina acerca del complot ya dominado. Logra así D. Juan inquietar a D. Fadrique y hacerlo dudar sobre la identidad de este «ángel de guarda» pues le pide que alivie a su privado de algunos cargos

Pues, sospechas encontradas,
vive Dios, que he de saberlo.
Si es don Juan el que me engaña,
y tras mí al terrero vino,
no tendrá escritas las cartas.
Si las hallo escritas todas,
contaréle lo que pasa,
si es digna de que se crea
maravilla tan extraña.
(vv. 2203-2211)

Al comenzar el tercer acto D. Juan se apresura a regresar y logra así engañar al rey quien cree que no se ha movido de allí. Sobre la suposición de que el desconocido y misterioso personaje es «un hombre santo», que favorece a todos menos precisamente al privado, sigue urdiendo el «extraño enredo» con el que intenta conseguir su propósito de alejarse del cargo, mediante el despropósito de presentarse como un ser sobrenatural

De santo tengo opinión
con los mismos que la pierdo.
¿Hay disparate más cuerdo?
¿Quién vio canonización
semejante? (vv. 2520-2524)

Todo va encauzándose como el privado pretende y en un gesto de desprendimiento entrega sus bienes para pagar las deudas del rey. Una vez más se presenta bajo la apariencia misteriosa y oculta y cuando todas las circunstancias parecen estar en su contra, pues sospechan que ha huido llevándose su hacienda, se da a conocer y se resuelve todo, como es habitual en la comedia, con las tres bodas que en el caso de D. Juan le han de servir para no poder ya caer de su privanza.

Aun a pesar de la síntesis, el tono que reina en la comedia es —según la definición de Bances Candamo— el adecuado al «decoro que conviene a los personajes que se introducen, mayormente si son reyes o reinas»[13]. La comicidad, reducida a los juegos verbales y agudezas de las limitadas apariciones del criado[14], determina que ésta no alcance a imprimir en el conjunto de la obra una impronta de risa envolvente.

Sin embargo, los galanteos, los juegos y equívocos, la actitud de enmascaramiento que adopta el protagonista para lograr su designio hacen que el matiz de «santidad profana» que Serge Maurel encuentra en el grupo de «comedias galantes» entre las que incluye a *Privar contra su gusto* no resulte al menos tan evidente y edificante como este crítico propone[15]. La santidad para reír y las cualidades de prestigitador puestas por D. Juan al servicio de la demostración de su virtud, en palabras de Maurel, no sé si alcanzan a proyectarse con fuerza suficiente como para decir[16]:

> Nous avons assisté à la plus pure des comédies d'intrigue. Pourtant, même pour rire, la sainteté dont le héros est paré se révèle la meilleure traduction de la vertu incomparable dont a fait preuve le Favori contre son gré.

Es este el momento de retomar el planteamiento sobre el género de la comedia para procurar alcanzar los niveles de significación más adecuados, tratando de no distorsionar las interpretaciones. Como ya he señalado, la variante en la línea habitual de la relación rey / súbdito constituida, como es el caso de esta comedia, por las figuras del rey y el privado presenta facetas en su dramatización, que si bien no es posible considerar en profundidad, vale la pena dejar planteadas como proyecciones futuras que es necesario conciliar dentro del universo dramático de Tirso y también en el de otros dramaturgos que abordan esta misma temática.

---

[13] *Op. cit.*, pp. 34-35.

[14] Véanse las burlas y juegos de palabras sobre su apellido: Calvo (vv. 622-671), y las relativas a cómo se mudan los nombres de los oficios en palacio (vv. 1362-1429).

[15] Serge Maurel, *L'Univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers, 1971, chapitre 3, Deuxième partie, Livre II, pp. 449-450.

[16] *Ibid.*, p. 450.

Entre las variadas perspectivas que ofrecen las «comedias de privanza» cabe destacar el peculiar tratamiento que en este caso le da el autor, acentuando —tal como precisa muy atinadamente M. Vitse— el imperio de las leyes de la «santa amistad» que en esta comedia rigen los juegos opuestos de los intereses personales. La antagónica intencionalidad con que se mueven el rey D. Fadrique y D. Juan de Cardona contrasta con las pautadas normas de una noble y cortesana amistad que termina imponiéndose por sobre el deseo del protagonista de abandonar su condición de privado. Creo que muy bien pueden ayudarnos a la comprensión de esta obra, en la que la tragedia es soslayada, las palabras de Vitse sobre las comedias de privanza de Juan Ruiz de Alarcón[17]:

> En un universo aseptizado, porque es solamente atravesado por medianos peligros, *amicitia* y *fidelitas* hacen las veces de una benévola y garantizada Providencia menor.

La ponderación de la intención moral en el despliegue de acciones de los personajes de la obra, concebidos sin sutilezas psicológicas, movidos como piezas de ajedrez en un tablero conscientemente utilizado, no parece ser aquello que la recepción de las estructuras genéricas condiciona. Si nos atenemos a la ideología más o menos manifiesta en *Privar contra su gusto* tenemos que aceptar que la negativa a ejercer su compromiso con el poder y la actitud de prejuzgar la capacidad del rey, para evaluar la conducta de su privado, no son circunstancias demasiado favorables en términos del virtuoso heroísmo que Maurel encuentra en el protagonista.

Aun cuando éste no llegue a ser un caso tan extremo, como los que estudia Ignacio Arellano en su trabajo sobre las lecturas trágicas de las comedias del Siglo de Oro, creo también que una comedia de palacio puede seguir «siendo, esencialmente, una comedia divertida»[18].

---

[17] En su capítulo sobre «El teatro del siglo XVII», en J. M. Díez Borque, *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1984, p. 545. Véase también p. 540, nota 69.

[18] Ignacio Arellano, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21. La cita en p. 21.

Variedad y complejidad estructural de los monólogos en *La vida es sueño*

Enrique Rull
UNED (Madrid)

El problema de la introducción del monólogo como elemento de la expresión y de la técnica dramáticas ha sido tenido en cuenta con frecuencia en el teatro calderoniano y concretamente en *La vida es sueño*; ahora bien, la mayor parte de los análisis tratan de verificar el alcance significativo o artístico de los monólogos en sí mismos, y sólo en algunos casos la crítica se ha ocupado de la cantidad y calidad específica de esos monólogos, e incluso parcialmente de su función dramática[1], pero desentendiéndose de su carácter estructurador en el conjunto total de la obra, que es precisamente lo que nos interesa ahora a nosotros.

Entenderemos, pues, por monólogo, aparte de su valor como género dramático independiente, una expresión verbal de índole dramática y relativa extensión que emite un personaje cuando tiene como interlocutor un grupo indiferenciado de personas, el público auditor o su propia conciencia individual. Cuando su interlocutor es otro personaje o un grupo de personas diferenciadas estamos ante un diálogo, coloquio o conversación. Las diferencias, a veces, como ocurre con cualquier fenómeno de la

[1] Es el caso, por ejemplo, de Augusto Cortina y Ciriaco Morón en los estudios de sus respectivas ediciones de la obra, o el más matizado de Emilio Orozco en diversos estudios: principalmente *El teatro y la teatralidad del barroco* (Barcelona, Planeta, 1969); también «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro*, Madrid, C. S. I. C, 1983, I, pp. 125-164. También el detallado de María Pilar González Velasco en su libro *Variaciones de Segismundo en la obra de Calderón*, Salamanca, Acta Salmanticensia, 1989, pp. 19-35. Por exigencias de espacio tengo que prescindir de la fundamentación de la terminología y su valor específico en cada caso. Para los conceptos usuales en torno al monólogo remito al estudio de Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962. Para la clasificación de los monólogos se puede acudir a la muy clara de Wolfgang Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 260-261.

experiencia sensible, pueden ser sutiles. El soliloquio, como lo dice la misma palabra, implica la soledad del personaje, soledad que puede ser real o ficticia según los casos; en el segundo estaríamos ante el fenómeno llamado aparte, tan denostado por cierta crítica teatral desde hace mucho tiempo. Es evidente, y ya lo anunciábamos cuando hablábamos de diferencias sutiles, que el monólogo puede establecerse dentro de un mismo diálogo, cuando el personaje que habla realiza una operación de ensimismamiento, cuando como comúnmente decimos «habla para sus adentros», habla para sí (o para un ser imaginario, ficticio o incluso inanimado) o dirige su mensaje a un auditor presente o ausente que desborda la realidad actual del diálogo efectivo que tiene lugar en el escenario.

En nuestro análisis consideraremos los matices de diferenciación existentes a partir de la definición anterior de monólogo y su triple división: monólogo, soliloquio y aparte. Según ésta, todo soliloquio y aparte es monólogo, pero no todo monólogo es soliloquio o aparte. Por ello entran en la categoría de monólogos parlamentos puramente narrativos, como el de Basilio dirigido a la Corte en los vv. 600-843, tan legítimo en su esencia y tan similar al de Segismundo de los vv. 3158-3247, tenido por monólogo por Morón y González Velasco. Esta última observaba con acierto que este monólogo marcaba «el perfecto equilibrio que busca toda obra barroca, la correlación existente entre el comienzo y el final»[2]. Naturalmente apenas podremos identificar con monólogos los apartes puramente puntualizadores de algún acontecimiento, aspecto o circunstancia habidos en la acción y emitidos por un personaje cualquiera. Sólo consideraremos estos apartes como monólogos cuando reflejen un proceso de conciencia individualizador o expliquen por extenso un aspecto importante de la acción, y no sean, por tanto, un mero apunte marginal, una apostilla circunstancial o un claro inciso ocasional. Nuestra clasificación, pues, pretende ser integradora a la vez que clarificadora y especificadora.

Cuando Lope hablaba de soliloquios en su *Arte nuevo de hacer comedias*, es muy posible que se atuviese a lo que nosotros entendemos estrictamente por tal[3]:

> los soliloquios pinte de manera
> que se transforme todo el recitante,
> y, con mudarse a sí, mude al oyente;
> pregúntese y respóndase a sí mismo

Efectivamente, este transformarse el recitante parece querer indicar la situación excepcional que vive el actor al encarnar la pasión o agitación del personaje que representa, situación que no hay que confundir con el monólogo o parlamento expositivo o meramente narrativo. Por eso quizá Emilio Orozco hablaba de soliloquios y apartes y no de monólogos, y lo hacía no sólo porque esta era la terminología barroca (del propio Lope y Calderón), sino también porque es característico del soliloquio, no tanto del monólogo, el desbordamiento expresivo, objeto del estudio de Orozco. Cierto es que el monólogo en sentido lato conlleva una buena parte de comunicación hacia

---

[2] *Op. cit.*, p. 30.

[3] Cito por la edición de Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, S. G. E. L, 1976, p. 190, vv. 274-277.

fuera, pero no tanto expresiva de pasión interior como de espectacularidad escénica. Así por ejemplo al hablar Basilio o Segismundo en sendos parlamentos a su Corte creaban una expectación que superaba la comunicación dialogal, aunque no la intensidad dramática y expresiva del puro soliloquio. Los apartes de Calderón, a veces verdaderos soliloquios intermitentes y hasta alternantes con los de otro u otros personajes, no deben ser olvidados al considerar la función dramática de los soliloquios.

Siguiendo el orden de exposición en jornadas, veremos que en la primera tienen lugar los siguientes cinco monólogos: el primero con el que se introduce el texto literario es el que pronuncia Rosaura (vv. 1-22) en donde ella se lamenta primero dirigiéndose al caballo, y luego a Polonia; el segundo es el famoso soliloquio de Segismundo (vv. 102-172); el tercero es un largo aparte de Clotaldo (vv. 395-468), en el que muestra su sorpresa al descubrir la identidad de Rosaura y no saber decidirse entre las órdenes que tiene del rey y su deber paterno; el cuarto es el larguísimo parlamento narrativo de Basilio dirigido a la Corte (vv. 600-843); finalmente el quinto, con el que concluye el texto de la primera jornada, está pronunciado por Clotaldo, en donde éste pide al cielo que le enseñe el camino para hallar el hilo de tan «confuso laberinto» (vv. 975-985). Existen además algunos apartes circunstanciales que obviamente, como hemos explicado antes, no podemos considerar (la mayor parte son pronunciados por Clotaldo, principalmente en su diálogo con Rosaura).

Observamos en esta jornada primera que los monólogos se reparten entre los principales personajes (Rosaura, Segismundo, Basilio y Clotaldo). Quedarían fuera los personajes más convencionales (Estrella y Astolfo) y el gracioso Clarín. Desde un punto de vista dramático el verdadero soliloquio, «monólogo lírico» en la terminología kayseriana, sería el de Segismundo, y en tanto que expresan sentimientos y emociones también lo serían los de Rosaura y Clotaldo, mientras que el de Basilio sería un característico monólogo épico interpenetrado de caracteres del monólogo reflexivo, lírico y dramático a un tiempo, es decir de consideraciones, emociones y decisiones importantes, como, por otra parte, es casi normal que sea, pues encontrar un monólogo épico puro en el teatro es poco frecuente.

El uso que hace Calderón del monólogo en este acto es pues variado, en cuanto a la distribución de los personajes; frecuente, en cuanto a la intensidad de su uso; y extenso, ya que abarca, de un total de 985 versos, la respetable cantidad de 422; es decir un 43,5% aproximadamente del texto. Que cerca de la mitad del texto de la jornada corresponda a la utilización del monólogo es síntoma de que su uso cobra una relevancia extraordinaria en la obra. Ahora, si atendemos al hecho inexcusable de que casi la mitad de esos versos corresponden a la exposición de la acción por un personaje (Basilio), comprenderemos que no tiene nada de extraño el uso de un parlamento tan largo en una circunstancia como esa. Aun así quedaría por justificar más de la mitad del texto, que encierra verdaderos monólogos-soliloquios.

En la segunda jornada (si hacemos excepción de unos breves apartes de Clarín, que introduce un chiste en la escena segunda, y el aun más breve y circunstancial de Clotaldo en la misma escena), observamos por lo menos seis monólogos correspondientes a las escenas y versos siguientes: el primero aparece en la escena tercera (vv. 1224-1247) y es pronunciado por Segismundo, asombrado de encontrarse en un palacio suntuoso; el

segundo corresponde a la escena séptima (vv. 1532-1547) en la que otra vez Segismundo, increpado ahora por su padre a causa de su actitud violenta, comienza a dudar de si está soñando o no. La indicación *(Vase)* de los versos anteriores referida a Basilio no nos hace dudar de que los versos de Segismundo sean un verdadero soliloquio, aunque por los términos coloquiales que utiliza parezca que está dirigiéndose a su padre. El tercero está constituido por varios apartes entre Rosaura y Segismundo, y algo más tarde por Clotaldo. De esos apartes tiene especial significado el que pronuncia Segismundo cuando reconoce a Rosaura como mujer (vv. 1578-1592), porque, como ya ha sido muy estudiado, tiene una función de nexo temático imprescindible. El cuarto monólogo está referido a Rosaura en la escena decimotercera (vv.1 815-1883), la cual expresa sus angustias por no saber si debe revelar su identidad a Astolfo o debe seguir disimulando. Este es un clarísimo y muy teatral soliloquio, muy efectivo dicho por una buena actriz. El quinto corresponde a los intermitentes apartes de Segismundo (vv. 2064-2078 y vv. 2081-2087) cuando habla en sueños tras haberle sido administrado un narcótico y haberle devuelto a su torre. Se combina con unos breves y circunstanciales apartes de Basilio y Clotaldo. Finalmente el sexto monólogo está pronunciado por Segismundo en la escena decimonovena (vv. 2148-2187) que concluye la jornada. Se trata sin duda del segundo monólogo más famoso de toda la obra y su situación final hace que cobre un interés dramático absolutamente destacado. Su temática además, la idea de que la vida es sueño, central en la obra, es la que da la sustancia a la misma. Su disposición es pues totalmente intencionada y relevante.

En esta segunda jornada la distribución de los monólogos por personajes corresponde de manera abrumadora a Segismundo. De los seis que hemos indicado, todos, excepto el muy teatral de Rosaura, se refieren a Segismundo. Algunos contienen, como ya vimos, leves apartes de otros personajes, pero el eje central de ellos sigue residiendo en Segismundo, que aquí se eleva a personaje omnipresente en la escena y como vehículo del monólogo.

Las categorías de estos monólogos desde el punto de vista de su entidad misma corresponden primordialmente a lo que se denomima «monólogo lírico», incluido el de Rosaura, aunque participan en alguna medida en lo que también se llama «monólogo reflexivo». Quiere esto decir que estamos ante verdaderos soliloquios, y que aquí lo puramente discursivo o expositivo ha dejado lugar a la expresión de las vivencias de los personajes. Estamos, pues, y no es simple constatación local, en el centro de gravedad de la obra, y quizá en el punto más alto de la cumbre, en el clímax de la misma, señalado precisamente por ese monólogo de Segismundo que cierra el acto.

En cuanto al uso cuantitativo de los mismos en número de versos, hemos verificado el siguiente cómputo: de un total de 1202 versos, 199 corresponden aproximadamente a la utilización de texto monologado (no se tienen en cuenta algunos brevísimos apartes, como ya indicamos), es decir, a un 16,5% del total de la jornada, lo que implica una cifra global inferior a la de la jornada precedente; pero, si tenemos en cuenta que aquí la mayor parte de los monólogos son «monólogos líricos» o soliloquios, comprobaremos que la diferencia con el acto primero no es excesiva, habida cuenta de que en aquel acto más de la mitad del texto monologado correspondía a parlamentos o «monólogos épicos», como era lógico en una jornada expositiva. A ello hay que añadir el mayor

número de versos de ésta, más de 200 con respecto a la anterior. Por consiguiente, desde el punto de vista cuantitativo, aunque es inferior el número de versos monologados en términos absolutos, no lo es tanto en los términos justos de los monólogos líricos y apartes. Si consideramos además que la mayor parte del texto se centra en un sólo personaje, Segismundo, habremos de convenir en que el uso del monólogo lírico aquí tiene una relevancia proporcional a la de la jornada anterior, al menos en este aspecto.

En la tercera jornada se potencia aun más el uso y la variedad de los monólogos. En primer lugar, en la distribución de personas, como ahora veremos; en segundo lugar en la movilidad y cambio de situaciones. La cantidad es notable. Nosotros hemos registrado por lo menos ocho monólogos (o incluso nueve, si el de la escena tercera corresponde a dos momentos algo diferentes de la expresión). La jornada se abre con el monólogo de Clarín (vv. 2188-2227), quien se lamenta de su encierro en la torre, en paralelo burlesco con las quejas de Segismundo de la primera jornada. En la escena tercera aludida antes hay dos momentos por lo menos en los que Segismundo interviene: el primero, cuando el protagonista es descubierto por los soldados rebeldes, pero piensa que ya todo es un engaño (vv. 2307-2343); el segundo, cuando él mismo reflexiona y tomando las armas decide «soñar» (vv. 2356-2372 y 2383-2385), en una situación en la que aparentemente dialoga con los soldados, pero que, aunque no se indique en los primeros versos, es un verdadero aparte o «monólogo reflexivo». En la escena cuarta, al final de su diálogo con Clotaldo, Segismundo queda sólo y decide ir a la lucha por su reino (vv. 2420-2427). En realidad estos tres soliloquios forman parte de un conjunto en el que se muestra el proceso de transformación de Segismundo de una bestia salvaje en un hombre prudente. El cuarto monólogo corresponde también a Segismundo, y tiene lugar en la escena novena (vv. 2656-2671); lo señaló Orozco como un aparte no indicado por los editores, en el que Segismundo se muestra envanecido al verse frente a sus ejércitos. El quinto es el parlamento extensísimo de Rosaura (vv. 2690-2921) de la escena décima; no es desde luego un soliloquio, pues está dirigido a Segismundo, pero sí es claramente un «monólogo épico», pues narra episodios anteriores, a la vez que hace una curiosa recapitulación de la acción, describiendo y enumerando las ocasiones en que ella misma se ha mostrado a Segismundo a lo largo de la comedia. El sexto monólogo tiene lugar en esa misma escena, a continuación del parlamento de Rosaura, cuando Segismundo utiliza un largo aparte para reflexionar sobre la situación y determinar cómo puede llegar a restaurar el honor de la dama (vv. 2922-2993). Se trata realmente de un «monólogo reflexivo» en parte, y, en cuanto que toma el personaje una determinación importante en la acción, también es un «monólogo dramático». Textos reflexivos, que no monólogos, se encuentran en la escena decimotercera (vv. 3075-3095 y vv. 3096-3111), en donde Clarín cae a las plantas de Astolfo, Clotaldo y Basilio, y antes de morir expone su teoría de los peligros del curarse en salud. Las palabras siguientes de Basilio tampoco son en rigor un monólogo, sino una reflexión que forma parte de un diálogo lleno de dramatismo. En cualquier caso ya advertimos de los borrosos límites del monólogo, los cuales se hacen todavía más confusos cuando hay un diálogo reflexivo, como sucede en este caso y en otros muchos. Sí es un monólogo, el séptimo de nuestro cómputo, el largo parlamento que Segismundo dirige a la Corte en la escena decimocuarta (vv. 3158-3247), que propiamente acaba en la mitad del verso 3241, pues el resto es un texto

dirigido al rey Basilio. Finalmente el octavo y último monólogo de la jornada y de la obra, con el que se cierra ésta, es el que corresponde a la misma escena decimocuarta (vv. 3305-3319), en la que Segismundo dirigiéndose a todos se muestra ya como príncipe prudente. Propiamente pertenece al diálogo total con el que concluye el drama, pero creo que puede aceptarse sin demasiada dificultad su adscripción al texto monologado (como hace Cortina por ejemplo), pues forma parte de la experiencia interior de Segismundo y redondea sus reflexiones monologantes anteriores; sin embargo no es, como dice Cortina, un monólogo que «tiene conato de diálogo», por comenzar engranando con la gente que lo rodea, sino un diálogo que se hace monólogo al interiorizar la reflexión en sí mismo y a la vez al tratar de hacerla universal. Estas palabras de Segismundo forman, como ya hemos dicho, un verdadero anillo con todos sus monólogos anteriores y por ello es remate casi imprescindible que cierra el necesario círculo.

El monólogo en esta jornada tercera tiene un predominio casi absoluto en su utilización por el personaje central. Efectivamente de los ocho o nueve monólogos registrados por nosotros, al menos siete de ello los pronuncia el protagonista (seis+uno), uno Rosaura y otro Clarín. Quedan al margen Basilio, Clotaldo y Estrella. La importancia de Clarín queda determinada no sólo porque es el personaje que introduce el monólogo en el acto, sino porque es autor de un conato de monólogo en la escena decimotercera indicada, cuando por huir del destino cae muerto a los pies de los demás. Su reflexión es verdaderamente un aviso de que el destino es más fuerte que la voluntad del hombre, y por eso mismo sirve de paralelo a la actitud de Basilio, y de auténtica advertencia de que sólo la alianza del valor y la virtud pueden vencerle, que es precisamente lo que hará Segismundo para salvarse y salvar su reino. Desde ese mismo momento en que Clarín muere su figura cobra una gravedad imposible en un gracioso habitual. El parlamento de Rosaura es otro puntal de la acción que habrá que considerar al lado de los otros extensos parlamentos de Basilio y Segismundo. Los monólogos de Segismundo en esta jornada además de numerosos tienen una característica en común: su intensidad reflexiva. Desarrollan efectivamente todo el proceso de necesaria introspección que puede justificar el cambio interior del protagonista. Puede verse en ellos una gradación de progresiva y paulatina transformación, a la vez que los matices líricos y dramáticos se conjugan como suele ser habitual en estos «monólogos reflexivos» para crear una gran tensión emocional que se mantiene hasta el final, con las palabras de angustia de Segismundo, apoyadas por la admiración y espanto de todos.

El uso que hace Calderón del monólogo en esta jornada no es tan variado como en la primera en cuanto a la distribución de los personajes; de nuevo aquí, como en la segunda, Segismundo es el verdadero centro de la exposición monologal. En cuanto a la extensión, de un total de 1132 versos, 502 corresponden a la utilización del monólogo, lo que es una cantidad considerable, ya que representa un 44,2%, cifra semejante a la distribución proporcional del acto primero, si bien de nuevo, como en aquel caso, casi la mitad de los versos reposan en la elocución de Rosaura en forma de «monólogo épico» o extenso parlamento narrativo.

El papel que juega el uso del monólogo en la obra es sin duda importantísimo, a juzgar por la dilatada extensión que ocupa en ella (hay por lo menos veinte monólogos). De 3319 versos de que se compone la comedia, los que encierran partes monologadas

son 1123, lo que supone aproximadamente un tercio del texto total. En este sentido su peculiaridad habría que juzgarla en relación con otras obras del autor, labor interesantísima pero que no podemos realizar aquí. En cualquier caso, no nos cabe duda de que *La vida es sueño* es obra peculiar en este aspecto y, a vista de pájaro, creemos que en pocas se da la frecuencia, variedad y extensión de monólogos como en ésta. Emilio Orozco, que se refirió a esta cuestión de paso[4], señaló otras comedias de Calderón como *El mágico prodigioso*, por ejemplo, obra que por su carácter filosófico se prestaba igualmente a una utilización varia y frecuente del monólogo. Otro tanto podría decirse de los dramas de honor, a los que ya se había referido Valbuena Prat como «columnas que alzan la contextura dramática de las obras» [5]. Con independencia de posibles referencias extratextuales, en nuestra obra los monólogos constituyen cuantitativa y cualitativamente un factor determinante de la elocución dramática y un factor estructurante esencial, como tendremos oportunidad de comprobar. Pero no sólo los monólogos de Segismundo, como se pretendía hasta ahora, sino los de los demás personajes. Lo que sucede es que la forma de organización responde a planteamientos estéticos algo diferentes. Mientras los monólogos de Segismundo sirven para exponer la «historia de Segismundo» casi con exclusividad, es decir, su transformación psicológica, los demás monólogos sirven para objetivizar esa historia y crear la «otra» realidad. En primer lugar, consideraremos los «monólogos épicos» en su disposición dramática. Son fundamentalmente tres. El primero es el de Basilio dirigiéndose a la Corte en el acto I (vv. 600-843), Los otros dos, situados en el Acto III (vv. 2690-2921 y vv. 3158-3319), corresponden respectivamente a Rosaura y Segismundo. En estos tres parlamentos vemos una doble correspondencia: de un lado, en los extremos, los de Basilio y Segismundo, que abre y cierra respectivamente el ciclo dramático en equilibrada y proporcional disposición; de otro, la intervención de Rosaura, en un larguísimo parlamento dirigido a Segismundo, es, no sólo la intromisión de la segunda acción, tan denigrada a veces por la crítica antigua, sino la plena justificación de que el personaje Rosaura es capital para la resolución dramática y temática. El parlamento de Rosaura tiene contestación, no en el parlamento final de Segismundo, que es respuesta al de Basilio dramática, temática y estructuralmente hablando, sino en el soliloquio extenso que sigue a las palabras de la misma (vv. 2922-2993), soliloquio indicado como aparte por el texto impreso y que, queremos recordar, es «quizás el más largo de todo el teatro de Calderón»[6]. Creemos que de esta manera tan pertinente el gran dramaturgo ha resuelto el equilibrio constructivo de su obra en lo que se refiere a la utilización de los tres monólogos épicos. El distanciamiento en los extremos de los de Basilio y Segismundo obedece a la disposición de apertura y cierre, de introducción y consecución, de planteamiento y resolución; la cercanía en el mismo acto final de los de Rosaura y Segismundo se justifica en la llamada de auxilio de aquélla y la respuesta salvadora de

---

4 Emilio Orozco, «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte» en *op. cit.*, pp. 154-158.

5 Ángel Valbuena Prat, *Calderón*, Barcelona, Juventud, 1941, p. 94.

6 Emilio Orozco, *op. cit.*, p. 151.

éste, respuesta que ya conocíamos en el aparte subsiguiente al parlamento de Rosaura que pronuncia Segismundo.

Dejando los soliloquios de Segismundo a un lado de momento, nos interesa considerar los restantes monólogos que conciernen a los demás personajes. En este sentido es interesante consignar que los de Clotaldo se sitúan preferentemente en la primera jornada (los de la segunda son breves e irrelevantes apartes, y en la tercera prácticamente desaparecen). La razón de ser de esto parece residir en el hecho de que Clotaldo renuncia a la acción sobre el honor de Rosaura, que quedará en manos del propio Segismundo. Los monólogos del primer acto sirven para exponer, de un lado, la intriga de la acción secundaria, de otro, de manera mucho más relevante dramáticamente hablando, para cerrar la jornada con la patética queja de Clotaldo y mostrar al espectador el alcance sensible del «confuso laberinto» en que la acción va a desarrollarse. Clotaldo, que no es un personaje esencial en la obra, cobra, gracias a la utilización de este último soliloquio, una importancia funcional extraordinaria. Otro tanto podría decirse de los soliloquios de Clarín. Sólo que en éste se produce el efecto inverso. Clarín comienza su intervención monologal con irrelevantes apartes graciosos al comienzo de la segunda jornada (en la primera ya vimos que éstos no tienen lugar), para terminar en la tercera cobrando una importancia temático-dramática fuera de lo normal en un gracioso. Por lo pronto, Clarín se convierte en la contrafigura de Segismundo, y aparece de repente encerrado en la torre, igual que Segismundo en la jornada primera, y allí, igual que éste entonará un lamentoso soliloquio, pero en este caso doblemente burlesco. Luego, más tarde, aparecerá a los pies de los demás herido de muerte y lamentando su destino, en unos versos que tienden con claridad al soliloquio, aunque estén insertos en un diálogo (vv. 3075-3095).

Los soliloquios de Rosaura merecen un análisis más pormenorizado: en primer lugar, porque son más numerosos; en segundo lugar, porque tienen una transcendencia témático-estructural y dramática indudables. Recordemos que con un monólogo suyo es como comienza la obra; otro se sitúa en la segunda jornada, en el centro de la obra, y otro finalmente en la tercera. Con el primero se da el tono y estilo de la comedia: enfático, grandilocuente, grave, conflictivo y enigmático. Las vibrantes silvas, no por denostadas menos efectivas, sugieren ya que estamos ante una obra de dimensión y aliento elevados. El segundo monólogo, inserto en la jornada segunda (vv. 1815-1883), es, como ya dijimos, de una efectividad teatral extraordinaria. Extenso, lírico y reflexivo, por su apasionada indecisión se asemeja al de Clotaldo, con el que concluía la jornada primera, sólo que éste es más extenso, retórico y espectacular, si bien se equilibra dramáticamente con el de Clotaldo por estar situado en lugar privilegiado. Del último monólogo de Rosaura, inserto en la última jornada, ya hemos hablado, al tratar de los monólogos épicos. Los tres forman una disposición equilibrada y armónica dentro del conjunto: plantean el estilo de la comedia, caracterizan al personaje, y refuerzan el tema principal, en este último caso al inducir el cambio de Segismundo, quien, como ya hemos dicho, atiende a la llamada de Rosaura en su último parlamento para, a la vez que ser garante de su honor y solucionar su conflicto, moverle a él a disponer su conducta en la línea adecuada.

Evidentemente son los monólogos de Segismundo el centro de gravedad de la obra. Esto ya lo vio la crítica hace mucho tiempo, pero no atendiendo, o descuidando, los monólogos de los demás personajes. Es Segismundo el que pronuncia el mayor número de monólogos, y son éstos los más trascendentales, líricos, y dramáticamente decisivos, de toda la comedia. Son trece, si omitimos como tales algunos circunstanciales apartes, frente a los tres de Rosaura, los dos de Clarín y Clotaldo, y el único de Basilio. La diferencia cuantitativa es reveladora, pero más aun lo es su trascendencia poético-dramática. No vamos a atender aquí a los monólogos de Segismundo en cuanto entidades líricas y temáticas, suficientemente estudiados por la crítica, sino en cuanto a su función dramática en el conjunto de la comedia. Lo primero que se nos hace palpable en nuestro detenido análisis es su abundancia, frente al número más convencional y asistemático señalado por la crítica anterior. Es obvio que los monólogos más conocidos son sólo dos o tres, pero la función estructurante de la sustancia dramática se da en el conjunto articulado, no en las dos o tres columnas sobre las que difícilmente se sostendría el edificio de la comedia, como se ha pretendido.

Respecto a la disposición en el conjunto, como ya fuimos viendo parte a parte, lo que más sorprende es el único monólogo del primer acto, frente a los cinco del segundo, y los siete del tercero. Unidad, frente a multiplicidad y variedad, pero también progresión numérica gradual, que parece otorgar un predominante papel monologal al personaje protagonista. Esta mayor intensificación del monólogo conforme avanza la obra responde sin duda a una motivación temática, caracterizadora y constructiva.

Los dos más conocidos monólogos de Segismundo, respectivamente expresados en décimas, se articulan en las dos primeras jornadas, en una especie de distribución quiasmática de la materia verbal que supone un comienzo y un final en la intervención del personaje. Segismundo surge con un lamento, y marca con esa impronta todo el acto primero, cruzado de extraños presagios y de larvadas amenazas y conflictos, que cierra Clotaldo con su referido clamor al cielo para que le abra camino en tan «confuso laberinto». De la misma manera Segismundo cierra el acto segundo, después de su desatada y aberrante actitud en palacio, con el segundo monólogo, que transmite el primer momento de contención y de reflexión trascendental. Entre estos dos monólogos es cierto que el tema de la obra está en sustancia expuesto (la vida como sueño), pero falta la armazón que constituye todo el proceso de construcción de esa idea, del cambio en el comportamiento del personaje, y de la resolución final. Ese proceso ya se va desarrollando a lo largo de los cinco monólogos de ese mismo acto segundo y se va a prolongar en los siete del acto tercero, hasta constituir lo que yo llamaría un sólo monólogo subterráneo que va aflorando en los momentos dramáticos precisos. Que esto es así lo demuestra, como ya vimos, el hecho de que a veces el monólogo latente del que hablamos se rompe en multitud de fragmentos, como ocurre sobre todo en el tercer acto. Porque estos monólogos de Segismundo constituyen su verdadera historia, aunque no la historia de la comedia en su conjunto. Esta historia se formaliza a través del monólogo de la siguiente manera: 1, comienza con la prisión y lamento del personaje (vv. 102-172); 2, nos traslada a su despertar en palacio (vv. 1224-1247); 3, alimenta sus primeras dudas (vv. 1532-1547); 4, nos llevan a su encuentro con la mujer (vv. 1578-1592); 5, nos traslada a sus primeros sueños premonitorios y a su experiencia del despertar

auténtico (vv. 2072-2078; vv. 2081-2087); 6, conducen a su identificación de la vida con el sueño y por ello mismo a su desengaño de ésta (vv. 2148-2187); 7, nos indica su nueva confirmación en ese desengaño, al ser repuesto violentamente como príncipe (vv. 2307-2343); 8, y a su afirmación en el sueño (vv. 2356-2372); 9, nos traslada al comienzo de su recuperación moral (vv. 2420-2427); 10, nos muestra un momento de vacilación al sentirse en el poder (vv. 2656-2671); 11, nos conduce a su decidida transformación (vv. 2922-2993); 12, a su reafirmación, con el perdón a su padre (vv. 3158-3247); y 13, a su adquisición de una prudencia duradera por la experiencia habida (vv. 3305-3319).

Es curioso que cada fase o cada momento clave de la vida interior de ese personaje esté marcado por una expresión monologal. Evidentemente el autor ha querido marcar explícitamente estos momentos con una forma de expresión verbal claramente determinada.

Es cierto también que en estos monólogos de Segismundo está la savia del pensamiento dramático y filosófico de su autor, su concepción del mundo y su sabiduría técnica. Desde el monólogo, Segismundo se abre a todos, personajes, espectadores y lectores, y Calderón evidentemente trata así de universalizar su mensaje. El príncipe que habla a todos, mayestáticamente también habla en plural por todos, realizando de esta manera una síntesis abarcadora de lo humano que envuelve el drama progresivamente del principio al fin. De igual forma Calderón utiliza en esos monólogos toda clase de elementos expresivos, ya muy estudiados, para determinar a través de ellos el verdadero signo temático-dramático de la comedia. La situación de los monólogos responde también desde el punto de vista estilístico a una intencionalidad formal reforzadora de recursos expresivos en la primera parte del drama, en la que se nos describe la situación más tenebrista y sombría de la acción. Son justamente los dos monólogos más conocidos y vivos los que están escritos en décimas, como quería Lope en su *Arte nuevo*. Estas desaparecen en el centro de la obra y dan lugar al verso asonantado del romance, más neutro, menos sonoro y más propio del relato o de la acción. La retórica mayor está al comienzo del drama (silvas y décimas), después el texto de los monólogos, como el del texto general, se hace menos enfático, reduce la retórica y cobra mayor fluidez expresiva. Si la disposición de los monólogos en el drama procura enfatizar los primeros y agilizar progresivamente los demás hasta el punto de fragmentar los del acto tercero, ello se debe a que en la construcción de la obra primero se describe, se expone, y luego se hace entrar en conflicto, en acción a los personajes, interrelacionando sus actos y sus dichos, como es perfectamente normal. Pero en la exposición de los monólogos de la obra en general hemos podido observar también un hecho notable: así como Segismundo tiene una intervención monologal importante, pero cuantitativamente reducida en la primera jornada, y luego progresivamente aumenta su frecuencia, en el tratamiento de estos monólogos, y en general en los de los otros personajes, podemos hallar una evolución significativa. Consiste ésta en una disposición que va de lo épico hacia lo lírico para concluir en lo reflexivo. Propiamente la sustancia del drama corresponde a esos tres momentos estructurales, marcados, en primer lugar, por la utilización en la primera jornada de «monólogos épicos» (fundamentalmente el largo parlamento de Basilio), aunque entrelazados con elementos

líricos (el soliloquio de Segismundo), en segundo lugar, la eclosión de «monólogos líricos» a través de toda la segunda jornada, correspondiendo éstos en su mayoría a las manifestaciones de Segismundo (hasta el número de cinco, como vimos), en donde el monólogo reviste un predominio expresivo de sentimientos y emociones, para pasar en la tercera y última jornada a una utilización masiva (hasta siete) de «monólogos reflexivos», en donde Segismundo atempera su sentido lírico, a la vez que se transforma su visión del mundo, para sumirse en las hondas reflexiones que van a caracterizar la expresión personal y temática de este último acto. Se cierra así un ciclo, que, como hemos tratado de ver, implica la organización de toda la materia temática, ciclo en el que exclusivamente los monólogos marcan los puntos de inflexión fundamentales del drama y de su organización estructural. Pero, simbólicamente al menos, el ciclo de los monólogos de Segismundo representa también el drama de la vida humana: comienza con el llanto (lamento de su primer soliloquio), sigue luego con los distintos soliloquios líricos (sentimientos y emociones de su lucha por ordenar su existencia), y termina con los monólogos reflexivos propios de la madurez adquirida.

No hay que decir que infancia, juventud y madurez, las tres edades del hombre, están contenidas sabiamente en esta progresión de monólogos tendentes a dar coherencia al drama del hombre y de su vida. Calderón en sus autos sacramentales estructuraba perfectamente su mundo intelectual, con su teoría de las Tres Edades del Mundo. De la misma manera en sus dramas, concretamente en su drama filosófico por excelencia, estructura la vida del hombre en tres etapas perfectamente calculadas y ordenadas en progresividad coherente: el mundo y el hombre tienen un sentido, se organizan siempre hacia un fin mejor.

Rendimiento y gestión del negocio teatral en Madrid a fines del Siglo XVI y principios del XVII. La Cofradía de la Soledad

Carmen Sanz Ayán
Bernardo J. García García

EL PRODUCTO DE COMEDIAS DE LA SOLEDAD

«Porque dando un real a la comedia, se da medio al hospital y a los pobres, y somos de tan ruin naturaleza, que aunque veamos a nuestra puerta los pobres como llovidos y las camas de los hospitales llenas de ellos, no nos alargamos a darles dos maravedís de una vez, y por este camino se paga un tributo grande a los hospitales [...] sin duda, el provecho que sacan de las representaciones es grandísimo, y se había de mirar en esto con mucho cuidado; y así, considerándolo, todas las ciudades de España donde quiera que hacen teatro aplican su provecho al hospital», advertía Francisco Ortiz en su *Apología en defensa de las comedias que se representan en España,* escrita a principios del siglo XVII[1]. Su propósito era justificar la conservación del fenónemo teatral frente a sus detractores, el de nuestra ponencia hoy es avanzar un análisis preliminar de ese «gran provecho» que sacaban los hospitales con las comedias, pero limitándonos al caso de la Cofradía de la Soledad y Niños Expósitos. Para ello, hemos empleado una fuente todavía desconocida, que resulta verdaderamente excepcional para el estudio de los primeros teatros permanentes de Madrid durante el último cuarto del siglo XVI y los primeros años del XVII, cuando se hallaban bajo la administración directa de un reducido grupo de instituciones benéficas. Se trata de los libros de cuentas generados por la contabilidad

[1] Louis Pérez, ed., *La Apología en defensa de las comedias que se representan en España,* de Francisco Ortiz, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1977, pp. 88-89.

general de la Cofradía de la Soledad, que actualmente se conservan en el fondo Inclusa del Archivo Regional de Madrid (A. R. M.).

Como señala Pellicer[2], la Cofradía de la Soledad fue fundada en mayo de 1567 y tomó su nombre de un cuadro que la reina Isabel de Valois trajo de Francia, en el que se representaba la soledad y las angustias de la Virgen, y que inspiró una talla de Gaspar de Becerra, discípulo de Miguel Ángel en Italia. La primera sede de la Cofradía, que siempre se mantuvo estrechamente vinculada a los ambientes cortesanos de Madrid, se ubicó en el convento de la Victoria y entre sus funciones se encontraban las de enterrar los cuartos de los ajusticiados, recoger clérigos extranjeros pobres que andaban por la corte enfermos y sin recursos, dar cobijo a los *convalecientes* —pobres que acababan de ser despedidos de otros hospitales— y buscar amas de cría para huérfanos y niños desamparados. El considerable aumento que experimentaron sus ingresos de las limosnas y mandas testamentarias que recibían o con la incorporación de nuevos cofrades, les permitió alquilar en 1572 una casa junto a la iglesia de San Luis y trasladarse poco después a la calle de Preciados cerca de la Puerta del Sol. Allí instalaron el Hospital de la Soledad y Niños Expósitos para acoger y criar a los niños huérfanos y desamparados, tarea ésta que pronto se convirtió en la principal actividad de la Cofradía. El abandono de niños menores y recién nacidos era muy frecuente en las ciudades del Antiguo Régimen, tanto por la falta de recursos económicos de sus familias, como por la gran cantidad de concepciones y alumbramientos extramaritales que se producían y no deseaban asumirse[3], pero el fenómeno evidentemente se agravaba en las grandes concentraciones de población y, por ello, el rápido crecimiento que experimentó la joven capital contribuyó a multiplicar enseguida sus necesidades en este sentido.

A comienzos de 1574 la Cofradía de la Soledad alquiló el corral de Burguillos para obtener con la representación de comedias unos ingresos extraordinarios semejantes a los que venía percibiendo la Cofradía de la Pasión desde 1568. Esta iniciativa trajo consigo un pleito entre ambas Cofradías por el monopolio que trataba de mantener la Pasión; se saldó con un acuerdo ratificado por el Consejo de Castilla, según el cual las dos instituciones se repartirían los ingresos y gastos relacionados con las representaciones de comedias a razón de las dos terceras partes para la Pasión y el tercio restante para la Soledad[4]. A partir de entonces encontramos a esta última Cofradía directamente implicada en la administración del producto de las comedias que se representaban en los corrales permanentes de Madrid. Por tanto, desde 1574 pueden hallarse referencias al producto de comedias en la contabilidad general de la Cofradía, actualmente conservada, como dijimos, en la documentación histórica de la Inclusa de Madrid (A. R. M.). Sin

---

[2] Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la Comedia y del histrionismo en España,* Madrid, 1804, vol. I, pp. 45 y ss.

[3] Sobre el crecimiento demográfico de Madrid y el problema del abandono de menores, M. F. Carbajo Isla, *La población de la villa de Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX,* Madrid, Siglo XXI, 1987, pp. 17-18; y C. Larquie, «La crianza de los niños madrileños abandonados en el siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* XII, 1976, pp. 36-63.

[4] Los datos conocidos acerca de este pleito pueden consultarse en N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from the Medieval Times until the end of the Seventeenth Century,* Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 178-179; y C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen...,* vol. I, pp. 49-54.

embargo, para estas fechas tan tempranas sólo hemos localizado cuentas fragmentarias de algunos años en cuadernillos sueltos; en cambio, desde julio de 1579 hasta febrero de 1586 existe la abundante información que proporciona el *Libro del producto y gastos de comedias* que contiene también las recaudaciones de la tercia parte de los ingresos que correspondía a la Soledad[5], puesto que se trata de un libro común en el que se asentaban sólo los ingresos y gastos de las comedias, y que no pertenecía por tanto a la contabilidad general de una de las dos Cofradías.

Nuestro trabajo se ha centrado en el estudio de los libros generales del cargo (ingresos) y data (gastos) de la Cofradía de la Soledad[6], en los que aparece una completa información periódica de todos los ingresos de comedias obtenidos por la Cofradía entre 1586 y 1604, y de forma mucho más esporádica, algunas referencias de pagos efectuados a los préstamos que se solicitaron para costear distintas obras de remodelación en los corrales madrileños. La serie conservada brinda una continuación perfecta a los libros de la Pasión y del producto de comedias antes mencionados (años 1579-1586), y permite reconstruir la actividad teatral ordinaria en Madrid durante casi dos décadas más, que todavía resultaban bastante desconocidas.

ANÁLISIS PARCIAL DE LAS CUENTAS DE COMEDIAS DE LA SOLEDAD (1586-1604)

Hemos procesado toda la información sobre el producto de comedias que aportan los libros del cargo (ingresos) de la Cofradía de la Soledad[7], pero en esta ponencia sólo presentaremos un avance parcial del estudio más exhaustivo que estamos realizando dentro de un proyecto de investigación sobre las compañías de comediantes y los corrales madrileños entre 1575 y 1621 financiado por la Comunidad de Madrid, cuyos resultados definitivos se publicarán junto con la edición de esta fuente excepcional.

---

[5] J. E. Varey y Ch. Davis publicarán en breve este libro de cuentas, que se conserva actualmente en el A. R. M., fondo Diputación, Hospital General y de la Pasión, como tomo XX de la colección de Fuentes para la Historia del Teatro en España.

[6] Los libros (L) del cargo de la Cofradía de la Soledad con cuentas del productos de comedias que analizamos en esta ponencia se pueden consultar en el A. R. M., fondo Inclusa: L-2012, para el año 1586 (25 ff.); L-2015, desde enero de 1587 hasta agosto de 1597 (273 ff.); y L-2016, desde septiembre de 1597 hasta diciembre de 1604 (147 ff.). Como vemos, el Archivo Regional de Madrid (A. R. M.) custodia en la actualidad los fondos de la antigua Diputación de Madrid y de la Inclusa, reuniendo piezas excepcionales para el estudio de la comedia durante el desarrollo de los primeros teatros permanentes en la corte que completan con su documentación administrativa y contable la rica documentación contemporánea procedente del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid y, en menor medida para estos años, del Archivo de Villa.

[7] Sobre la informatización en bases de datos de libros de cuentas con ingresos de comedias, existen algunos trabajos recientes para períodos posteriores (siglo XVIII), como el avance presentado por Ch. Davis, «Análisis por bases de datos de los libros de cuentas de los Corrales de Madrid: 1708-1719», en L. García Lorenzo y J. E. Varey, eds., *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books, 1991, pp.191-204; y el estudio definitivo realizado por él mismo y J. E. Varey, *Los libros de cuentas de los Corrales de Madrid: 1706-1719*, Londres, Tamesis Books, 1992. Sin embargo, hay que tener presente que los libros empleados por ellos son libros de la contabilidad de los corrales, no de las cofradías, y por lo tanto, contienen una información mucho más rica y variada sobre compañías, autores de comedias, obras representadas e ingresos por localidades.

Tras un pormenorizado análisis de los libros y habiendo diseñado una ficha específica para el tratamiento informático de los datos que contienen[8], hemos subdividido éstos en dos grupos:

1. Información cuantificable (seriada):
   1. 1. Temporal.
   1. 2. Económica.

2. Información sobre los teatros y su administración (esporádica):
   2. 1. Obras.
   2. 2. Gestión y arrendamientos.

1. INFORMACIÓN CUANTIFICABLE

1. 1. Temporal

Estudiaremos los datos cuantitativos referentes a los días de la semana, del mes y los años en que hubo representaciones, así como el número de las funciones que se dieron, pero sin poder especificar el corral donde se hacían.

a) Reparto semanal de las representaciones: tomemos como ejemplo el reparto de representaciones semanales del año 1597, aunque resulte quizás algo atípico por la gran actividad teatral que registra si lo comparamos con los demás años de esa misma década (gráfico núm. 1).

A la vista del gráfico núm. 1, en el que se registra el número de representaciones que hubo en cada uno de los días de la semana, se aprecia, en primer lugar, que el nivel de funciones en todos y cada uno de los días es alto y parecido, con un máximo dominical y ligeros descensos para los lunes y sábados, siguiendo la tónica que se aprecia en los años 1579-1586 registrados en el *Libro del producto de comedias.* La conclusión más destacable para este año es que en Madrid existían representaciones a lo largo de toda la semana, como sucedía entonces en Sevilla[9]. Recordemos que fue Alberto Ganassa quien promovió las representaciones en los días de diario y recibió para ello una cédula especial del Consejo de Castilla. Recientemente J. E. Varey ha puesto de manifiesto también esta frecuencia diaria de las representaciones con la información aportada por las consultas de viernes del Consejo de Castilla, que se pueden consultar en el Archivo Histórico Nacional (Madrid). Según estos datos, en 1582, un particular llamado

[8] Dejamos para el estudio preliminar que acompañará a la edición de estos libros de cuentas de la Soledad, la explicación pormenorizada del soporte informático empleado en nuestro análisis y las dificultades encontradas en su aplicación.

[9] Sobre esta distribución regular de las representaciones en Sevilla a lo largo de la semana ha insistido Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre, de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe. siècle*, Bourdeaux, Universidad, 1984; y también en su artículo «Los corrales de comedias de Sevilla», *Cuadernos de Teatro Clásico. Corrales y coliseos en la Península Ibérica*, 6, 1991, p. 71.

Cristóbal Vázquez representó al Consejo «los daños e ynconvenientes que se siguen de representarse *cada día* comedias, así porque los oficiales que a ellas van dejan de travajar y ganar de comer, como por los muchos dineros que en ellas se gastan por llebar los representantes por cada persona medio real y los ospitales de la Pasión y la Soledad por los asientos otro medio y por los muchos pecados y ofensas a Dios que allí se cometen». Estas noticias indirectas y las procedentes de los libros de la contabilidad de la Pasión que están por publicar, evidencian para la década de 1580 una frecuencia diaria regular de las representaciones semanales. En la década siguiente, según nuestros datos, el reparto de representaciones a lo largo de casi todos los días de la semana sigue siendo una constante.

b) Reparto mensual de representaciones: también puede reconstruirse el ritmo mensual de las representaciones dentro de cada año, aunque en este caso caben menos sorpresas sobre el modelo teórico de distribución que, como sabemos, estaba marcado por el calendario religioso, los descensos estivales —que eran especialmente acusados en Madrid—, o por acontecimientos trágicos acaecidos a la familia real (fallecimientos o enfermedades) y al común de la población (brotes de epidemias, metereología extrema o malas cosechas). Todos estos contratiempos interrumpían de modo más o menos drástico las representaciones, pero mientras los dos primeros eran constantes en el ritmo de la actividad teatral, el tercero sólo era coyuntural.

Respecto a la influencia del calendario religioso, sabemos que el ritmo tradicional de representaciones comenzaba el día de Pascua de Resurrección —oscilando entre mediados de marzo y mediados de abril— y terminaba el martes de Carnaval del año siguiente. Según este esquema, existían dos máximos en las representaciones: uno, alrededor de las fiestas de Navidad y hasta Carnaval (noviembre, diciembre, enero y febrero) y otro, generalmente menor, en los días anteriores a la celebración del Corpus.

El segundo factor mencionado que incide normalmente en los ritmos mensuales de las representaciones es el descenso estival. A pesar de ser Madrid la sede permanente de la corte, en estos años seguía condicionada, como la mayoría de las ciudades de Antiguo Régimen, por el calendario rural. Así pues, numerosos habitantes que residían en la villa se desplazaban a las explotaciones agrícolas vecinas en el tiempo de la siega —durante el mes de julio y parte de agosto— y este descenso considerable de la población se reflejaba también en el número de espectadores que acudían a los corrales. Los autores de comedias se veían obligados, por tanto, a salir de las grandes urbes en busca de su mantenimiento aprovechando la sucesión de fiestas locales del estío rural o procurándose funciones privadas[10].

En cuanto al tercer factor, vemos que es totalmente imprevisible y coyuntural. Si volvemos al ejemplo del año 1597 (gráfico núm. 2), podemos apreciar un descenso

[10] Más noticias sobre este movimiento poblacional estacionario en Madrid, en Alfredo Alvar, *Estructuras socioeconómicas de Madrid y su entorno en la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, especialmente pp. 189-195; y sobre la actividad de las compañías de comedias en los pueblos del entorno madrileño, Nöel Salomon, «Sur les représentations théâtrales dans les pueblos des provinces de Madrid et Tolède (1589-1640)», *Bulletin Hispanique*, LXII, 1960, pp. 398-427.

mensual de las representaciones en diciembre, un mes que solía destacarse más bien por el elevado número de ellas. En este caso fue la muerte de la hija de Felipe II, Catalina Micaela, y el luto oficial que le siguió lo que determinó esta práctica ausencia de representaciones. Los dos factores limitadores constantes arriba mencionados —el período cuaresmal y el descenso estival— se reflejan muy bien en el escaso número de representaciones de los meses de marzo y julio, respectivamente. Extraña algo quizás en el comportamiento de este año el máximo de representaciones registrado en mayo. La explicación de esta cima mensual puede estar en el sistema que el concejo de Madrid adoptó para garantizarse una fiesta de Corpus de «calidad» durante estos años de asentamiento de la joven corte. El ayuntamiento permitía que el autor o autores de comedias que se contrataban para representar los autos sacramentales actuasen en los corrales de comedias dos y hasta tres días laborables —aunque en la práctica esto suponía que en la villa hubiese teatro casi diariamente—, brindándoles incluso la posibilidad de hacer más de una función al día[11].

c) Reparto anual de las representaciones: por último, la cuantificación de las actuaciones año a año nos permite conocer la importancia del hecho teatral en Madrid durante un período determinado y su evolución (gráfico núm. 3).

En el gráfico núm. 3, está representado el número de funciones registradas durante el período 1592-1599. Podemos apreciar en él un elevado número, con valores que oscilan entre las 238 del año 1597 y las 183 de 1592; los años más escasos son 1598 y 1599. En el caso de 1598, este bajísimo índice de representaciones se explica por varias razones. En primer lugar, por el luto que se decretó a la muerte de la Infanta Catalina Micaela acaecida el año anterior y que duró hasta mayo de 1598; y después, a mediados de septiembre, también falleció el propio rey Felipe II; pero a estos trágicos acontecimientos se sumaron las copiosas lluvias caídas durante gran parte del año, tal como señaló León Pinelo en sus *Anales.* Además de malograr buena parte de las cosechas y reducir con ello el poder adquisitivo de la población, estas intensas lluvias obligaron a anular muchas funciones de los corrales que apenas contaban con protección contra la metereología fuera de ligeros toldos. Así por ejemplo, las representaciones celebradas entre mayo y junio de ese año se vieron afectadas por esta adversa coyuntura metereológica, y, de hecho, las lluvias llegaron a retrasar incluso la procesión del Corpus. Es evidente que por varias razones el fin de siglo en Madrid no fue un buen negocio para los autores de comedias. El bajo índice de representaciones de 1599 se debió también al luto oficial por la muerte de Felipe II, que no se levantaría hasta mayo para poder celebrar las dobles bodas que tuvieron lugar en Valencia entre Felipe III y Margarita de Austria, y entre la Infanta Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto. Sin embargo, a ello hay que añadir que en el centro de la Meseta castellana hubo brotes de tifus durante la primavera. Estos limitaron los desplazamientos interiores y fomentaron el recelo de la gente a la hora de frecuentar lugares concurridos, mientras no

[11] Este procedimiento queda minuciosamente descrito en nuestro artículo, C. Sanz Ayán y B. García García, «Jerónimo Velázquez, un hombre de teatro en el período de gestación de la Comedia barroca», *Espacio, Tiempo y Forma*, ser. IV, 5, 1992, pp. 97-134.

pasase el peligro de contagio[12]; por contra, en el momento que la población estimaba que el posible peligro había pasado, la reacción de la gente era acudir masivamente a los lugares de ocio.

1. 2. Económica

En estos registros contables, además de los días en los que se producen los ingresos del producto de las comedias representadas, existían, claro está, referencias directas del dinero que la Cofradía percibía por este concepto. Al poder disponer también de la relación de los ingresos globales de la Cofradía, los datos con que contamos nos permiten averiguar qué peso porcentual correspondía al beneficio de las comedias con respecto al total de sus recursos financieros, considerando las mismas referencias temporales antes empleadas (días de la semana, mes y año).

a) Producto de comedias por días de la semana: podemos obtener para cada año de nuestra serie gráficos como el que hemos elaborado para el año 1597 (gráfico núm. 4). En él se reflejan los ingresos de un año considerando los días de la semana y se pueden apreciar niveles semejantes en la recaudación de todos los días, aunque con leves descensos en los viernes y sábados, describiendo una clara correlación con los datos que antes aportábamos sobre el número de representaciones del gráfico núm. 1.

b) Producto de comedias mensual: en el gráfico siguiente (gráfico núm. 5), hemos representado la recaudación mensual del mismo año y se aprecia a enero como un mes líder, a pesar de que no hubiese registrado el mayor número de representaciones. Esta relación entre el número de funciones y el rendimiento de las mismas nos ofrece una vía sustanciosa para enriquecer nuestro análisis. Como puede verse, es preciso relacionar los valores contables temporales (número de representaciones) con los datos económicos (recaudaciones) para poder hacer estimaciones sobre los niveles de asistencia:

—*Índice de asistencia mensual:* en el gráfico núm. 6, en el que se representan con columnas superpuestas el número de funciones y la recaudación media obtenida por cada una de ellas para todos los meses del año 1597 (gráfico núm. 6), obtenemos datos interesantes sobre el comportamiento y la actitud del público que acude a los corrales de comedias durante los distintos meses del año. Los meses de febrero (Carnaval), marzo (Pascua de Resurrección) y diciembre-enero (Navidad y Reyes), fueron los de mayor recaudación media, pese a que no alcanzaron el máximo en el número de representaciones; esto nos indica, sin embargo, que la afluencia de público era más abundante. En cambio, aquellos meses en los que comparativamente hubo un número de representaciones más elevado, pero con una recaudación más mediocre, fueron octubre, agosto y septiembre, en ellos la oferta de los corrales superaba a la demanda de público.

—*Índice de asistencia por días de la semana:* el gráfico núm. 7, que refleja la relación entre el número de funciones celebradas en 1597 y la recaudación media según los días de

[12] J. Pérez Moreda, *Las crisis de mortalidad en la España interior (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Siglo XXI, 1980, pp. 267.

la semana (gráfico núm. 7), no resulta muy claro; señala como día menos rentable para el negocio de los corrales el viernes, aunque con mínimas diferencias. Según esto, la asistencia de público a lo largo de los distintos días de la semana sería prácticamente homogénea y constante. Pero si tomamos un año más temprano, por ejemplo 1586, los resultados obtenidos describen ritmos semanales de afluencia de público más marcados según el tradicional reparto favorable a los martes, jueves y domingos (gráfico núm. 8). Si consideramos que durante los domingos, el aforo de los dos corrales de Madrid se llenaba por completo, concluiremos a la vista de este segundo gráfico que para el resto de la semana, excepto el sábado y durante ese año, el público que acudía a las representaciones en días de diario suponía las dos terceras partes del que lo hacía en domingo.

—*Índices de asistencia anuales:* la interpretación del gráfico elaborado para evaluar la asistencia de público entre los años 1592 y 1599 resulta muy interesante (gráfico núm. 9). En primer lugar, son llamativos los valores de 1599, puesto que las 66 representaciones que hubo ese año, se realizaron tras el luto oficial por la muerte de Felipe II, sin duda, el deseo del público, el regocijo de las nuevas bodas reales y la necesidad de los hospitales hicieron que la recaudación media se disparase y que superara incluso los valores de años de alto rendimiento como 1597, si consideramos los valores absolutos.

Hay que destacar también que pese a contar el año 1596 con la mitad de representaciones que tuvo el de 1597, el rendimiento medio fue casi similar, de ahí la intensificación que experimentó el fenómeno teatral al año siguiente, pero aunque se duplica el número de representaciones, la afluencia de público a las mismas es similar.

Según este gráfico, podemos concluir que la demanda teatral de Madrid en la primera mitad de la década de 1590 y en circunstancias normales, produjo para la Cofradía de la Soledad un rendimiento que toca techo alrededor de los 2.600 mrs. por función, mientras que en la segunda mitad ese límite se sitúa en torno a los 3.900 mrs.

El descenso relativo del año 1594 en la recaudación de la Cofradía de la Soledad, puede explicarse por la entrada de los hospitales de Antón Martín y de la Corte en el reparto del rendimiento de los corrales madrileños, aunque se registra una rápida recuperación a partir del año siguiente.

c) Producto de comedias anual: con los datos de recaudación podemos realizar también una representación gráfica de los ingresos anuales que percibía la Soledad del producto de comedias (gráfico núm. 10). En este gráfico, que abarca el período de muestra que hemos tomado (años 1592-1599), destaca el comportamiento regular de la recaudación por este concepto hasta el año 1596; el brusco ascenso de 1597 y los bajos rendimientos de 1598 y 1599. Pero estos valores deben ser necesariamente contrastados con la relación existente entre ese rendimiento y el número de representaciones (ver *Índices de asistencia anuales*).

d) Producto de comedias por hospitales: con los datos procedentes de la recaudación y conociendo los porcentajes legales que correspondían a cada uno de los tres hospitales de Madrid (Pasión, Soledad y General) sobre el producto de las comedias de los corrales,

podremos reconstruir también cuáles fueron sus beneficios por este concepto entre 1586 y 1593, que completarán los datos en estudio de los años 1579-1586. Sin embargo, para los años posteriores hasta 1604, resulta difícil evaluar la incorporación de otros hospitales de la corte en el beneficio de estas limosnas.

e) Estimación porcentual del producto de comedias en los ingresos totales de la Cofradía: por último, en relación con los datos contables, la comparación porcentual de los ingresos que la Soledad obtenía por las comedias con respecto al total de sus rentas, tanto por meses (gráfico núm. 11), como por años (gráfico núm. 12), nos aporta una información cuantitativa sobre la justificación social y benéfica que respaldaba al hecho teatral y que contribuyó decisivamente a su desarrollo a lo largo de estos años. En este caso ambos gráficos nos sirven para entender alguna de las razones que impulsaron el crecimiento del fenómeno teatral a pesar de las tempranas controversias desatadas en torno a la licitud de las comedias[13].

En sucesivos trabajos sobre la actividad teatral en diversos lugares de la Península Ibérica, se ha puesto de manifiesto la dependencia económica de los hospitales respecto a la actividad teatral. Una muestra de esa relación la da el siguiente cuadro elaborado a partir de noticias extraídas de algunos de estos trabajos recientes[14].

TABLA I

Año	Ciudad	Institución	Fuente
1568	Madrid	Cofr. Pasión	Pellicer, p. 45
1574	Valladolid	Hosp. S.José	Alonso Cortés, p. 25
1580	Toledo	Casa Niños Doctrinos	Varey, p. 15
1582	Valencia	Hospital General	Mouyen, p. 94
1587	Barcelona	Hosp. de Sta. Cruz	Larrucea, p. 435

[13] Para estas cuestiones hay que aludir necesariamente al clásico libro de Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España,* Madrid, Tipografía de la Rev. Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904; véase también A. García Berrio, *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad, 1978.

[14] En el cuadro figura una alusión mínima a la procedencia de los datos. A continuación, se reseñan las referencias bibliográficas completas: C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen...,* vol. I, p. 45; N. Alonso Cortés, El teatro en Valladolid, Madrid, 1923; J. E. Varey, «Los hospitales y los primeros corrales de comedias», en L. García Lorenzo y J. E. Varey, eds., *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro...,* pp. 9-17; J. Mouyen, «Las casas de comedias valencianas», *Cuadernos de Teatro Clásico. Corrales y coliseos en la Península Ibérica*, 6, 1991, pp. 91-122; C. Larrucea, «Concesión de Felipe II al Hospital de la Sta. Cruz de la exclusividad de las representaciones teatrales en Barcelona», en *Jerónimo Zurita. Su época y su escuela*, Zaragoza, 1986, pp. 435y ss.; I. J. de Miguel, «El patio de comedias de Burgos», *Cuadernos de Teatro Clásico...*, 6, pp. 249-264; A. de la Granja, «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», en L. García Lorenzo y J. E. Varey, *Teatros y vida teatral...*, pp. 19-41; C. M. Ventura Crespo, «El Corral de Comedias de Zamora», *ibidem*, pp. 79-98; M. Pascual Bonis, «La casa y patio de las comedias de Pamplona», *Cuadernos de Teatro Clásico...*, 6, pp. 151-176; I. J. Miguel Gallo, en reseña bibliográfica del libro *Teatros y vida teatral en Tudela, 1563-1750*, cita un documento inédito que no había recogido en su monografía, en *Criticón*, 54, 1992, p. 169.

1587	Burgos	Casa Niños Doctrinos	De Miguel, p. 250
1588	Lisboa	Hosp. de los Santos	De la Granja, p. 23
1593	Jaén	Hosp. Misericordia	Varey, p. 15
1593	Medina Campo	Cofr. de la Veracruz	Varey, p. 15
1593	Sevilla	Pobres de la Cárcel	Varey, p. 15
1604	Toro	Hosp. del Pecador	Ventura Crespo, p. 83
1605	Pamplona	Casa Niños Doctrinos	Pascual Bonis, p. 156
1693	Tudela	Casa Niños Doctrinos	Miguel Gallo, p. 169

Investigaciones como la que ahora mostramos nos permiten cuantificar esta dependencia. Para seguir con el ejemplo del año 1597, en el gráfico núm. 11, se expresa el porcentaje de ingresos por comedias que recibió la Cofradía de la Soledad. En meses como enero, el producto de comedias respecto al resto de los ingresos de la Cofradía es de un 72 por ciento, en marzo de un 68 por ciento, y en noviembre de un 51 por ciento. Febrero y mayo alcanzan casi el 50 por ciento, y en el resto del año estos ingresos de comedias apenas bajan del 25 por ciento.

Si observamos el gráfico núm. 12, en el que se expresan estos mismos porcentajes para el período 1592-1599, salvo el año 1598, que por las razones ya aludidas fue un año muy atípico, el beneficio de las comedias en años normales oscila entre la mitad de sus ingresos, como sucede en 1593 y 1595, y una tercera parte de ellos.

A la vista de estos datos, no ya supuestos sino cuantificables, se entiende mucho mejor que fuesen ganando terreno los defensores de la conservación y promoción del teatro en las controversias que surgieron sobre su licitud, pero también, por ejemplo, que las representaciones terminasen ocupando más días de la semana y que finalmente se permitiese la presencia de las mujeres en los escenarios. De hecho, esta poderosa justificación social, el mantenimiento de instituciones benéficas, era capaz de rebatir a los más contundentes argumentos moralistas en contra del negocio teatral.

2. INFORMACIÓN SOBRE LOS TEATROS Y SU ADMINISTRACIÓN

Como indicamos al principio de nuestra ponencia, los datos sobre la administración de los corrales de comedias se deslizan entre la relación de ingresos y balances, bien para aclarar el origen de una partida o para justificar la falta de un ingreso que hubiera debido pasar a las arcas de la Cofradía y que se destinó en cambio al pago de determinadas deudas por obras o préstamos.

A pesar de lo fragmentarios que resultan, son muy útiles para obtener detalles interesantes de la vida teatral del Madrid de estos años. Podemos encontrar noticias sobre los gastos de acondicionamiento y reparaciones de los corrales, e incluso matizar con algo más de precisión cuando se introducen las prácticas de arrendamientos de los corrales, que nos muestran para ellos un intermediación entre los autores de comedias y los hospitales en fechas muy tempranas.

2. 1. Obras

Señalemos a modo de ejemplo que a través de los libros de cuentas de la Soledad hemos sabido entre otras cosas que el rendimiento de comedias del jueves 23 y viernes 24 de abril de 1592 se tomó «para adereçar y hazer la obra del corredor que se hizo para las mujeres en el teatro del Príncipe»[15]; o que los rendimientos de comedias del mes de febrero de 1596 se destinaron íntegramente a las obras de remodelación del teatro del Príncipe[16].

2. 2. Gestión y arrendamientos

En cuanto a las noticias tempranas sobre arrendamientos de los corrales de Madrid, sabemos por los libros de la Soledad que para 1601, el arrendador Jerónimo de Fuensalida[17] se dedicaba ya a este tipo de actividades, pues hay constancia de que durante el año 1601 pagaba a la Cofradía de la Soledad cinco reales por cada representación que se hacía en el Corral de la Cruz[18].

Los libros de cuentas de la Cofradía de la Soledad aportan también noticias esporádicas sobre personajes que participaban directamente en la gestión del negocio teatral durante este período inicial en el que eran los hospitales quienes lo administraban en régimen de monopolio. Entre ellos encontramos a los diputados de las Cofradías; contadores, secretarios y tesoreros; autores de comedias y arrendadores. Por ejemplo, en un apunte de noviembre de 1602, se menciona al veterano autor de comedias Granados dando una limosna extraordinaria para la Cofradía de la Soledad de 100 reales, que fue el producto que obtuvo por la representación de un día[19].

Por último, reproducimos a continuación, como simple muestra, la nómina de algunos personajes que intervenían en la administración y cobro del producto de comedias para la Cofradía de la Soledad durante el año 1586.

TABLA II

1586: Administración del producto de comedias. Cofradía de la Soledad.

Contadores:
Miguel Ramírez

---

[15] Al no entrar en las arcas de la Cofradía, no aparece consignado en los libros la cuantía de estos ingresos de comedias de dos días, pero podemos hacernos una idea si reparamos en el producto de los días más próximos que fueron el miércoles 22, con 110 reales, y el sábado 25, con 142 reales (A. R. M., Inclusa, L-2015, fol. 139v.).

[16] Según nuestras cuentas fueron 1.979 reales, o lo que es lo mismo 67.286 mrs. (A. R. M., Inclusa, L-2015, fol. 231r.).

[17] Varey y Shergold aluden a este personaje como titular del primer arrendamiento de los corrales que ellos han podido localizar, fechado en 1604, en J. E. Varey y N. D. Shergold, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid, 1587-1719. Estudio y documentos,* Londres, Tamesis Books, 1987, pp. 15-16.

[18] A. R. M., Inclusa, L-2016, fol.113v.

[19] A. R. M., Inclusa, L-2016, fol.105v.

Martín Gómez de Arriba
Gonzalo de Monzón

Diputados:
Juanes de Larrúmbide (secretario)
Juan Bautista López
Pedro de Guevara
Miguel Ramírez
Diego Chaves Bañuelos
Diego Palla
Sebastián de Porres
Juan de Sosa
Martín de Pradera
Gaspar López
Pedro de Arando

Tesorero:
Francisco de Montalván

Con los datos que contienen los libros de cuentas y las referencias que aportan los libros de registro de cofrades[20] de la Soledad podemos elaborar este tipo de nóminas para el resto de los años que abarcan la serie contable desde 1586 a 1604[21].

Esperamos que pronto puedan conocerse los resultados definitivos de nuestra investigación sobre esta fuente tan novedosa e importante para cubrir un vacío notable en la historia socioeconómica del fenómeno teatral del Siglo de Oro español.

[20] A. R. M., L-2063, cofrades ingresados por orden alfabético en los años 1567-1576; L-2064, años 1573-1583; L-2065, años 1575-1658.

[21] Para los años anteriores a esta serie pueden consultarse los nombres que aparecen como cobradores y diputados de la Soledad en el Libro del producto y gastos de las comedias, que abarca los años 1579-1586.

Nº DE FUNCIONES

(1597)

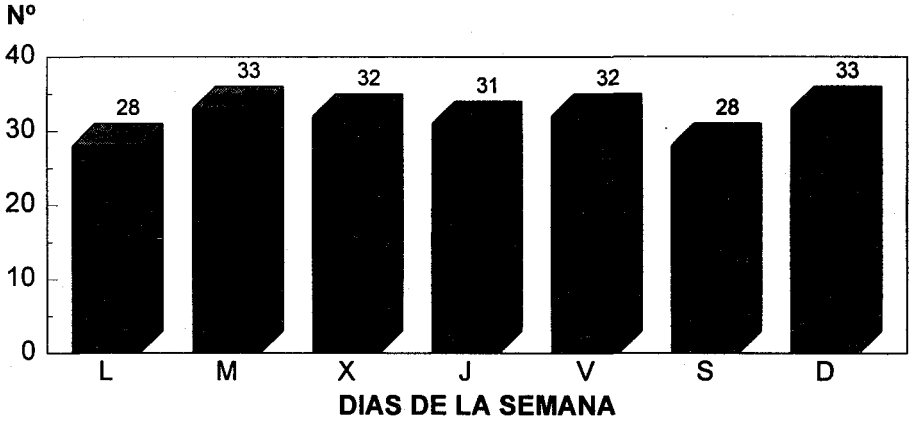


gráfico 1

Nº DE FUNCIONES

(1597)

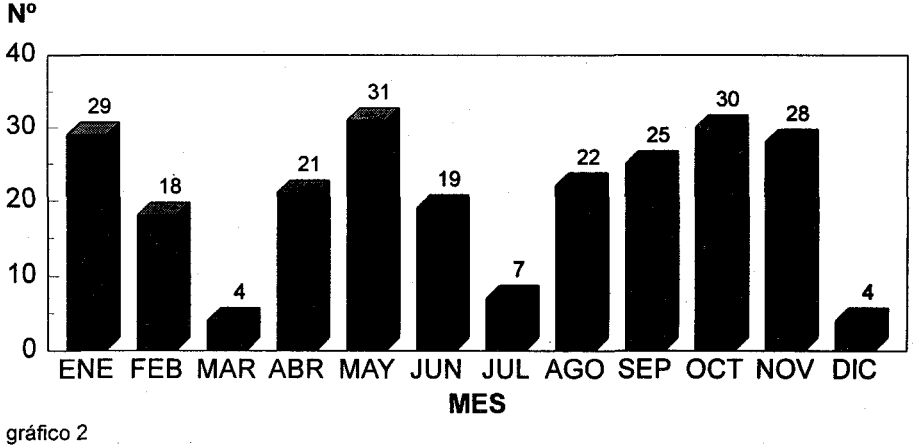


gráfico 2

Nº DE FUNCIONES

(1592-1599)

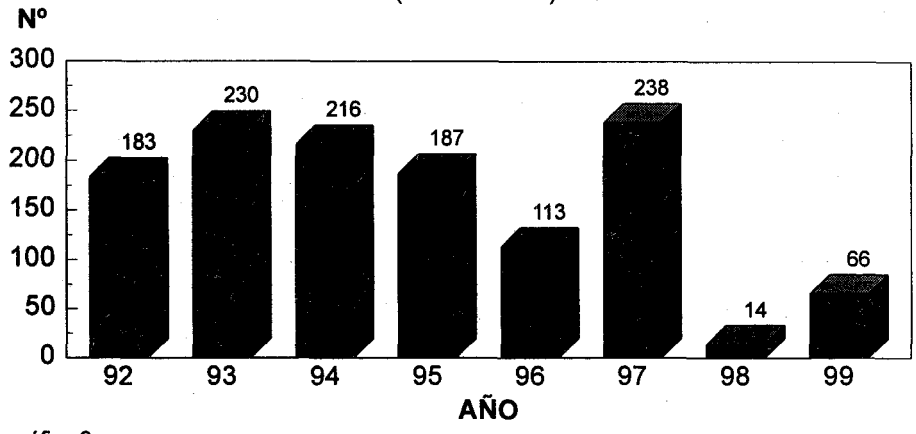


gráfico 3

RECAUDACION

(1597)

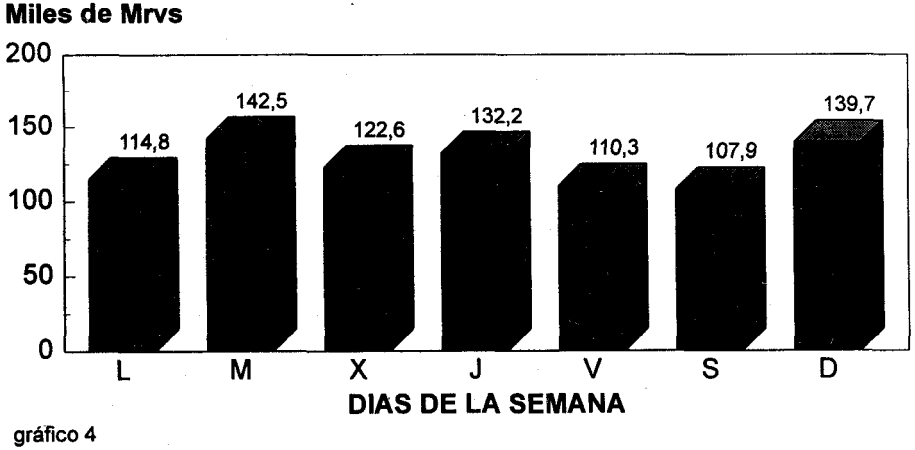


gráfico 4

RECAUDACION

(1597)

Miles de Mrvs

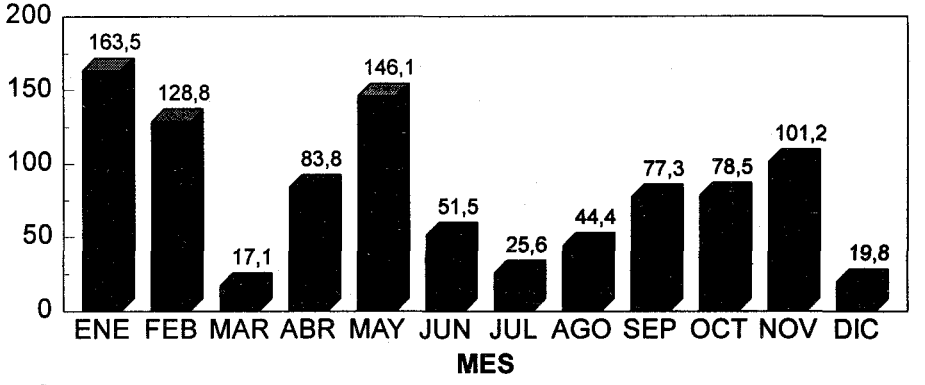


gráfico 5

INDICE DE ASISTENCIA

(1597)

Nº/Centenares de Mrvs

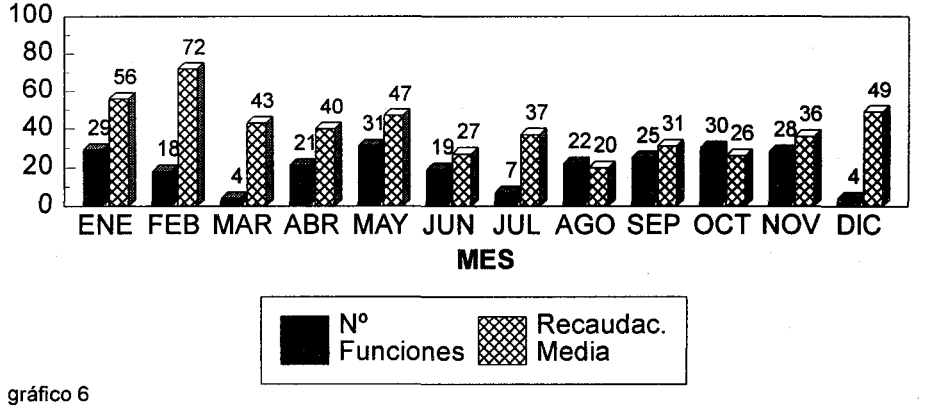


gráfico 6

INDICE DE ASISTENCIA

(1597)

Nº/Centenares de Mrvs

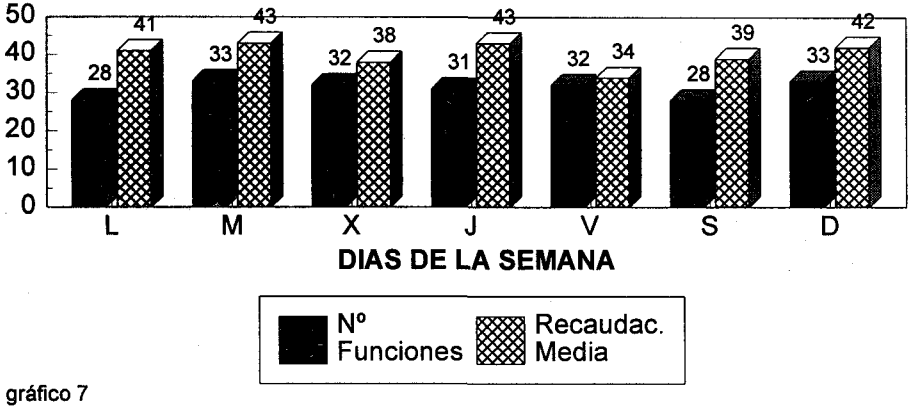


gráfico 7

INDICE DE ASISTENCIA

(1586)

Nº/Miles de Mrvs

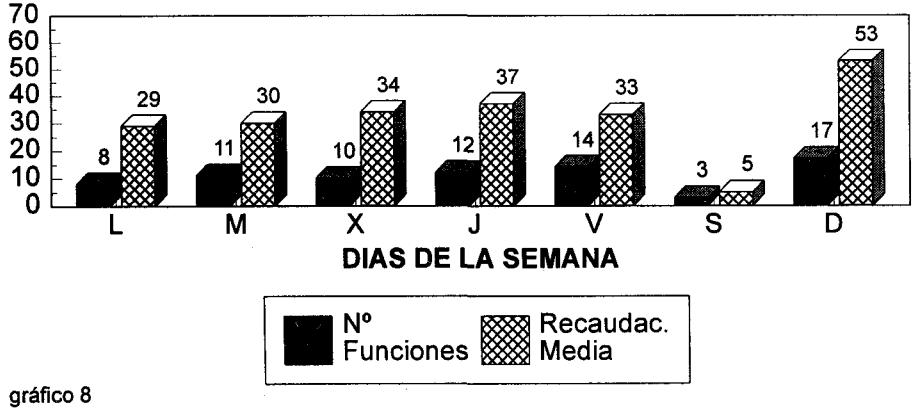


gráfico 8

INDICE DE ASISTENCIA

(1592-1599)

Nº/Decenas de Mrvs

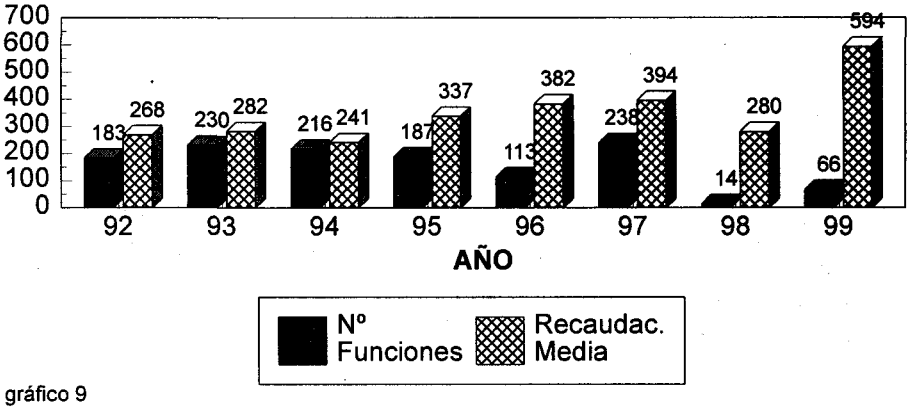


gráfico 9

RECAUDACION

(1592-1599)

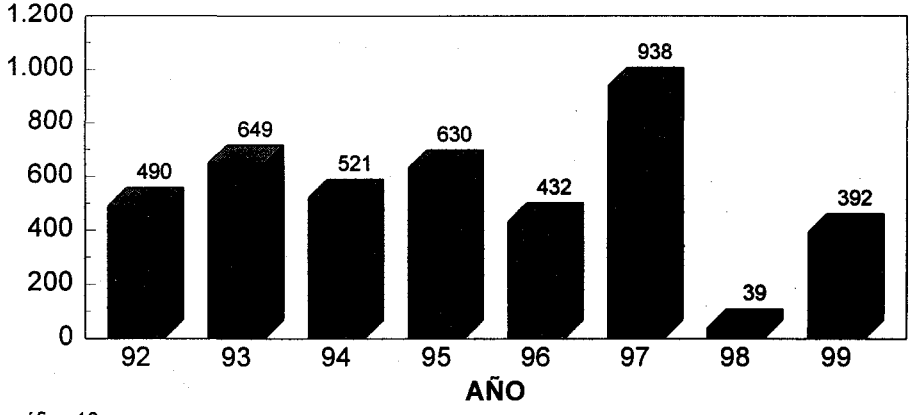


gráfico 10

% INGRESOS POR TEATRO

(1597)

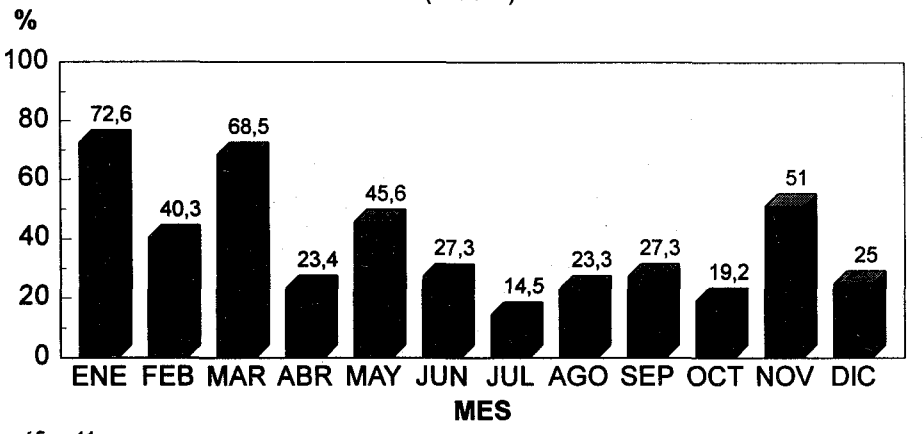


gráfico 11

% INGRESOS POR TEATRO

(1592-1599)

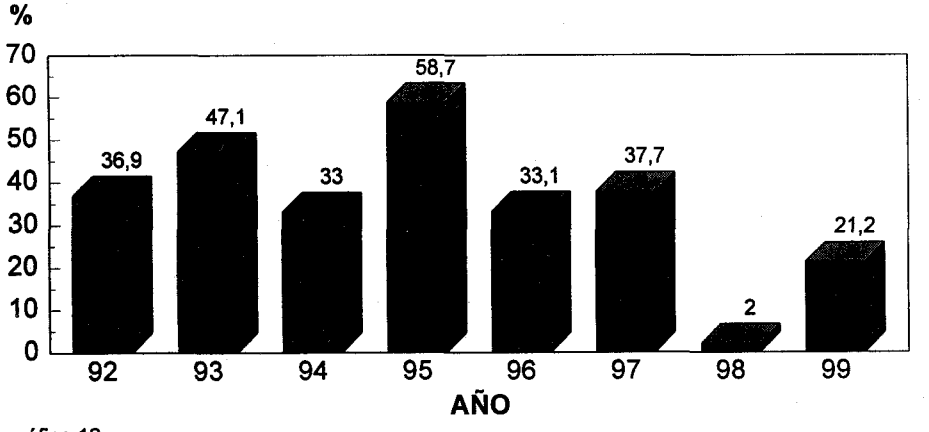


gráfico 12

Expansión del universo semántico en *El mágico prodigioso* de Calderón, análisis factorial

Ricardo Serrano Deza
Universidad de Québec à Trois-Rivières

EL EJE SEMÁNTICO IGNORANCIA-ELUCIDACIÓN

Siguiendo las huellas de varios trabajos de Alexander A. Parker[1], la introducción a la edición de *El mágico prodigioso* de Bruce W. Wardropper[2] sitúa el centro neurálgico de la comedia en el eje ignorancia/búsqueda de la verdad.

Este camino de elucidación queda inscrito para el editor en un sistema de jerarquía de valores que supedita todos los bienes a una verdad última y trascendente —el sumo bien— y que polariza en consecuencia el universo semántico de la obra en una línea-eje vertical donde terminan por subsumirse la problemática de la libertad, el tema del amor y hasta lo paródico-carnavalesco del triángulo de los graciosos, situado de lleno en la «ignorancia de la mala elección».

En esta perspectiva, el eje ignorancia-elucidación se convierte así en clave general de lectura de la obra, a la que contribuyen la tensión dramática que gira alrededor del origen de Justina, el carácter subterráneo del demonio y de sus ciencias, lo secreto de la iglesia cristiana primitiva perseguida e incluso los misterios que constituyen el centro del sistema de creencias de esta religión.

---

[1] Alexander A. Parker, «The Rôle of the "Graciosos" in *El mágico prodigioso*», en *Litterae Hispanae et Lusitanae*, ed. Hans Flasche, Munich, 1968, pp. 317-330; y «La teología sobre el demonio en el drama calderoniano» [traducción de un original inglés del año 1958], *Estudios escénicos*, núm. 4, 1959, pp. 7-48.

[2] Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, edición, introducción y notas de Bruce W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985. Esta edición sigue a otra anterior con traducción inglesa: Madrid, Porrúa, 1982.

Por nuestra parte y sin pretender negar la importancia semántica que tiene en la comedia este eje determinado por la búsqueda de Dios, nos parece advertir que esta única línea no basta para explicar adecuadamente el universo semántico, que, en una serie de análisis factoriales de correspondencias, muestra una «expansión» pluridireccional.

Antes de mostrar los resultados de estos análisis, su interpretación y su consistencia con los alcanzables por otros métodos, pasaremos revista a algunos detalles importantes relativos a la comedia objeto de este trabajo.

ALGUNOS DETALLES SOBRE LA COMEDIA

El origen de la comedia es el encargo (seguramente de un auto) que le hace a Calderón la villa de Yepes en 1637 para la celebración del Corpus en la plaza.

Calderón sirve una comedia de santos en tres jornadas, que presenta no obstante ciertas similitudes con el auto sacramental en la temática teológica y en el carácter particularmente simbólico de alguna de sus escenas.

Este manuscrito, conocido con el nombre de Osuna y editado por Alfred Morel-Fatio[3], es podado y corregido posteriormente, en vistas, al parecer, a nuevas representaciones en los corrales madrileños. De ahí resultan la príncipe[4] y la segunda edición impresa[5], en las que se basa la de Wardropper.

Aunque este proceso de corrección reduce considerablemente los parlamentos de los graciosos, es de notar la gran importancia relativa que éstos alcanzan en la versión definitiva. Una segunda diferencia entre manuscrito y príncipe deja abierta, por otra parte, la pregunta sobre la caracterización relativa de Moscón y Clarín[6], personajes entre los que se intercambian parlamentos.

Otra diferencia importante entre el manuscrito que corresponde a la representación del Corpus de Yepes (1637) y la versión impresa es la escenografía: el manuscrito prevé un montaje a base de tablado y carros, que desaparece en la versión posterior en aras de una mayor complicación escénica.

Nos referiremos en adelante al texto de las ediciones tal como ha sido fijado por Wardropper.

En cuanto a las fuentes histórico-legendarias utilizadas por Calderón, hay fusión de al menos dos Ciprianos: uno —relacionado en un principio con la magia— vivió en Antioquía bajo el emperador Diocleciano (284-305); otro —profesor de retórica y más tarde, como cristiano, arrastrado en un controvertido camino desde la contemporización ante la persecución hasta el martirio— fue obispo de Cartago bajo Decio (249-251) y autor de libelos como *Ad Donatum*, donde propugna, en aparente contraposición con sus

---

[3] Alfred Morel-Fatio, ed., *El mágico prodigioso, comedia famosa de don Pedro Calderón de la Barca* [publiée d'après le manuscrit original], París, 1877.

[4] En *Parte veinte de comedias varias nunca impressas, compuestas por los maiores ingenios de España*, Madrid, 1663.

[5] En *Sexta parte de comedias del celebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca..., sacadas de sus originales que publica la amistad de don Ivan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, 1683.

[6] Aunque hay un apunte de caracterización psicológica, la discriminación léxica no parece especialmente significativa.

orígenes retóricos, un discurso cristiano «no bien ordenado sino fuerte, no disfrazado con un estilo acicalado para captar la atención del pueblo, sino simple en su verdad brutal...»[7].

Al hilo de este segundo personaje, presenta la obra varias huellas de la *disputatio* universitaria que conociera Calderón en Salamanca, sobre todo en la escena de primer encuentro con el demonio, pero los razonamientos esgrimidos por Cipriano sobre la incompatibilidad de politeísmo y suma bondad, plagados de entimemas, no llegan más que a mostrar la connivencia del mágico oponente tanto como la del público, presencia ésta del espectador en el texto a la que nos referiremos a partir de los análisis factoriales.

Debemos retener en cualquier caso la función de distanciación que es aportada por las dimensiones geográfica e histórica y que puede ser relacionada con el elemento de un poder injusto frente al que se sitúa el espectador.

En cuanto al contexto intelectual de creación de la obra, es el punto álgido de la controversia molinista o *de auxiliis*, centrada en la disquisición del significado de la libertad dentro de un marco teológico. En este sentido, es esencial el papel de Justina, primero en oponer su voluntad a la del demonio[8], y determinante en la evolución de Cipriano.

ANÁLISIS FACTORIALES

Sobre el texto de la comedia hemos aplicado una serie de cortes conducentes a obtener «secuencias» o unidades elementales de dinámica dialógica, es decir, particiones en las que se da unidad comunicacional o conversacional centrada en unos personajes y en un asunto en juego[9]. Acerca de la correspondencia del criterio utilizado con el de inicio de nueva forma métrica, véase la Figura 1.

Resulta así el siguiente número de secuencias (de desigual extensión):

1ª jornada (A)	10
2ª jornada (B)	16
3ª jornada (C)	18
Total	44[10]

Estas secuencias son los «continentes» de referencia en los que nos basamos para las primeras aplicaciones de los análisis factoriales[11] así como de otras medidas basadas en el número relativo de formas lexicales.

---

[7] Cyprien de Carthage, *A Donat et la vertu de la patience* [édition bilingue lat-fra], Paris, du Cerf, 1982, pp. 78-79.

[8] William J. Entwistle centra precisamente en ello su lectura de la comedia: «Justinas's Temptation: an Approach to the Understanding of Calderón», *The Modern Language Review*, 1945, XL, pp. 180-189.

[9] No nos atenemos así a ninguna determinación mecánica basada en los «entra/vase», en el lugar o en el cambio métrico, sino en el carácter global de la «jugada» dramática.

[10] Motivos de espacio nos impiden ofrecer el detalle de estos cortes, pero el lector interesado puede solicitar al autor de este artículo la base de datos correspondiente, donde figuran las secuencias en línea y los siguientes criterios en columna: referencia, tiempo, espacio, lugar, boca, oreja, agonista, antagonista, campo, anticampo, eje, resultado.

[11] Fundados en la perspectiva de J.-P. Benzécri *et al.*, *L'analyse des données* [vol. 1: *La taxinomie;* vol. 2: *L'analyse des correspondances*], Paris-Bruxelles-Montréal, Dunod, 1973. J.-P. Benzécri *et al.*,

Un primer análisis factorial de correspondencias (ver Figura 2) trata una lista de formas lexicales: este cuadro distribuye en un universo de dos dimensiones, basado en cercanías relativas de comportamiento lexical, el conjunto de las secuencias (numeradas de A01 a C18) así como un conjunto de formas lexicales significativas estadísticamente y semánticamente reveladoras. Tres grandes agrupaciones parecen triangular este universo semántico, focalizándolo en tres grandes vértices:

— dios (ciencias, ingenio);

— amor (brazos, deseo);

— honor (celos, padre).

A esta lista hemos añadido dos lugares estadísticamente muy significativos:

— casa, que entra de lleno en la agrupación semántica de «honor», y

— monte, que se mantiene entre las agrupaciones «amor» y «dios», pero más cerca de esta última.

Esta triangulación nos parece ilustrar suficientemente la expansión con relación a un único eje de orientación a la que alude el título de la ponencia, expansión que —ante el disgusto de Menéndez Pelayo[12]— lleva la obra a los brazos del amor y a los enredos del honor.

En cuanto a la forma «dios», la Figura 3 muestra una distribución por secuencias que carece de significación en el «progreso» del discurso y que apunta tan sólo sendas concentraciones al principio y al final de la obra.

Un segundo análisis factorial (Figura 4), realizado sobre el mismo fichero cortado en secuencias, incluye los nombres de los personajes en tanto que hablantes. Su resultado muestra una notable reducción de la estructura semántica triangular puesta de relieve por el primer análisis factorial, a cuyos alrededores gravitan, en eje vertical:

— los criados-graciosos, que quedan claramente fuera del juego central, en un mundo aparte-escapatoria[13];

— los apartes libres, destinados tan sólo al espectador[14], que se alejan de los anteriores en dirección contraria para situarse sobre el eje que consideraremos de oposición fundamental de personajes.

En eje horizontal se sitúa la mencionada oposición fundamental, uno de cuyos polos es Justina y su opuesto, Cipriano.

Pratique de l'analyse des données, vol. 3: *Linguistique et lexicologie*, Paris-Bruxelles-Montréal, Dunod, 1981.

[12] Marcelino Menéndez Pelayo, *Teatro selecto de Calderón*, vol. I, Biblioteca Clásica, 1881, p. XLIX.

[13] Nótese que este resultado es determinado por la manera de aplicar los cortes de las secuencias. En este sentido, las parodias de Clarín-Livia-Moscón, en tanto que nuevas «jugadas dramáticas», nos parecen sustentar nuevas unidades secuenciales con relación a las parodiadas. La tan manida «duplicidad de acción» dista con todo de parecernos universal en el conjunto del teatro que nos ocupa. Nuevos tipos de análisis «informacionales» / «comunicacionales» podrán aportar en el futuro una mayor precisión sobre este tipo de consideraciones, al tiempo que contribuyen a un establecimiento más sólido de los criterios de la segmentación.

[14] Se trata de uno de los indicios más claros de la localización, con respecto a los personajes, del espectador anticipado.

Este esquema deja abierto un interrogante: ¿cómo aparece el demonio tan cercano por una parte a Cipriano y por otra a la huella del espectador anticipado que identificamos en los apartes? Creemos que la explicación está en un juego de asimetrías e identificaciones que son además generadoras de tensión dramática. Mostremos uno de estos procesos:

— el espectador anticipado, que ha depositado un contrato de confianza de principio en el poder (por definición justo), descubre que ese poder persigue su propia religión y el contrato, aunque no se rompa como tal, queda diluido, al tiempo que ese poder es reducido a una condición de insignificante medianía;

— ello no impide una larga serie de anacronismos y «analogismos» entre la sociedad barroca española y la fabulación de Antioquía;

— la aparente caída —casi shakespeareana— de Cipriano, al final, «loco» y «desnudo», le acerca al lugar ideológico del espectador y es compensada por el apego de éste;

— el demonio —buen conocedor de la teología, del arte amatoria y de los usos de honor (aunque mal, lógico)— es el único que sabe realmente desde el principio tanto como el espectador.

Los apartes libres —dirigidos únicamente al espectador— se muestran en una regresión discursiva (aparecen muchos al principio y luego cada vez menos) de una cierta significación estadística (r= —0.23). La Figura 5 muestra su distribución en este sentido, así como su repartición absoluta por personajes. Si se tiene en cuenta su frecuencia en relación con el volumen del conjunto de los parlamentos de cada personaje, Lelio y Floro (apartes generalmente relacionados con los celos) pasan de los valores medios con los que aparecen en la figura a los más significativos.

En cuanto a la oposición Cipriano/Justina, en una verdadera batalla de amor que se resume solamente en la muerte final, es sin duda el gran principio generador de tensión dramática. Ocupan por excelencia Cipriano y Justina respectivamente los hiperroles de agonista y antagonista y, en cuanto a la diferencia observable en su comportamiento lexical, véase la continua bipolaridad que da como resultado la Figura 6.

Un último análisis factorial (Figura 7), realizado una vez reunidos los parlamentos de cada personaje, abunda en la mencionada oposición central Cipriano/Justina.

A modo de conclusión, hemos intentado rebatir la hipótesis para *El mágico prodigioso* de un eje semántico único, determinado por la búsqueda de Dios. Encontramos con todo una cierta orientación unidireccional: un incremento lexical discursivo, estadísticamente significativo (ver Figura 8), de formas relacionadas con la primera persona. Habría pues, dentro de la expansión señalada, una progresiva insistencia que, si no apunta hacia la experiencia religiosa, sí parece hacerlo hacia el área de lo personal.

Infografía

Figura 1

El mágico prodigioso

La relación entre inicio de forma métrica (IFM) y corte secuencial

Los cortes secuenciales *han sido realizados con* un criterio conversacional de "juego de contrarios"

IFM que no coinciden con un corte de secuencia y que introducen o terminan una narración interna

	Secuencias	IFM	Coinciden	%./Sec.	%./IFM.	IFM-narrat.	%./IFM
Jor1	10	5	3	30%	60%	2	40%
Jor2	16	10	6	38%	60%	4	40%
Jor3	18	5	4	22%	80%	0	0%
Total	44	20	13	30%	65%	6	30%

IFM ligados a una narración interna

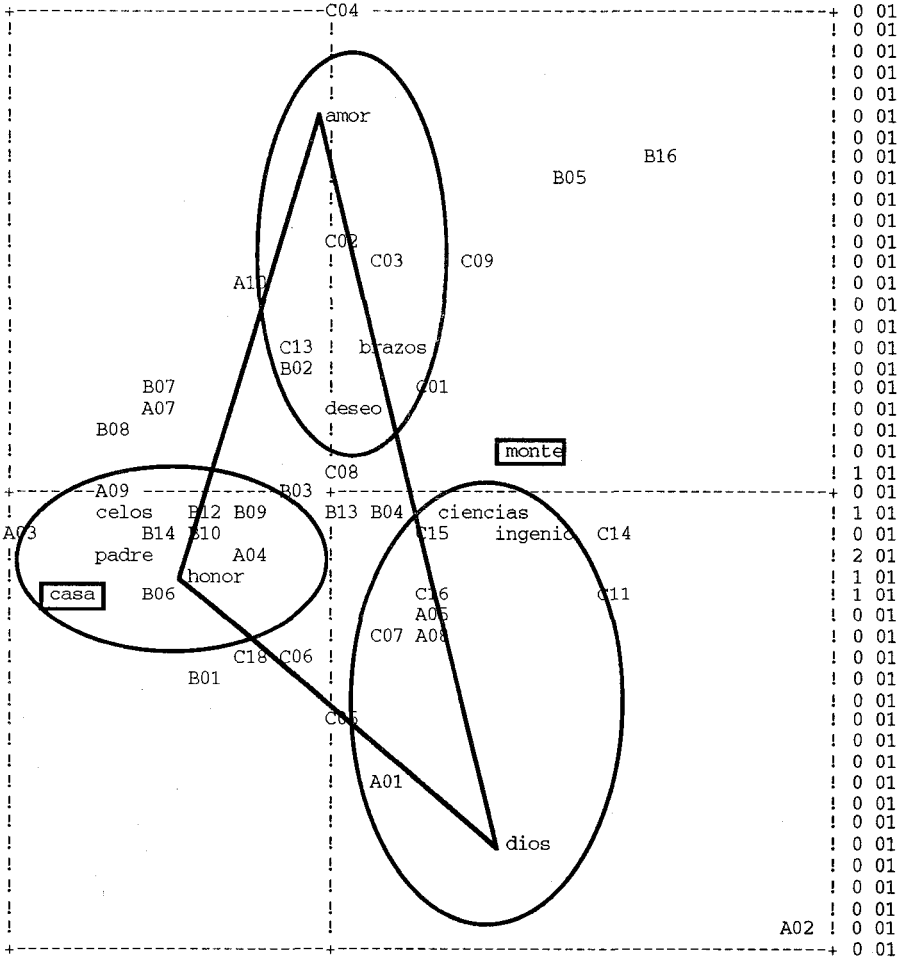
Cortes de secuencia explicados por los IFM

IFM explicados por los cortes de secuencia

Figura 2
El mágico prodigioso-secuencias

Análisis factorial de correspondencias
ADAD -89- (YAGOLNITZER Y TABET)

EJE HORIZONTAL(1) EJE VERTICAL(2)
CONTINENTE : PARTICIONES CONTENIDO : LISTA DE FORMAS LEXICALES
NUMERO DE PUNTOS : 55
==ESCALA : 4 CARACTERES = .006 1 LINEA = .002



NUMERO DE PUNTOS SUPERPUESTOS : 6
C10 (C08) B15 (B04) A06 (A04) C17 (A04) C12 (honor) B11 (casa)

Figura 3

El mágico prodigioso

Distribución relativa de las ocurrencias de "dios" (44)

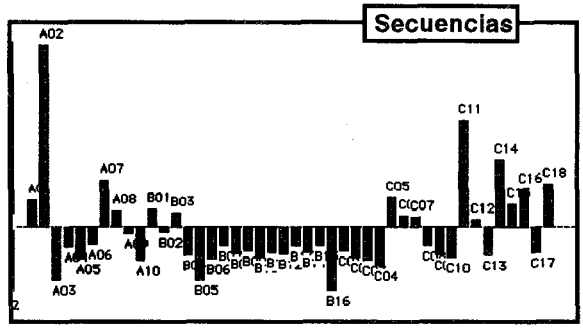
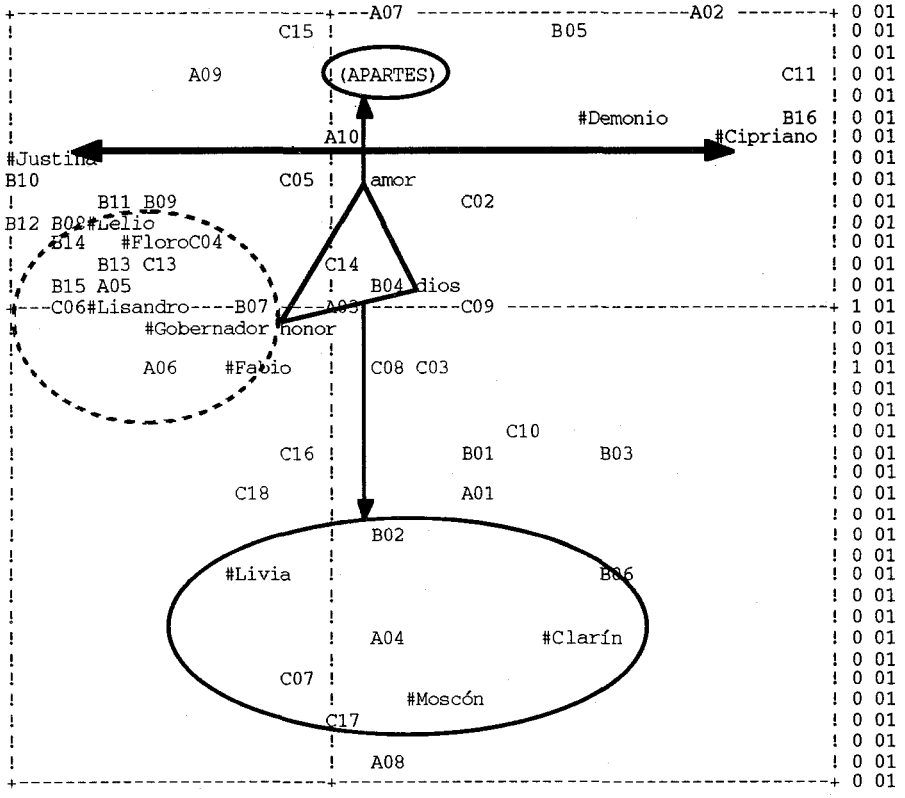


Figura 4
El mágico prodigioso-secuencias

Análisis factorial de correspondencias
ADAD -89- (YAGOLNITZER Y TABET)

EJE HORIZONTAL(1) EJE VERTICAL(2)
CONTINENTE : PARTICIONES CONTENIDO : PERSONAJES + FORMAS LEXICALES CLAVES
NUMERO DE PUNTOS : 59
==ESCALA : 4 CARACTERES = .008 1 LINEA = .003



NUMERO DE PUNTOS SUPERPUESTOS : 2
C01 (A03) C12 (#Fabio)

Figura 5

El mágico prodigioso

Apartes libres (83 ocurrencias)

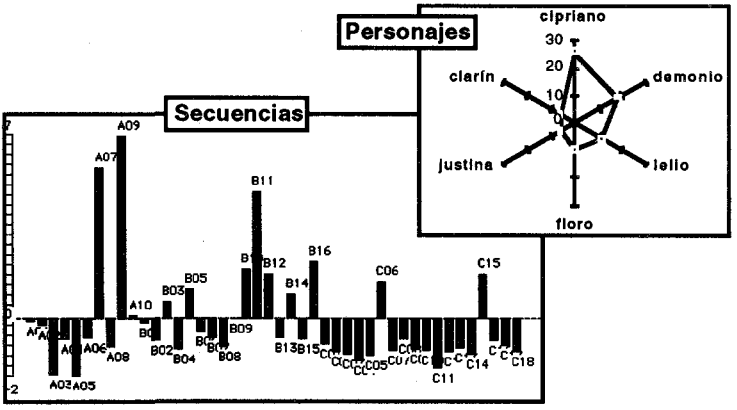


Figura 6

El mágico prodigioso

"Comportamiento" de los personajes

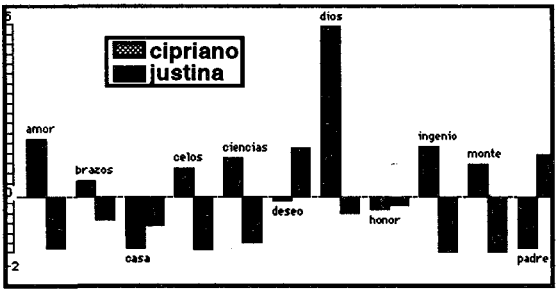


Figura 7
El mágico prodigioso-personajes

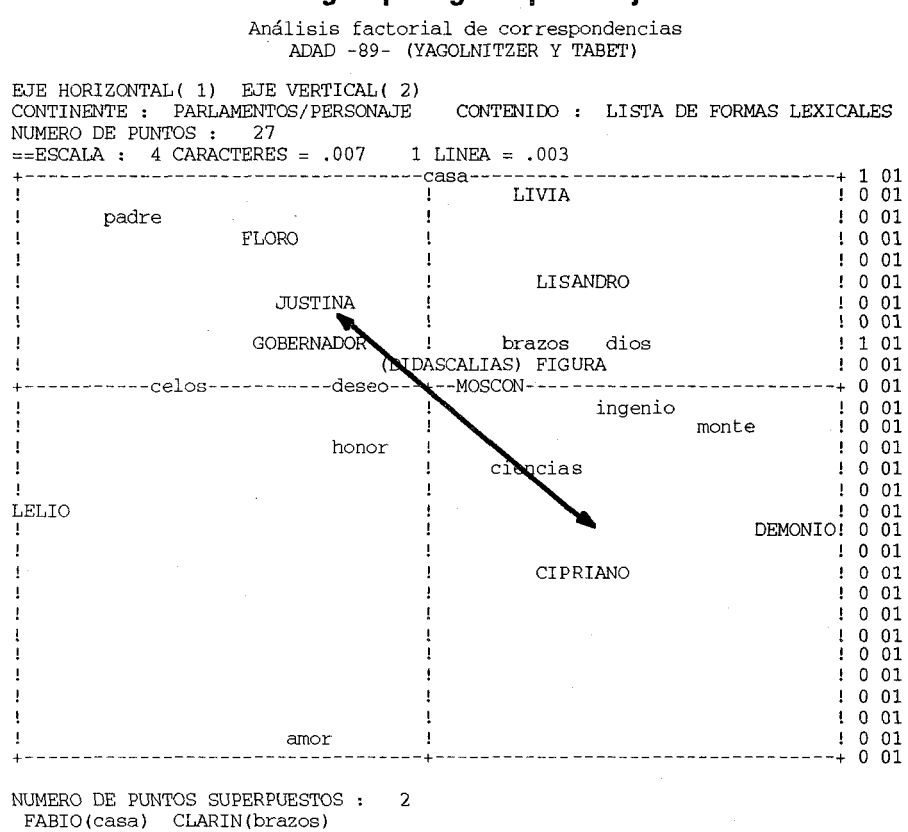
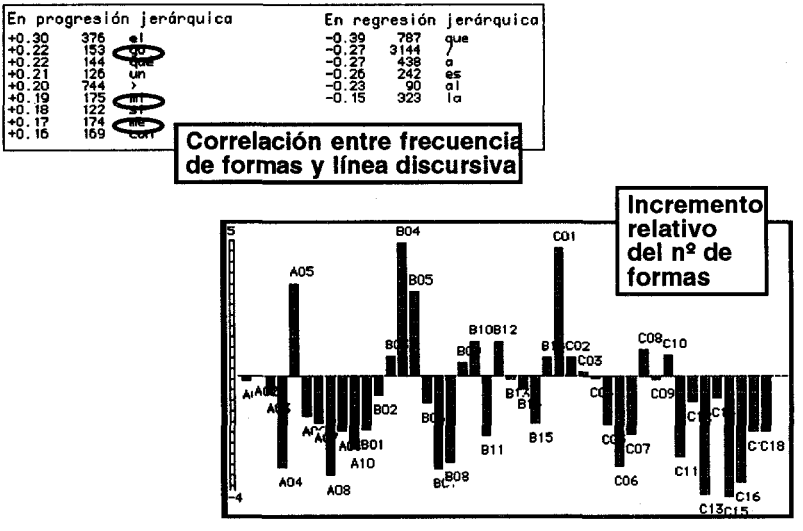


Figura 8

El mágico prodigioso



Magia y elogio del intelecto: *Lo que quería ver el marqués de Villena*

Ana Suárez
UNED, Madrid

La comedia *Lo que quería ver el marqués de Villena,* de Rojas, es un completo muestrario de las características más habituales que encontramos en su teatro y en ella se da solución a planteamientos reiterados en su escena como los enigmas y la magia o lo sobrenatural. Asimismo, el valor del costumbrismo adquiere aquí un tono de nostalgia y complacencia que distan mucho del habitual tópico de la comedia. También la consideración de la mujer recibe un tratamiento de gran modernidad: no sólo se muestra como declarado defensor de sus derechos, en igualdad con el hombre, sino que le atribuye una misma responsabilidad sin privilegios en el terreno moral. Por último, hay que destacar lo inusual del desenlace que deja abierto el clímax de expectación mantenido durante toda la obra. La coordinación de los distintos elementos está realizada a partir del valor del estudio que, a modo de telón de fondo, actúa y dirige la fiesta, el espectáculo y el documento social que contiene la obra.

La lección de tolerancia y responsabilidad moral apuntadas en ella están más cercanas a una mentalidad racionalista que barroca. Sin embargo, la comedia es plenamente barroca en el lenguaje, en la fórmula escénica y en la teatralidad. Con estos ingredientes nos parece extraño y lamentable que no se represente en nuestros escenarios porque con todo el aditamento artístico que desarrolla no olvida el valor del pensamiento científico[1].

Lo que quería ver el marqués de Villena responde a los caracteres de la comedia de magia, y como tal se ha interpretado por Caro Baroja y Álvarez Barrientos[2] entre otros.

---

[1] La defensa que hace Julio Caro Baroja de la Comedia de Magia en general se puede aplicar perfectamente a esta obra de Rojas. Véase del mencionado investigador su *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, pp. 272-278. Pero, además, el feminismo y el tono festivo debería ser un aliciente aún mayor para un espectador de nuestro tiempo.

[2] En el libro citado (pp. 44 y 61-63) y en el colectivo *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992, p. 349.

Igualmente se podría abordar como comedia costumbrista, puesto que esa tendencia de Rojas, tan marcada en esta obra, permitió a Valbuena considerarle el enlace con el teatro costumbrista de Bretón de los Herreros[3]. Reúne elementos tan variados que permite distintas clasificaciones y formas de acercarse a ella. Lo mismo si atendemos a la estructura escénica (acotaciones, cambios de escenarios, superposición de tablados, movilidad de personajes, ambientación espacial, recursos dinámicos, juegos de luces y sombras) como si aislamos los temas que la componen con su peculiar desarrollo y desenlace, nos encontramos con una comedia de gran riqueza teatral. Sin embargo, ni en su dramaturgia ni en la de sus contemporáneos son nuevos los elementos que utiliza aquí. La novedad consiste en haber sabido aunar con gran habilidad las técnicas y los recursos de mayor efectividad que hacen de Rojas un autor singular en la palestra cómica de una época de profunda competencia y férrea normativa.

Toda la obra está articulada a base de dos coordenadas fundamentales: el valor de la magia y la defensa del intelecto. A su vez, cada una de ellas permite una multiplicidad de direcciones (temáticas, escénicas, simbólicas) mediante las cuales Rojas formula su personal visión del mundo, de la sociedad y del alma humana.

En primer lugar, llama la atención el título. Directamente aborda el tema de la magia en el representante histórico y legendario que más dio que hablar desde su época. A su vez, la tradición popular le vincula con los cuentos de la sombra (había entregado al diablo hasta su misma sombra por lo que tuvo que andar sin ella) y de la redoma (en la que se introdujo el marqués hecho tajadas para ser inmortal). Asimismo, se le considera autor de una cabeza encantada, hecha de metal, a imitación de la supuestamente fabricada por San Alberto Magno, capaz de dar respuesta a las preguntas más oscuras. A través de anécdotas, de cantares populares o de consejas la figura del Marqués de Villena se introduce en muchas obras literarias del siglo XVI y XVII[4] y adquiere la categoría de héroe en la comedia del XVII. Lope de Vega (en *Porfiar hasta morir*, a partir de su legendario criado Macías), Bances Candamo (del mismo modo en *El español más amante y desgraciado Macías*) y sobre todo Ruiz de Alarcón en *La cueva de Salamanca* sacan en escena al marqués[5]. Aunque Rojas utiliza como modelo la obra de Alarcón, nos da una imagen de Villena muy alejada de su antecesor. En primer lugar, no se localiza en la época medieval (razón por la cual Cotarelo recriminaba a Rojas su «horrendo anacronismo») ni responde al carácter de mago tradicionalmente asignado. Es un personaje nuevo que conserva del marqués de Villena el amor al estudio y el deseo de saber. Precisamente este deseo de saber es lo que le llevará a conocer la verdad aun por los medios más peligrosos e incluso a poner en práctica aquellas artes en las que él no

---

3 Véase su *Historia del Teatro en España*, Barcelona, 1948, p. 478.

4 Entre otros, Cervantes, Quevedo y Vélez de Guevara.

5 Cotarelo da noticia de otra comedia atribuida a seis ingenios, titulada *El rey Enrique el enfermo*. Igualmente Caro Baroja, siguiendo a Jovellanos, nos advierte que Alarcón pudo seguir en su comedia a Rey de Artieda en su perdida *Los encantos de Merlín*. Además, otra comedia de Vélez, *El embuste acreditado*, se llama también *Los encantos de Merlín*. Habría que considerar la obra de Vélez anterior a la de Alarcón por la fecha que recoge Caro Baroja . En todas ellas se muestra la relación entre Merlín y el marqués, además de la cueva de Salamanca como lugar en donde aprender las ciencias ocultas (*op. cit.*, p. 119).

creía. Rojas se vale de él para introducir el tema de la magia, por un lado, y para aplicar los elementos visuales, plásticos y escenográficos, por otro. Cumplía así un doble objetivo la elección de Villena: servir de atracción a un público que admiraba las supersticiones y la magia y conseguir, con un espectáculo teatral desbordante, que la faceta menos legendaria del marqués se impusiera como norma de conducta moral. Con un difícil equilibrio, y a base de juegos duales (Villena contra sí mismo, Villena contra Fileno) va exponiendo el atractivo de la magia y sus encantos, que no niega, pero apuntando la necesaria lucidez para distinguir la ilusión de la superstición.

En el tratamiento de la magia asistimos a un desarrollo progresivo en cada una de las jornadas. Desde el principio, se nos muestran todos los personajes bajo el influjo de la magia o la astrología y esta faceta irracional se va enderezando a medida que se supera la comedia. En cuanto al marqués, lo primero que sorprende es su aparición en el ambiente estudiantil de Salamanca participando en la Academia organizada por Serafina entre «los sujetos de más partes / que hay en la Universidad»[6]. Allí se plantea la disyuntiva de elegir, entre los asistentes, la ciencia que se considere más útil para la conservación del mundo. Compiten el Derecho, la Medicina, la Filosofía Natural y la Magia, defendidas respectivamente por Villena, Bermúdez, Madrid y Fileno. Aunque el premio corresponde a la Filosofía natural, se establece una primera pugna entre Fileno (mago) y el Marqués (sabio) acerca de la magia, de la que se burla pues no considera su utilidad ni admite su carácter de ciencia. Después de un interesante enfrentamiento, en el que se recogen las posturas ortodoxas y heterodoxas de la época[7], el marqués se encarga de recordar que «la magia está prohibida», y lo que es más importante, rechaza su carácter de ciencia, porque está oculta, y la ciencia ha de poderse *ver*, según reza el título de la obra.

La respuesta de Fileno, animándole a ver los mayores prodigios, no perturba al marqués hasta que sí se siente atraído por lo que considera mayor prodigio: ver la correspondencia amorosa. Así se plantea el triple juego de la comedia de manera que magia, mujer y estudio se muestran vinculados a partir de Villena. La música, en esta primera jornada insiste en poner de manifiesto que «esto es lo que quería / ver el marqués de Villena».

---

[6] También Villena aparece en *La cueva de Salamanca* vinculado a la Universidad por lo que dice, pero su actuación en ella no existe pues se reduce a una aventura en Salamanca que sirve para explicar al final de la obra la historia de la cueva conforme a las tradiciones. La Universidad aquí está representada por los doctores que, juzgando a Enrico, condenan la magia. En la obra de Rojas, por el contrario, la Universidad está continuamente presente desde el principio con las oposiciones,tanto por parte de los aventureros estudiantes como por los maestros Villena, Bermúdez y Madrid. Además, el Villena de Rojas está concebido como un personaje del XVII, en donde se sitúa toda la comedia, mientras que el de Alarcón está anclado en su correspondiente periodo histórico. Curiosamente, la solución de *La cueva*, en la que se explican los cuentos sobre el marqués difundidos por la tradición resulta el punto de partida para la reencarnación literaria mucho más moderna de ésta de Rojas. Se prescinde también de las alusiones a Merlín como maestro diabólico, puesto que ya serían suficientemente conocidas por el público, y se muestran de manera más arriesgada y directa las ideas del autor respecto al sentido de la magia y el valor de la cultura.

[7] Véase la p. 325. Citamos por la edición de R. de Mesonero Romanos, *Comedias escogidas* de D. F. de Rojas Zorrilla, Madrid, BAE, 1952, pp. 319-348.

El siguiente enfrentamiento con el mago tiene lugar en la cueva de Fileno a donde va el marqués, acompañado por su criado Zambapalo[8]. Paradójicamente, éste atribuye a Fileno lo que el pueblo había identificado con Villena: que tenía en una redoma al demonio. Además insiste en aconsejar a su amo que evite la cueva porque el vulgo no va a distinguir su verdadero propósito.

Y ahora vuelven a enfrentarse de nuevo en la cueva Villena, el otro sabio, Bermúdez, y Fileno, y, aunque ninguno de los dos maestros cree en la magia de Fileno, los dos acuden llevados de la curiosidad propia de los hombres de ciencia. Es más, cuando Bermúdez declara que va allí en busca de la verdadera personalidad del doctor Madrid porque le recuerda a una mujer que le deslumbró, Villena le considera, además de loco, ignorante por fiarse de la magia. El, por su parte, se justifica porque busca un rato de diversión. Entonces los efectos de la magia proyectados en los espejos dan fin en esta jornada al enfrentamiento entre el mago y el sabio.

El último enfrentamiento con Fileno se produce en la tercera jornada cuando éste confiesa su pacto diabólico y su obligación de proveer con un esclavo anual a su amo, el Demonio, de entre quienes hubieran aprendido los secretos de su ciencia. Es para salvar a su criado por lo que Villena debe acudir al engaño de la magia natural, proclamándose su triunfo por encima de la diabólica.

Rojas no sólo justifica la magia natural, como ya hiciera Alarcón en su comedia sobre Villena, sino que insiste en declarar que su conocimiento y utilización son únicamente la consecuencia de un ferviente deseo de saber.

La obra da fin, en el tema de la magia, con la solución al enigma de lo que quería ver el marqués, que no es otra cosa que la felicidad en los hombres y en la sociedad a partir del sentido de la justicia, de los valores morales, del criterio ético, de la ausencia de desgracias, etc. Aquí es donde Rojas nos parece más original con relación a sus contemporáneos en el uso de la magia[9]: en ese carácter gradual, que termina por hacer de la magia no sólo una ilusión o un producto de cultura sino un procedimiento para hallar

---

[8] Es bien conocido el carácter simbólico de los nombres de los criados en Rojas. En este caso está tomado de un baile popular, como ya señaló Cotarelo: «De zambo. Danza grotesca traída de las Indias occidentales, que se usó en España durante los siglos XVI y XVII. Citado por Cervantes al final de *La cueva de Salamanca* y al final del *Rufián viudo*. También lo recuerda en *La ilustre fregona*, como habiendo sucedido a la chacona, pues dice que ella: "Dice, jura y no revienta, / que a pesar de la persona / del soberbio Zambapalo, / ella es la flor de la olla". Lo menciona Salas Barbadillo en su *Curioso y sabio Alejandro*. Como cantar lo nombra Francisco Ortiz» (en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, I, 1911, p. CCLXV). También en *El diablo Cojuelo*, con la que la obra de Rojas tiene algunas afinidades, como luego destacaremos, se cita este baile entre otros en el tranco XX.

[9] Como recurso escénico y con una finalidad didáctica se había utilizado la magia en la literatura desde la Edad Media (véase el documentado estudio de Antonio Garrosa Resines, *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid, Biblioteca de Castilla y León, 1987), pero en el Barroco, que potencia esas características, aún es más interesante su presencia. Sin embargo, ni Lope (*La sortija del olvido, El ganso de oro*), ni Corneille (*La ilusión mágica*), ni Calderón (*El conde Lucanor*), ni Alarcón en el modelo de Rojas, traspasan los límites de la ilusión teatral. Sólo Bances Candamo lo va a utilizar con el mismo fin que Rojas en *La piedra filosofal*. En cuanto al valor didáctico de su utilización en el teatro como burla de las creencias populares, son significativos los títulos de muchos entremeses, como *Los aojados, Brujas fingidas, La hechicera, Del nigromántico*, etc.

la felicidad. Este sentido humanístico se corresponde con la referencia a los «enigmas» que de forma constante aparece en todas sus obras y que están al servicio de la búsqueda de una ilusión interna en la vida del hombre, y esta propuesta da a su teatro una validez actual.

Escénicamente, el espectáculo no puede ser más rico ni atractivo, como muestran las continuas acotaciones y el espacio nocturno de la cueva y el ambiente de la fiesta. Cambios de tablados, taburetes y sillas que vuelan y desaparecen, multiplicación de escenarios, desaparición de tablados, animales con luces que salen por debajo de la tierra, y constantes juegos de luces y sombras, de ilusión y realidad, sirven para mantener en constante tensión al espectador. Uno de los recursos más interesantes es la utilización de los espejos, como material mágico y como perspectiva para abordar nuevos espacios abiertos, enlazando así la comedia de magia con la costumbrista (en la que también se incluye el enredo amoroso vinculado a dos mujeres cultas) de tal manera que la fiesta inicial de los estudiantes en la calle, continúa a través de los espejos, cuando ya la acción principal estaba centrada en Villena.

Con el espejo, Rojas incorpora a la escena un fenómeno propio de la superstición de la época[10], un elemento mágico que anula distancias, y un recurso que sirve aquí para *ver* la realidad, al tiempo que exige un gran despliegue de luces en contraste con la oscuridad cueva desde la que se suscitan las apariciones. Primero es una calle salmantina con el bullicio de los estudiantes que celebran la Navidad, y después la casa del Doctor Madrid, lo que se refleja en ellos. Dos tablados distintos ayudan en esta doble representación, que tiene por objeto intercambiar continuamente los planos de apariencia y realidad y multiplicar los efectos ilusorios que ya de por sí tiene el teatro. Al final comprobamos que su misión es, como en *El Diablo Cojuelo*, desengañar. Aunque el espejo aparece en Alarcón, como después en *El conde Lucanor* de Calderón, la técnica usada por Rojas está mucho más cercana a la de Vélez. Ambos exponen la lección del teatro del mundo[11] e incluso en la figura de Fileno, a quien Villena llama Mágico, encontramos bastante semejanza con el Astrólogo de Vélez, también provisto de la redoma necesaria[12]. Pero ese mundo, al que se penetra por el espejo, es el ambiente social del siglo XVII desde la perspectiva externa (la calle) e interna (la casa del doctor Madrid y el colegio universitario), y desde una visión real y otra caricaturesca y deformadora, que corre a cargo de los comentarios de Zambapalo. A través del espejo, el espectador enlaza el principio de la comedia, que tiene lugar en la Nochebuena salmantina, con la acción posterior que tiene lugar en Navidad. De nuevo, Rojas recoge en esta comedia un elemento muy grato para él y muy frecuente en otras obras, como es el costumbrismo[13]

---

[10] Covarrubias recoge, entre las definiciones de espejo: «Gente perdida y dada al demonio, con su ayuda representan en un espejo todo lo que desea ver el consultante». Para la valoración del espejo como elemento mágico y perspectiva, véase el estudio de E. Rull en su edición de *El Diablo Cojuelo*, Madrid, Alcalá, 1968, pp. 40-47. Como recurso de magia llega a ser un tópico del que muchas veces se burlan, como ocurre, por ejemplo, en el *Entremés de la loa de Juan Rana* de Moreto.

[11] Véase especialmente el tranco VIII, pp. 193-206 (ed. cit.).

[12] Véase el tranco IV, p. 145.

[13] En el detalle costumbrista, Rojas presta gran atención a Madrid, como puede verse en *Abre el ojo, Donde hay agravios no hay celos, La traición busca el castigo, Sin honra no hay amistad, Lo que son*

y especialmente el referido al mundo estudiantil. En la obra que nos ocupa hay una completa documentación de la vida universitaria y una presencia constante del estudio que no desaparece en ningún momento de la escena. Hay que recordar la defensa del estudio que el personaje Antonio había hecho, comparándolo con la milicia, en *Sin honra no hay amistad*[14].

Pero si el aspecto serio del estudio se formaliza en la Academia de Serafina, que se muestra en el escenario directamente y en la primera jornada, el otro aspecto, el lúdico, es el punto de partida de la obra (consecuencia de la fiesta para celebrar las oposiciones) y continúa en las dos siguientes, en alternancia con la grave de los maestros, gracias a la recuperación que de la realidad permite la visión del espejo. De este modo, el espectador no puede desentenderse de la unidad entre la magia y el estudio, ya que el marqués había pedido (también por divertirse) *ver todo cuanto pasa esta noche en la ciudad*, y *ver* es el término en el que se insiste continuamente, y sobre todo en la tercera jornada, como estribillo que graba el título de la obra y recuerda el carácter teatral de todo a la vez que el valor de la experimentación. Con gran intuición teatral, Rojas pasa de la magia al costumbrismo y nos muestra, como en ninguna otra obra suya de las que conocemos, una pintura viva del ambiente estudiantil salmantino. La añoranza personal de una época juvenil y optimista, a pesar de los esfuerzos necesarios del estudio, es lo que late en esta recreación. No hay un atisbo de resquemor en sus posibles recuerdos[15] y si ya en *Obligados y ofendidos, y gorrón de Salamanca* había mostrado su habilidad para captar ese ambiente de picardía universitaria, ahora la visión es mucho más completa y rica. Frente al posible tono serio de las discusiones académicas o el componente didáctico de la resolución mágica, la presencia de los estudiantes proyecta sobre la obra una frescura y gracia inusitadas. El vitalismo es desbordante y las miserias con que se enfrentan quedan paliadas con el ingenio, la naturalidad y la burla, pero nunca prevalece ni la malicia ni la crueldad.

Algunas de las burlas estudiantiles se habían convertido en tópicos de la época, como el atravesar una calle con una cuerda para provocar la caída de los perseguidores[16]. Pero como en otros temas, Rojas lo utiliza de manera original al combinar la burla con el hurto del pavo al pastelero (que tanto recuerda al *ave prófuga* de *El castellano viejo* de Larra), centrándose todo el juego no en la caída sino en la huida del pavo por los aires, ante la expectación de los presentes:

---

mujeres, Nuestra Señora de Atocha, etc., pero alude a Salamanca, desde Madrid, con nostalgia, en *Sin honra no hay amistad*, en cuyo retrato estudiantil hay estrecha relación con *Lo que quería ver el marqués de Villena.*

[14] P. 296 (*op. cit.*).

[15] No se ha podido probar la estancia de Rojas en la Universidad de Salamanca. Cotarelo conjetura que debió de seguir, quizá como oyente, estudios de Leyes a juzgar por los conocimientos jurídicos vertidos en sus obras. Véase *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, 1911.

[16] Alarcón la incluyó en *La cueva de Salamanca* y, entre otros, en el entremés *La burla más sazonada* se recrea este juego que debió de tener éxito entre el público. En cuanto al tema del mundo estudiantil salmantino es bien sabido que llegó a ser el tópico favorito de la literatura de la época.

¡Señores, que estando asados
puedan los pavos volar!

Lo mismo ocurre con la burla de la conversión del agua en vino, cuyo relato descriptivo por parte del estudiante Cetina tiene una gracia extraordinaria al combinar términos religiosos (*cristiano, agua, afligido, por Dios, remedia*) con su propósito picaresco. La actualización que logra Rojas en ese tipo de descripciones otorga a la escena una gran vivacidad, potenciándose aún más el ya dinámico juego juvenil. La comicidad está lograda por la rapidez y la aparente improvisación de cuantos realizan las acciones, además del ritmo trepidante que a veces llevan los versos. Junto al lenguaje, los signos no verbales (todos de gran movilidad) y los cantos, gritos y palmas de los estudiantes intensifican el tono vitalista de la obra y su carácter de fiesta.

Nos da el autor aquí toda una detallada información de la vida salmantina: horarios, viviendas, normas de los colegios universitarios, misión de los jueces de estudio; el aspecto del mercado, las casas, las calles, comidas y celebraciones festivas. Junto a los datos tomados de la realidad y que fácilmente podrían reconocerse como auténticos por un público de la época, a cargo de Zambapalo corre la misión de divertir, con la sátira y el chiste conseguido, en clara herencia quevediana, mediante la deformación exagerada de la realidad.

Los frecuentes comentarios disparatados del criado de Villena en torno a los temas planteados en la obra (magia, mujer, disfraz, estudio) surgen en los momentos de mayor tensión y aportan un contrapunto trivializador. De este modo, no hay posibilidad de olvidar la realidad ni menos de considerar de forma seria el mundo de la magia. Por otra parte, los mismos estudiantes ofrecen en sus diálogos un eslabón intermedio entre el gracioso y los doctores, que permite enlazar con naturalidad el mundo complejo dibujado en la comedia.

Los estudiantes enlazan, asimismo, el ambiente de la fiesta con el más serio de la Academia de Serafina en el que como oyentes participan, y allí, ciencia e ingenio, avivados también por la música, se aplican en presentarnos una discusión culta sobre el valor de las ciencias y los distintos puntos de vista. El rigor es ahora la nota dominante en el estilo, que se apoya en un vocabulario específico y en unas estructuras elaboradas, muy distantes del tono frívolo anterior. Tras la celebración de la Academia, la comedia costumbrista, que se había desviado hacia el tema de la magia, vuelve a reaparecer gracias a los espejos que acercan al espectador la realidad ocultada en el teatro.

Además de la ciencia, en la Academia se había discutido sobre el amor, otro de los ejes en donde apoya Rojas el tercer tema de la comedia, el de la mujer. Como en el caso del costumbrismo, primero presenta directamente en la escena a las protagonistas femeninas (la más importante, Juana, disfrazada de Doctor Madrid, y oponente, con más posibilidades, a la cátedra de Derecho a la que también aspira Bermúdez) y después, cuando desaparecen de la vista del espectador por la presentación de la cueva en primer plano, se recuperan por medio de los espejos. Recordemos que un tablado servía para mostrar a los estudiantes, y otro para reflejar la verdadera personalidad del Doctor Madrid.

En una coherente gradación teatral, Rojas inserta su didactismo a base de jugar doblemente con la escenografía y la solución de los temas. La luz y la oscuridad tienen un evidente simbolismo. La comedia transcurre en la noche; la cueva carece totalmente de luz, pero los espejos iluminan con la verdad el escenario de la fantasía y al final, el triunfo del día tras la desaparición de Fileno, obra de Villena, permite corroborar el valor de la razón. Por consiguiente, el tema del estudio, iniciado con Villena y prolongado en los estudiantes, no es sólo un marco ambiental sino el elemento necesario para testimoniar que verdad y razón pueden utilizar la magia, pero no dejarse llevar por ella.

Sin embargo, no es en esa formulación donde Rojas nos parece más original sino en haberla sabido combinar perfectamente con el tema femenino. Es en el tratamiento del tema amoroso y en la consideración de la mujer donde logra, y no precisamente por el halago a la mayoría, el mejor acierto. Cualquier lector que se acerque a Rojas siente cuanto menos curiosidad ante la pintura de muchas de sus heroínas. No en balde la crítica se ha referido a su feminismo[17] y a la modernidad de las soluciones planteadas a partir de la actuación de la mujer. La profesora Mackendrick, en su valioso recorrido por los distintos tipos de mujer que aparecen en el teatro del Siglo de Oro, ha dejado claro la abundante variedad de mujeres arriesgadas que aparecen por su escena[18]. Que no se ajustaba a las posturas más convencionales lo demuestra el hecho de que en su época tuviese problemas por atreverse a presentar situaciones demasiado audaces para los espectadores y críticos del XVII, relacionadas con el concepto del honor aplicado a la mujer[19].

Puede afirmarse que en *Lo que quería ver el marqués de Villena* Rojas puso en práctica todos los recursos que sobre la mujer había ensayado en otras de sus comedias. A partir de Juana y Serafina, por un lado, en su doble presentación (directa y proyectada en el espejo) y de acuerdo con la visión que de ellas nos dan los demás personajes, la mujer se nos muestra como objeto amoroso (tópico inherente al esquema más habitual de la comedia[20]; como sujeto de engaños (además de los celos, embustes y disimulos se

---

[17] Véase Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura*, III, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 742. En otro lugar también se refirió a la posición *audaz* de Rojas en este tema e incluso a la postura *revolucionaria* que sostienen sus mujeres (*Historia del teatro español, op. cit.*, pp. 72 y 648). Américo Castro destacó la posible influencia de Erasmo en ese feminismo del autor toledano (introducción a *Cada cual lo que le toca*, Madrid, Teatro Antiguo Español, II, 1917, p.193) y Raymond R. MacCurdy, el más profundo conocedor de su teatro, recogió en su trabajo «Women and sexual love in the plays of Rojas Zorrilla: tradition and innovation» (*Hispania*, 62, 1979, pp. 255-265) los aspectos más llamativos y originales de esta aportación. Una defensa del feminismo de Rojas que nos parece muy convincente, desde el punto de vista de su significado moderno, es la que realizó el profesor Jean Testas en el trabajo «Le Feminisme de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Mélanges offerts à Charles V. Aubrun*, Paris, Éditions Hispaniques, II, 1975, pp. 303-322.

[18] Véase el libro *Woman and Society in Golden-Age Spanish Drama*, London, Cambridge University Press, 1974. Para la obra que nos ocupa es especialmente interesante el capítulo dedicado a la mujer erudita (pp. 298-241).

[19] Recuérdese la censura que le hizo en este sentido Bances Candamo y la acogida que tuvo el estreno de una de sus obras, en su *Theatro de los theatros*, edic. de Duncan Moir, London, Tamesis Books, 1970, p. 35.

[20] Everett W. Hesse ha insistido en la valoración de la mujer como víctima frente al hombre en la comedia, en su trabajo *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*, Barcelona, Puvill Libros, 1987.

añade el disfraz que tanto éxito auguraba en las tablas[21]); como centro de sugestión sensual para los protagonistas y para el público, y como sujeto de personalidad propia, paralelo al hombre. Las dos mujeres que conforman aquí la base del enredo son cultas y amantes de las ciencias, y las dos eligen libremente el método más adecuado, cada una por su lado, para conseguir su propósito amoroso.

En cuanto al tema amoroso, juega aquí Rojas incluso con la tendencia homosexual apuntada a partir del disfraz de Juana y, como en *Don Gil de las calzas verdes*, resulta otro elemento más de comicidad. Sin embargo, el misterio de su verdadero ser es aquí lo que justifica el recurso de la magia, pero es en el resultado final en donde la originalidad es mayor y el dramaturgo, prescindiendo de los tópicos o soluciones fáciles, vuelve a aplicar el criterio de la razón y de la vida por encima de convencionalismos falsos. Como en otros casos, utiliza las estructuras de la comedia de enredo para presentar una nueva manera de concebir las relaciones humanas.

Al igual que en el tema costumbrista o la magia, Rojas había diseñado en otras obras suyas ejemplos de mujeres revolucionarias que declaran su derecho a amar y a hacerlo libremente, que se oponen a las seducciones de los hombres y se confiesan vengadoras de su sexo (el caso de Juana en *Sin honra no hay amistad* es suficientemente elocuente), o, contra la costumbre más impuesta, cuenta ella misma sus experiencias amorosas y elogia abiertamente al género opuesto (*Lo que son mujeres*). En esta comedia que nos ocupa, además, ni siquiera se trata de mostrar a una mujer disfrazada de estudiante por el deseo de vengar alguna afrenta o conseguir un amor que sólo había quedado en promesa (tópico habitual) sino como respuesta a un impulso natural nacido en la propia infancia.

Al mismo tiempo que Juana se declara dueña de su albedrío, reconoce que fue la soledad el punto de partida para reflexionar sobre su propia vocación y sobre la misión de las mujeres en la sociedad. Coincidiendo con la postura feminista de María de Zayas[22], Rojas hace una defensa de la mujer basada en la igualdad de sexos a la vez que censura el inmovilismo y la rutina de la sociedad. El largo parlamento de Juana (cerca de doscientos versos) llega al espectador, como todo lo que en la obra comunica verdad, a través de los espejos, y sus mismas palabras conducen a otro debate más entre la ilusión y la realidad o la magia y el intelecto.

Después de justificar la necesidad de practicar cualquier materia para conseguir la misma destreza que los hombres, acude al argumento erasmista de la igualdad de dignidad y capacidad de los sexos[23]:

---

[21] El disfraz de hombre utilizado por la mujer que aspira a estudiar se hace tópico desde Lope de Vega en *El Alcalde mayor*, posiblemente inspirada, como otras muchas obras, en el ejemplo real de la famosa Feliciana Enríquez, a la que también había elogiado Lope en su *Laurel de Apolo* por la excelencia de sus versos. Para este tema es necesario consultar el ya clásico libro de Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL, 1976, aunque no se ocupa directamente de Rojas. Recuérdese también que ya Lope en *El arte Nuevo* había escrito: «suele / el disfraz varonil agradar mucho».

[22] Las *Novelas amorosas y ejemplares* están llenas de acusaciones al varón por haber impedido su desarrollo intelectual. Para el tema del feminismo de Zayas, con sus distintas interpretaciones, puede verse el trabajo de J. M. Díez Borque «El feminismo de María de Zayas», incluido en el colectivo *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, Université Le Mirail, 1978, pp.63-87.

[23] Pp. 336-37.

Pregunto, ¿es débil también
como el ánimo el ingenio
de las mujeres? El alma
que se ha ordenado y compuesto
de voluntad, de memoria,
y en el noble entendimiento
de aprensión, juicio, discurso,
por ser mujer, ver quiero
destas tres operaciones
cuál es la que tiene menos;
pues a nosotras, ¿ por qué
nos impiden que cursemos
lid y escuela, si en nosotras
hay igual valor y ingenio

Pero junto a esa igualdad, Juana se reconoce ante todo mujer y, a pesar de la vestimenta masculina, no renuncia a su condición de amadora. Así se favorece el juego de enredos cuyo desenlace muestra una vez más la moderna originalidad de nuestro dramaturgo. Además, la presencia de esta mujer en la escena no hacía sino insistir en un hecho que se había propagado en la sociedad desde el Renacimiento con el modelo de la perfecta dama perfilado por Castiglione y cuya repercusión práctica fue la entrada de mujeres en la Universidad (desde luego sólo una minoría privilegiada), y Salamanca fue la universidad que acogió mujeres, como Francisca de Nebrija, Beatriz Galindo, o la arriesgada Feliciana, joven sevillana que vestida de hombre acudió a la universidad, pero que como casos extraños estaban presentes en la literatura. Aquí Rojas introduce una mujer culta, procedente de una clase social baja, pero con capacidad intelectual muy superior incluso a los doctores con los que compite en la cátedra.

A partir de los dos intelectuales enamorados, se hace una completa defensa de la capacidad de la mujer, todavía sin saber que el doctor Madrid lo es. Defensa que se va a intensificar cuando se corrobora, en la visión que comunican los espejos, por la confesión directa de Juana. A ello se unen los elogios que los estudiantes, desde el plano de la realidad teatral, muestran hacia semejante opositor. Está claro que desde todas las perspectivas Rojas ha querido exponer una idea de la mujer muy distinta a la de sus contemporáneos.

Precisamente Villena se muestra, pues, incrédulo ante la sospecha de Bermúdez (le recordaba a una joven de la que se había enamorado) por esas altas cualidades intelectuales reconocidas por todos en el doctor Madrid, y sus dudas vienen a potenciar aún más el testimonio de los méritos femeninos[24]:

¿Que es mujer quien es mejor
estudiante de la escuela?
¿Tener puede una mujer

[24] P. 330.

tal ingenio y tal razón?
La lección de oposición
que contra vos leyó ayer,
¿cuándo otra vez se verá?
¡Qué bien dispuesta, qué aguda,
qué grande! Y por quien, sin duda,
la cátedra llevará.
Dejad, don Pedro, por Dios,
esa locura, que es rara.

La consiguiente reflexión de Bermúdez deja abierta la hipotética posibilidad de la igualdad, y e incluso de la superioridad, de las mujeres:

Pues si una mujer cursara
la escuela, decidme vos,
no llegara a merecer,
si se aplicase a estudiar
[...]
Las mujeres siempre vi
que en ingenio nos exceden

Pero, con ser muy interesante esta visión de la mujer, hay otra, menos didáctica pero más sugestiva en todo el teatro de Rojas, y que también se da en esta comedia, como es el considerarla centro de atracción y de misterio para el hombre. No hay obra suya en que no aparezcan en la escena mujeres a medio vestir (son constantes las acotaciones que lo indican) o descripciones, siempre con final truncado, de mujeres que desde un jardín o bañándose en el río incitan la fantasía del hombre. Aquí utiliza el ya tópico recurrente en él de la bañista desnuda[25] que repitió en varias obras. Su visión provocó en Bermúdez nada menos que tres años de búsqueda y en la obra se convierte en el principal motivo del misterio y del juego amoroso. Mediante la descripción (confesada también en la cueva) de la bañista, todos los personajes y los espectadores, actualizan la imagen de una mujer que en verano (de nuevo el juego de luz y sombra en contraste con la cueva) se baña en el río (aquí el Tormes) sin percatarse de la atenta mirada del hombre. La técnica de suspender por la sugestión la maneja Rojas de forma extraordinaria con este recurso. Así, después de una larga y lírica evocación de la belleza natural, en donde compiten las flores y el agua con la mujer, intensifica la emoción del relato al apuntar el inminente descubrimiento de todo su cuerpo para luego romperlo bruscamente.

Incluso aquí la atracción es doble, como mujer y como doctor Madrid, bajo el juego ingenuo del disfraz ante el que también se siente atraído Bermúdez. Sin embargo, de forma más seria, Rojas deja asimismo apuntada la diferencia entre flechazo y amor, con la defensa de éste y el fracaso de aquél cuando se confunde con un sincero sentimiento, y en esta comedia la solución amorosa está en relación con el desenlace.

---

[25] Una visión general de los distintos críticos que han señalado el interés de este aspecto del teatro de Rojas puede verse en el ya citado trabajo de MacCurdy, *Women and sexual love.*

Si en toda la obra ha mantenido un difícil equilibrio entre extremos opuestos (que hemos decidido llamar magia e intelecto), en un complicado juego escénico en donde no falta nada (disfraz, teatro en el teatro, sugestión sensual, enredos, magia, personajes novelescos, realidad) para mantener constantemente la atención del espectador, es en el desenlace donde consigue mayor intensidad dramática. Acaba «sin casamiento y sin muerte», final inesperado en las comedias de la época aunque ya repetido en otras suyas, como justa solución a las posturas que pretenden acercarse a la realidad. En este sentido, Rojas nos parece un autor de gran modernidad y nos recuerda el final de su comedia a las palabras introductorias de Somerset Maugham a su novela *El filo de la navaja*: «Nunca he dado principio a una novela con tanto recelo. Si la llamo novela es únicamente porque no sé que otro nombre darle. Su valor anecdótico es escaso, y *no acaba ni en muerte ni en boda.* La muerte todo lo termina, y es, por lo tanto, adecuado final de cualquier narración; mas también concluye convenientemente lo que en bodas no acaba, y yerran quienes, por alardear de avisados, hacen burla de aquellos desenlaces que la costumbre ha dado en llamar felices [...] Mas yo dejo al lector en el aire»[26]. Es difícil siempre hacer algo nuevo en literatura. Rojas creemos que lo intentó con éxito.

[26] En *Obras Completas*, Barcelona, Plaza-Janés, 1963, III, p. 1043. El subrayado es nuestro.

Roberto el Diablo. Teatralización de la novela

María Luisa Tobar
Universidad de Mesina

La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo es una versión castellana de la novela francesa publicada en Lyón en 1496 con el título de *La vie du terrible Robert le Diable*[1]. Aunque el autor castellano sigue bastante de cerca el texto francés, introduce algunas variantes que nos llevan a considerar la obra, más que una traducción, una adaptación o refundición. Según Alberto Blecua la primera edición castellana conocida es la novela publicada en Burgos en 1509, pero el citado crítico cree que existieron ediciones anteriores incluso incunables[2]. La obra debió de ser muy popular en España a juzgar por las numerosas ediciones que se hicieron a partir de principios del siglo XVI[3].

---

[1] *Cfr.* Alberto Blecua, *Introducción a Libros de Caballería: Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe y La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*, Barcelona, Juventud, 1969, p. 16.

[2] Alberto Blecua escribe que un ejemplar de esta edición burgalesa perteneció a Fernando Colón (*op. cit.*, p. 16). El ejemplar que cita Blecua pasó luego a la Biblioteca Colombina, de donde parece que ha desaparecido (ver M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela,* I, Madrid, NBAAEE, 1905, p. CLV n.).

[3] Para las ediciones de la novela *cfr.* A. Blecua, *op. cit.*, pp. 22-23; M. L. Tobar, «El loco en la penitencia. Roberto el Diablo» en *La comedia de magia y de santos* (ed. por J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente), Madrid, Júcar, 1992, pp. 278-279. En mi citado artículo señalé otra edición burgalesa (1547) que perteneció a la biblioteca del duque de Sercles; el actual paradero de este ejemplar es incierto pues la división del riquísimo patrimonio de dicha biblioteca entre los herederos del duque y otros avatares han hecho que se pierdan sus huellas. Recientemente he tenido ocasión de hablar con algunos descendientes del duque que hasta ahora no me han sabido dar noticias de su paradero. En la Biblioteca Nacional de Madrid hay un ejemplar de la edición zaragozana de 1593, procedente de la biblioteca de Joan Sedó; este ejemplar ha figurado en varias exposiciones bibliográficas cervantinas (1947 en la Universidad de Valencia y 1948 en la Biblioteca Nacional de Madrid por el IV Centenario de Cervantes, y 1953 en la Alcaldía del Pueblo español de Barcelona), recientemente ha estado en la Exposición Internacional de Sevilla según consta en una ficha que tiene el libro: «1593.- Çaragoça, en casa de Miguel Ximeno Sánchez. / La espantosa y maravillosa vida de Roberto el diablo hijo del Duque de

No es extraño, pues, que la novela pasese al teatro. Su difusión y popularidad seguramente favorecieron la adaptación de un tema que contenía elementos suficientes para ser transformado en un género teatral muy de moda en la época, es decir la comedia de santos. La ejemplaridad de la vida de Roberto el Diablo, personaje satánico y encarnación del mal, que convirtiéndose se transforma en penitente contrito y adalid de la cristiandad, se prestaba perfectamente a ser escenificada y a formar parte de un repertorio teatral que con frecuencia se inspira en leyendas hagiográficas medievales que narran la vida de grandes pecadores convertidos luego en santos .

Así pues, la novela titulada *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo* se transforma en la comedia famosa *El loco en la penitencia y tirano más impropio* o bien *El loco en la penitencia, Roberto el Diablo*. La primera versión teatral que conozco es de mediados del siglo XVII y su autor se esconde bajo el genérico pseudónimo de «Un Ingenio de esta Corte». Más tarde se hace una refundición, *Roberto el Diablo*, que viene atribuida, en una copia manuscrita que se conserva en la BN a Francisco Bueno y en ediciones del siglo XVIII a Francisco Viceno[4]. Por obvios motivos, en esta ponencia me ocuparé sólo de cómo el autor de la primera versión teatral interpreta la materia narrativa escribiendo una comedia que, por un lado, sigue la pauta del antecedente narrativo y, por otro se aleja de él; sin embargo, quiero recordar que entre las dos versiones teatrales hay diferencias bastante significativas que, en parte, se explican por el cambio de gusto y sobre todo por la evolución del género hacia formas escenográficas más complejas.

La escenificación de la obra exige algunos cambios necesarios, debidos a las diferentes técnicas narrativas y teatrales. Escribe C. Segre: «Il teatro è dunque un sistema modellizzante secondario del tutto diverso del testo narrativo. E´ un sistema che ricorre alla fisicità degli attori, delle loro voci e gesti, dei loro costumi; alla fisicità del palcoscenico, del suo apparato; dei suoi fondali; alla fisicità stessa della durata, perché ciò a cui il pubblico assiste (delle parti fuori scena parleremo dopo) si svolge nel tempo stesso degli enunciati che lo compongono, tempo non reversibile, analogo a quello vissuto»[5]. La presencia física de los actores, factor determinante en la obra teatral, condiciona su estructura: de la forma diegética se pasa a la forma mimética. La acción, que en la novela se desarrolla dentro de unas amplias coordenadas espacio-temporales, en la comedia el tiempo y el espacio están sujetos a las leyes impuestas por la escena.

Aunque hay una falta casi total de acotaciones (sólo excepcionalmente se describe el lugar o se indican elementos del decorado) por las didascalias, se puede determinar el espacio escénico correspondiente a los varios momentos de la acción dramática, que se

---

Normandía ... Único ejemplar conocido que figuró en la Exposición Internacional de Sevilla». En la BN hay también un ejemplar de una edición no citada por Blecua: «La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo, hijo del Duque de Normandía, el qual después fue llamado hombre de Dios. Con licencia. En Madrid. Por María de Quiñones. Año de 1655. Véndese en casa de Juan de Valdés, enfrente Santo Tomás».

[4] El haber tratado el problema de la transmisión del tema en el teatro, me exime de hacerlo ahora (*op. cit.* p. 279 y ss. y también *Introducción* a la ed. de *Lo que vale una amistad con la espada y con la ciencia y Mágico Federico*, Messina, 1992).

[5] C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 5.

reducen a dos lugares concretos: el bosque y el palacio. El bosque desempeña un papel importante en la vida del protagonista y se configura como un doble aspecto: lugar del pecado y lugar de penitencia. El bosque es el reino del diabólico Roberto, pero es también el lugar donde él tiene la visión celestial y se convierte. El mismo bosque es el lugar de meditación escogido por los ancianos eremitas decapitados por Roberto; y en otro bosque vive el santo ermitaño que cumple el papel de mensajero celestial:

> Esta que amena se ofrece
> selva umbrosa, es el desierto
> donde el Monje Angel habita
> (f. 86r.)

Parte de la acción se desarrolla en palacio: algunas escenas de la primera y de la segunda jornada están localizadas en el palacio de los duques de normandía, padres de Roberto; en la segunda y en la tercera jornada la mayor parte de la acción tiene lugar en el palacio del emperador de Roma. Faltan completamente las acotaciones por lo que se refiere al primero, mientras en el caso del palacio imperial hay un espacio bien definido ocupado por el loco penitente y que se describe en dos ocasiones: «Échase [Roberto] en un lado del tablado hacia el vestuario y cúbrese con un tafetán, y salen Aurora, y Isabela» (f. 92r.); «Tírase un tafetán, y aparece Roberto dormido, echado en una estera y si es posible con un perro doméstico, en la estera un hierro de lanza ensangrentado, y en el muslo con la mesma traça una llaga» (f. 94v.). Se trata, pues, de un ángulo apartado que sirve de refugio a Roberto y al lebrel que duerme y come con él. Los demás espacios escénicos no están definidos por acotaciones, sin embargo, pueden identificarse a través de las alusiones que a ellos hacen los personajes de la comedia.

La novela presenta dos momentos bien definidos, cada uno de los cuales tiene un ritmo narrativo diverso: uno rápido, que resume la historia de Roberto desde las extrañas circunstancias de su nacimiento hasta que llega a ser jefe de una banda de bandoleros; y otro más lento, que empieza en el momento culminante de su vida de pecador empedernido y sigue paso a paso la vida de Roberto hasta su conversión y triunfo final. En la comedia se representa el segundo momento, mientras que las alusiones a hechos precedentes se introducen en el discurso teatral de los personajes a través de analepsis. Todo ello hace que la linearidad temporal se rompa y el espacio escénico se abra a través de momentos diegéticos, fundamentales para completar la historia de Roberto el Diablo. En efecto, la comedia, según imponen los cánones del tiempo, empieza en *media res*, es decir, en el momento en que Alberto llega al bosque para prender a Roberto.

Los más significativos episodios de vida pasada del diabólico personaje son presentados en monólogos o diálogos metateatrales. Roberto asume la función de narrador de su propia historia, cuando, reunidos todos sus hombres, dice:

> Hoy que a mi fiero rigor
> la ardiente sed he apagado,
> os relataré (obligado
> de vuestra lealtad, y amor)

la causa de la vengança
[...]
Días ha que intentáis que en los sucesos
de mi vida os relate los progresos
(f. 78v.)

Sigue el relato puntual de su vida pasada, muy semejante al de la novela: habla de su nacimiento lleno de presagios negativos y signos extraordinarios que aparecen en el cielo que preñado «de piedras y rayos / abortó [...] / mongibelos, volcanes, / mil etnas y uracanes» (f. 78v.); recuerda su índole prodigiosamente cruel que se manifiesta precozmente, pues ya a tres meses arrancó con sus dientes los pezones de sus nodrizas y todavía niño mató con fría decisión a su maestro para librarse de él; hace mención a la extraordinaria y malvada fuerza que le llevaba a cometer actos violentos contra todo y contra todos por lo que se convierte en terror de grandes y pequeños; hace alarde de la increible ferocidad con que actúa en la adolescencia y juventud, tanto que se sirve del torneo para ensañarse con sus adversarios; revive su vida de bandolero que goza robando, torturando, matando, deshonrando doncellas y cumpliendo toda clase de desmanes; y termina su relato refiriendo su última y más inhumana hazaña, es decir, la matanza de siete inofensivos ermitaños sin otra razón que el placer de derramar sangre inocente, pues como él mismo dice más adelante «en matar / vinculo mi gusto ardiente» (f. 82v.).

La misma técnica de narración retrospectiva se usa para contar otros hechos que suceden fuera de la escena. Alberto, al dar cuenta al duque del fracaso de su embajada, narra las crueldades de Roberto, quien ha convertido el bosque en una exposición permanente de su saña infernal:

De aquel carnicero aborto,
sangrientamente vestiglo,
salí en su busca [...]
Con resolución gallarda
todo el monte discurrimos,
[...]
sin que lo estorbase impío,
tanto prodigioso asombro,
como de las ramas vimos,
en cadáveres pender
lastimosos fatricidios.
[...]
Este por un pie colgado,
aquel de dos al martirio,
rindiendo la vida daba
los últimos parasismos.
(f. 81v.)

Es una larga relación en la que Alberto no ahorra detalles sobre la crueldad de Roberto, ese engendro del demonio que mata por el gusto de matar, y que goza haciendo

que los demás conozcan su increíble sed de sangre. Aduce como prueba palpable de ello el hecho de que, al describir como había matado a cuchilladas a los ancianos eremitas, Roberto le había mostrado las siete cabezas expuestas como si fueran trofeos y, además, que le ha dejado con vida (extirpándole los ojos) para que diera testimonio de su inhumana fiereza. El parlamento de Alberto se presenta como un discurso mixto puesto que, en parte, habla como emisario de Roberto reproduciendo sus palabras y, en parte, expresa su propia opinión comentando libremente los hechos de los que ha sido testigo.

La diégesis sirve para introducir episodios que tienen lugar fuera de la escena. El autor recurre a partes metateatrales (monólogos o diálogos) no sólo para aludir a sucesos no representados, sino también para expresar el punto de vista de los personajes. De hecho, el loco penitente en un monólogo confiesa que acepta con humildad y resignación los más injuriosos insultos y vejaciones como merecida penitencia por sus pecados.

> Hombres, niños, bien hacéis,
> en tirármele [lodo] piadosos,
> discretos sois, no enfadosos
> pues que a mi ser me volvéis,
> polvo decís que me veis,
> y yo ignoré tal verdad.
> (f. 89r.)

El diálogo entre el emperador y su hija también tiene la doble función de incorporar retrospectivamente partes de la historia y comentar los hechos. El emperador, en efecto, se maravilla de cómo el loco sufre vejaciones de todo tipo con gran humildad y paciencia:

> Que da mucho que sentir
> es mi juicio, pues no haze
> la más breve resistencia
> de los golpes al ultraje.
> Antes donde le persiguen,
> hieren, maltratan y abaten,
> cursa más con el delirio
> donde roca incontrastable,
> sufre, padece, recibe,
> sin dar indicio al quexarse.
> (f. 89v.)

y Aurora, por su parte, hace alusión a su austeridad y a su modo extraño de comer ya que rechaza con gesto decidido todo lo que se le ofrece, comiendo sólo lo que consigue arrancar de la boca de los perros, y expresa su maravilla pues, incluso el más fiero lebrel se muestran sumiso con él dejándose quitar la comida de entre los dientes(ff. 89v.-90r.).

Al elegir la técnica narrativa para estos episodios de la historia, el autor consigue no sólo simplificar la escenificación sino también comprimir el dinamismo itininerante de

los personajes característico de la novela y reducir el amplio arco de tiempo propio de la linearidad del texto narrativo imposibles de mantener en la comedia cuyas leyes imponen una limitación espacial y temporal. Es evidente que la duración del espectáculo teatral no permite introducir largas secuencias de hechos, ya que, como escribe Tomâsevskij[6], rompería el ritmo del espectáculo y retardaría el tiempo, y como consecuencia el interés del público podría ponerse en peligro. El uso de estas partes metateatrales[7] tanto prospécticas como retrospectivas amplían el espacio y el tiempo escénico real describiendo acciones acaecidas en un tiempo y en un lugar fuera de las coordenadas impuestas por la escena.

Es significativo que de todos los episodios narrados, el de los ancianos ermitaños, que en la novela ocupa un entero capítulo y que se pone como culminación de la vida pecadora de Roberto y como origen de su crisis espiritual, también tenga una gran importancia en la comedia, pues, aunque la matanza no forma parte de la acción, las siete cabezas sin tronco de los ancianos ermitaños aparecen cuando Roberto descorre una cortina y muestra la macabra visión a Alberto, al mismo tiempo que describe con sadismo increíble los detalles de su horrendo crimen. De hecho, la duquesa, después de haber oído el relato de las inhumanas y crueles hazañas de su hijo, comprende que ha llegado el momento en que se cumplirá la predición del hado:

> [...] De que es indicio,
> que está próximo a la enmienda,
> quien da término a los vicios.
> (f. 82v.)

El haber tocado el fondo del abismo, es señal de un cambio de rumbo. Pero a este elemento, ya presente en la novela, hay que añadir otro que supone una innovación: la directa intervención divina en la crisis del personaje. En la última escena de la primera jornada mientras Roberto, sólo en el bosque, piensa en las atrocidades que ha cometido, aparece un cartel colgado de un árbol: «Habrá un árbol en el tablado, el cual ahora da vuelta y tendrá pendiente una tarjeta, que dirá estos tres versos»:

> Cuando peques pensarás,
> que estás a Dios açotando
> y que te dize llorando.
> (f. 82v.)

Roberto lee y comenta los dos primeros versos. En su monólogo se advierte un impulso instintivo que le lleva a rechazar la culpa de que se le acusa en el segundo

---

[6] B. Tomasevskij, *Teorja literatury. Poetika* (trad. italiana: *Teoría della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 215).

[7] C. Segre, cuya terminología utilizo, escribe: «Le parti metateatrali, con la loro forma mista, si presentano come frammenti di un ipotetico fabliau, in competizione con la corrispondente pièce» (*op. cit.*, p. 33).

verso y una indecisión impropia del carácter que hasta ahora se ha ido construyendo, impulso e indecisión que trata de negar con las palabras:

> Pero, ¿quién de mi rigor
> lo tirano me ha usurpado?,
> ¿yo indeciso?, ¿yo turbado?,
> ¿yo alentar piedad civil?,
> átomos tarjeta vil
> serás logro a mi cuidado.
> (f. 83r.)

al mismo tiempo quiere quitar la tarjeta sin conseguirlo y entonces vuelve a leer los tres versos. Terminada la lectura «aparece por tramoya, Cristo atado a la coluna, lo más sangriento y perfecto que se pueda, y dice el verso siguiente, muy lastimoso»: «Alma, no me açotes más» (f. 83r.). Estas palabras completan la redondilla cuyos tres primeros versos son los que se leen en el cartel del árbol. Después de un diálogo entre Cristo y Roberto, la visión desaparece, pero el alma del diabólico personaje ha sido tocada por la gracia divina y, como si despertara de un «infeliz letargo» (f. 83v.), comenta otra vez los cuatro versos de la redondilla renegando de sus pecados y arrojando, con gesto simbólico, las armas que fueron instrumentos de su maldad.

Esta escena no tiene antecedentes en la novela, el autor se aleja de la narración medieval, introduciendo un episodio completamente nuevo que se explica por el carácter dramático de la obra y por la necesidad de adaptar la comedia a los gustos de un público que veía con placer la representación de apariciones celestiales en la escena. Desde un punto de vista ideológico supone una intervención directa de Dios a través del milagro. La conversión milagrosa de un gran pecador es uno de los temas más difundidos del teatro hagiográfico y puede considerarse un modo popular de acercamiento a la religión, como ya apuntaba María Cruz García de Enterría: «Si la moda de las comedias hagiográficas fue, en parte, un producto de la Contrarreforma que supo encontrar un camino cómodo de acceso para llegar al pueblo y difundir desde los escenarios enseñanzas y ejemplos, el sermón sirvió para lo mismo, pero era indudable que no todos en las ciudades asistían a las ceremonias religiosas»[8]. En este sentido la representación iconográfica de la flagelación de Cristo que se renueva a causa de los pecados del hombre, como dice el cartel del árbol, podía mover el alma de otros pecadores al arrepentimiento. Es como si Dios hubiera querido permitir que Roberto llegase al límite

---

[8] María Cruz García de Enterría, «Hagiografía popular y comedias de santos» en *La comedia de magia y de santos*, cit. p. 73. Javier Aparicio Maydeu expresa una opinión semejante: «La empresa de la comedia de santos, impone una devoción que los moralistas acabarán por echar en falta, se pone en marcha ya con las piezas que los dramaturgos jesuitas llevaban a escena en los colegios, y pasaba por hacer visible y hasta cautivador aquello que los sacerdotes intentaban inculcar en sus feligreses desde lo alto de los púlpitos. Una vez más, la Iglesia contrarreformista no podía resistirse a la eficacia del teatro como medio de propagación de la fe, incluso en las ocasiones en las que los medios acababan volviéndose en contra de los fines» («Juntar la tierra con el cielo. La recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción y devoción» en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, vol. II, Amsterdam, Rodopi, 1989, p. 328).

máximo de la maldad humana, para poder demostrar luego su misericordia infinita ofreciendo al gran pecador la posibilidad de salvarse. Así pues, esta aparición está en estrecho contacto con la expresión de un sentimiento de religiosidad popular que podía identificar esta visión divina con la renovación ritual de la pasión de Cristo. Desde un punto de vista teatral el milagro es un elemento indispensable en la comedia de santos, pues gracias a él se pone en movimiento el mecanismo tramoyístico. Se trata de una puesta en escena nada complicada si se compara con los ejercicios circenses de otras comedias de magia y de santos, pero con un intenso simbolismo religioso: por una parte, hay un torno que hace girar el árbol con el mensaje divino y, por otra, una polea que hace descender a Jesús atado a la columna como representación corpórea del mismo mensaje.

Hay otro episodio en que también se hace uso de la tramoya, y en el que la comedia sigue de cerca el texto narrativo. En efecto, mientras el ermitaño implora a Dios que perdone a Roberto «aparece un Ángel por tramoya con música» (f. 69r.) para decirle que su ruego ha sido oído. Lo que dice el ángel no es más que una síntesis del capítulo XIII de la novela cuyo título reza: «Cómo un ángel apareció en sueños al ermitaño, y le dijo la penitencia que había de dar a Roberto»[9]. En cambio, no se escenifica, ni se alude a la segunda aparición del mensajero divino, que en la novela ocupa el capítulo XXI: «Cómo el ángel anunció al santo ermitaño que la penitencia de Roberto era cumplida, y le mandó de parte de Dios que fuese a Roma y se lo dijese»[10]. Sin embargo, el hecho de que el santo ermitaño se presente en el palacio del emperador y diga que el misterioso caballero herido es Roberto, sólo puede ser explicado pensando que él ha recibido un mensaje del cielo. Tampoco se escenifica otra aparición del ángel, que desde un punto de vista espectacular hubiera surtido un gran efecto pues se prestaba a nuevas habilidades técnicas por parte de los tramoyistas y actores, que en la novela ocupa el capítulo XVII: «Cómo el ángel dio un caballo blanco y armas a Roberto para que fuese a ayudar al emperador»[11]. Pero leyendo ese capítulo y los otros dos que repiten la escena no se encuentran rastros de la presencia física del ángel, sólo se oye una voz del cielo que ordena al loco penitente que tome las armas y el caballo para ir defender al emperador contra sus enemigos. En la comedia, este momento de glorificación de Roberto constituye una parte metateatral recita por el ermitaño. El episodio del ángel y la sucesiva batalla, en la que el caballero Roberto actúa investido de poderes divinos y que en la novela ocupan sendos capítulos, se resume aquí en pocos versos del parlamento del Ermitaño:

> Este penitente loco,
> campeón de tus soldados,
> fue castigo deste aborto:
> orden fue del Cielo dada,
> pues un ángel luminoso,

[9] Visto que no hay grandes diferencias de contenido entre las varias ediciones del siglo XVI y XVII, por comodidad de consultación cito de la edición de A. Blecua, *op. cit.*, p. 219.

[10] *Ibidem*, p. 232.

[11] *Ibidem*, p. 225.

con las armas y caballo,
se la pronunció glorioso.
(f. 94v.)

Es el momento de la anagnórisis final: Roberto, al ser reconocido como el vencedor de los enemigos del imperio y como hijo del duque de Normandía, abandona el disfraz de loco y obtiene la mano de la princesa. Aunque, como he dicho al principio, no es mi intención hacer un confronto con la segunda versión de Roberto el Diablo, quiero sólo recordar que, en esa, el episodio es ampliamente explotado como momento espectacular, lo mismo que ocurre con otros que también se prestan a una puesta en escena más compleja.

Al pasar del texto narrativo al texto teatral, también se eliminan algunos episodios que se refieren a la actuación del loco penitente. Cito un caso singular, pues se trata de una parte añadida en las versiones castellanas. Me refiero al capítulo XV de la novela: «Cómo Roberto el Diablo tenía muy gran enojo con los judíos» (p. 222) capítulo que el autor de la versión española añade totalmente y que presenta un comportamiento anómalo del loco Roberto pues es el único caso en que aprovecha el disfraz para burlarse y maltratar él a alguien. Es una auténtica burla antisemita en la que Roberto representando su papel de bufón primero consigue con gran maña que un judío invitado por el emperador bese a un podenco, luego espanta con un palo a unos judíos que acompañaban a una novia, acto seguido echa a ésta en un lodazal y, por último va a casa del novio y sustituye la carne de la olla con un perro y un gato, todo con gran regocijo de la gente. El anecdótico episodio, que se presenta como topificación de la sátira judía, sobre todo porque el autor insiste en recordar que el emperador y toda su corte ríen la gracia de Roberto y se alegran con su gran ingenio, en la comedia desaparece completamente[12].

No puedo detenerme aquí en un análisis detallado de los personajes, pero quiero señalar algunas diferencias fundamentales relativas a Roberto y a Aurora. En la novela, tanto Roberto, en su papel de loco, como la princesa Aurora son mudos. En la comedia, Aurora tiene perfecto uso de la palabra desde el principio hasta el fin; en cambio, Roberto finge ser mudo en presencia de los demás cumpliendo a rajatabla su papel ante la sociedad, a solas consigo mismo habla, en monólogos que funcionan como momentos informativos. Dotando a la princesa de la palabra se elimina la posibilidad de otro milagro, que, por el contrario, el autor de la refundición sucesiva aprovechará ampliamente. La princesa es un personaje secundario, pero su papel es necesario para poder construir la intriga amorosa que conlleva la traición del almirante y hace posible que Roberto, venciéndole, triunfe y consiga el consabido premio: la mano de la hija del emperador de Roma.

Quiero terminar estas notas refiriéndome a un personaje sin antecedentes en el texto narrativo, Vexiga. Su introdución es necesaria por exigencias de la comedia áurea que no

[12] Hay que tener en cuenta que la versión castellana de la novela ve la luz en un momento en que existe un fuerte sentimiento antisemita que había ido madurando durante todo el siglo XV hasta culminar con la expulsión de los judíos del 1492; mientras la versión teatral pertenece a un momento posterior en el que la intolerancia religiosa se dirige prevalentemente por otros derroteros.

se concibe sin la figura fija del gracioso. Vexiga es el primer personaje que aparece en escena y la acotación que lo presenta dice: «sale Vexiga de bandolero ridículo» (f. 1r.). En esta sucinta descripción se trazan los rasgos característicos que lo describen como la inversión ridícula de su amo: es la ridiculización del bandolero Roberto. El gracioso tiene diversas funciones y todas ellas se ajustan al papel que la comedia asigna al personaje estereotípico. Es un siervo gracioso que sigue paso a paso a su amo, mimando grotescamente sus empresas; al mismo tiempo por su estrecha relación con él, sirve de trámite informativo dando a conocer detalles de la vida y carácter de Roberto, pero sin exceder nunca en los particulares. No detalla sino que insinúa, pues, como todo gracioso que se respete, posee el arte de decir y no decir, es maestro de ambigüedad. Es capaz de hacer alusiones irónicas sobre los demás e incluso de criticar duramente a otros personajes:

> Sólo se que has delinquido
> pertinaz contra el Imperio
> (f. 93r.)

dice a Ariodante echándole en cara su traición. Las partes más interesantes por su gestualidad y por su lenguaje son aquellas en que actúa como bandolero ridículo, pues en ellas se muestra la verstilidad del personaje y sus posibilidades expresivas.

A conclusión de este breve cotejo entre la versión narrativa y la teatral, surgen algunas preguntas, ¿la fuente inmediata de la comedia es la novela?, ¿el texto narrativo es la única fuente o existen también otras?, y en ese caso ¿no se podría hablar de una transmisión oral del tema que ha podido servir al autor para la composición de su obra o para la introducción o eliminación de determinados elementos? Tampoco hay que descartar la posibilidad que algún pliego suelto haya contribuido a delinear el personaje teatral. Estos interrogantes nos llevarían a platear otras cuestiones, es decir, si ha habido otros textos precedentes, narrativos, poéticos (como en Francia) o teatrales que de alguna forma hayan influido en la obra. Por el momento son preguntas que quedan sin respuesta.

Paradojas de Diana

Milagros Torres
CRES-Casa de Velázquez

Para Georges

El germen de *El perro del hortelano* es, como se sabe, un cruce mitológico: la aventura de Ícaro se inscribe en la configuración psicológica de Diana, diosa de las encrucijadas. La trayectoria teatral en esta obra maestra de Lope nace de un *impasse* —término empleado por Victor Dixon[1]— en cuyo núcleo se yergue la protagonista, la condesa de Belflor, Diana, que encarna una paradoja viva. La clave de la construcción del personaje es la contradicción —la contradicción resuelta— que se hace principio estético de la obra en su totalidad. El amor naciente entre Diana y Teodoro, su secretario, parece imposible, irrealizable, desde la propia definición psicológica y social de ambos. La obra es, pues, la historia de una transformación imposible en apariencia, partiendo de un estatismo inicial inscrito proverbialmente en el título: «ni come, ni deja comer». El discurso poético —aquí teatral— surge en la frontera de lo imposible[2].

La Diana lopesca es, pues, un oxímoron vivo, un personaje nuevo que modifica sin descanso y en tensión constante una figura mitológica fija. Entenderemos por oxímoron —como sinónimo de paradoja— lo siguiente: «una especie de antítesis en la cual se colocan en contacto palabras de sentido opuesto que parecen excluirse mutuamente, pero

---

[1] *Cfr.* la excelente edición crítica de Victor Dixon, Lope de Vega, *El perro del hortelano*, London, Tamesis Texts Limited, 1981, p. 13 y pp. 34 y ss.

[2] *Cfr.* José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 252. *Cfr.* también Mauricio Molho, *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1978, p. 19. *Cfr.* Milagros Torres, «Metaphores corporelles et corps métaphorique dans *El maestro de danzar* (1594) de Lope de Vega», en *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*, (Études réunies et présentées par Augustin Redondo), Paris, Publications de la Sorbonne. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 311.

que en el contexto se convierten en compatibles»[3]. Dicha figura actúa desde la caracterización paradigmática de Diana y, rebasando el nivel sintagmático, penetra, atravesándolo horizontalmente, el discurso teatral. Y este será el orden de nuestra reflexión. Partiremos, pues, de la imagen visual de Diana, como armonía conquistada de contrarios. La encrucijada del querer, clímax de la tensión dramática por el enfrentamiento del eros con el poder, permite la creación del oxímoron perfecto. El cuerpo de Diana, previsto en el texto para su completa representación en escena, será —a través del gesto— la clave visual de la encrucijada paradójica.

IMAGEN VISUAL DE DIANA: LA DESTEMPLANZA ARMONIOSA

Nunca recordaremos bastante que el teatro es arte visual por excelencia[4]. La paradoja esencial de Diana aparece ya en su configuración física, en las imágenes que la representan en el texto con vistas al escenario, que le dan *volumen, forma, color, temperatura.*

El *emblema enigmático* —según la apelación de Dixon— con el que se inicia la obra es un aviso sobre el reto teatral propuesto: el sombrero quemado por haberlo lanzado Tristán a la lámpara para huir con Teodoro en la oscuridad, es una curiosa degradación simbólica del mito de Ícaro, que al final quedará invalidado por el gracioso. Es la representación de un peligro[5]. El emblema permite condensar en una imagen sencilla, de fácil ejecución escenográfica, como es común en Lope[6], la posición jerárquica de la condesa de Belflor, astro solar en las alturas. Diana surge en el escenario y marca el ritmo trepidante de la escena nocturna inicial: está de pie cuando los otros duermen y corre persiguiendo a los hombres inoportunos, de acuerdo con el mito. Ademán guerrero, dispuesto a hacer frente, a desentrañar lo desconocido. Su palabra acompaña a la exigencia de su gesto:

---

[3] *Cfr.* Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989, p. 304; los ejemplos mencionados son: «*oscura claridad, música callada* [...]». *Cfr.* la definición de paradoja, p. 307: «La paradoja es una figura lógica que consiste en afirmar algo en apariencia absurdo por chocar contra las ideas corrientes, adscritas al buen sentido, o a veces opuestas (frecuentemente en forma de oxímoron) al propio enunciado en que se inscriben. Ejem.: [...] *que muero porque no muero*; [...]». *Cfr.* también la hermosa definición de Gracián: «Son las paradojas monstruos de la verdad, [...]. Tienen por fundamento estas agudezas el mismo que los encarecimientos ingeniosos, porque son especie de exageración, y la más extravagante y sobresaliente» (Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1980, vol. 1, pp. 224 y 226.

[4] Véase Dixon, «La comedia de corral de Lope como género visual», *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 35-58; John E. Varey, «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 271-297; José María Ruano, «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, José María Díez Borque, ed., Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 77-97.

[5] *Cfr.* Dixon, ed. cit., p. 37. Citaré siempre por esta edición mediante la mención *Perro* seguida de la página, en las referencias a la introducción. Para las citas del texto de Lope propiamente dicho, daré sólo el número de los versos al final de la cita.

[6] *Cfr.* Agustín de la Granja, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en *Actor y técnica de representación*, cit., p. 102.

¡Ah gentilhombre, esperad!
¡Teneos, oíd qué digo!
¿Esto se ha de usar conmigo?
¡Volved, mirad, escuchad!
[...]
Pues no es sombra lo que vi,
ni sueño que me ha burlado.
¡Hola! ¿Todos duermen ya? (vv. 5-13)

Cuerpo erguido, espíritu despierto, Diana es también luna y estrella blanca que vela en la noche[7]. Como es frecuente en las mujeres potentes y esquivas de Lope, Diana se define a sí misma; y lo hace poniendo en evidencia la ambigüedad de su persona[8], opuesta en principio al universo masculino: «Para la cólera mía / gusto esta flema me da» (vv. 15-16). Cólera puesta rápidamente en oposición a la flema masculina: «¡Bien temprano os acostáis! / ¡Con la flema que llegáis! / ¡Qué despacio que os movéis!» (vv. 30-32). Desde el principio, la presencia física de Diana se traduce en una red de imágenes contradictorias, que encuentran poco a poco su posibilidad de coexistencia. Diana, luna mitológica, fría y blanca de nácar, es también sol sumido en la humedad nocturna. La caracterización semántica ligada al mundo lunático, frío, misterioso e incluso maléfico, es recurrente en la obra: «que si es Diana la luna / siempre a quien ama importuna. / Salió y vio nuestro secreto» (vv. 912-914), exclama Marcela. La casta Diana penetra en el misterio amoroso ajeno y lo destruye. Teodoro se lamenta —utilizando el mismo símbolo— de la extrañeza de su carácter cambiante, incurriendo en la acusación tradicional dirigida a las mujeres: «esa Diana, esa luna, / esa mujer, ese hechizo, / ese monstro de mudanzas» (vv. 1754-1756).

Pero su configuración como estrella se hace diurna al mismo tiempo, y penetra en otra red visual solar, caliente y amarilla, que viene sugerida por su humor constitutivo básico, la cólera, que el *Diccionario de Autoridades* define así:

> Humor cálido, seco y amargo, que imita el color amarillo. Es uno de los cuatro que residen en el cuerpo humano. Se halla en el estómago, pasa a las venas y al intestino: y según la

---

[7] Sobre las virtudes del sueño y las consecuencias de la vigilia, *cfr.* Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 260: «El sueño, dice Galeno, es una de las cosas que más fortifica el calor natural, porque por él se entra en las cavidades del cuerpo y fortifica las virtudes naturales [...]. Y es la causa que el sueño calienta las partes interiores y enfría las exteriores; y por lo contrario, la vigilia enfría *estómago*, *hígado* y *corazón* (que es con lo que vivimos)». (El subrayado es mío).

[8] *Cfr.* M. Torres, «La femme et l'invraisemblable: quelques aspects de l'auto-représentation féminine dans *El sufrimiento premiado*», en *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, (Colloque international du C.R.E.S., Paris, 28-30/9/92, sous la direction d'Augustin Redondo), Paris, Publications de la Sorbonne, sous presse. Sobre la asociación de principios vitales opuestos y complementarios, *cfr.* Huarte de San Juan, *Examen*, p. 172: «El que es colérico, según las potencias naturales, desea alimentos fríos y húmedos; y el flemático, calientes y secos. El colérico, según la irascible, adora en la honra, en la vanagloria, imperio y mando, y ser a todos superior; y el flemático estima más hartarse de dormir que todos los señoríos del mundo».

parte en que predomina, o se destempla, causa diferentes enfermedades, como vómitos y otras.

La destemplanza con que el poeta caracteriza a Diana se apoya en el conocimiento tan extendido en la época de la teoría de los humores, desarrollada, como es sabido, por Huarte de San Juan. El exceso de bilis, provoca vómitos y, de cierta manera, la lengua de la condesa de Belflor, insultante, violenta, penetrante y soberbia, no deja de ser un trasunto verbal de dicho desarreglo fisiológico. Si seguimos leyendo la curiosa definición del término *cólera* en el *Diccionario de Autoridades* veremos cómo podría corresponder a la pintura teatral de Lope: «Son varias sus diferencias, porque también le hay frío y seco, que imita al color negro ú de centella muerta». La complejidad representativa de Diana reposa, pues, en la confluencia de varios tipos de cólera, con sus correspondientes variedades cromáticas. La alusión al color «negro ú de centella muerta» —a pesar de la evidente posterioridad de redacción del *Diccionario* con respecto a la obra de Lope, pero utilizando materiales anteriores— no puede menos que hacer pensar en el emblema enigmático del que hablábamos y que Fabio resume cómicamente: «a la lámpara tiró / el sombrero y la mató» (vv. 54-55). De este modo, la visión paródica del sombrero con las plumas quemadas, que Fabio ha encontrado en la escalera, está empezando a invalidar el mito de Ícaro en la obra, llevándolo por nuevos derroteros, buscando nuevas soluciones teatrales:

> El sol la lámpara fue,
> Ícaro el sombrero, y luego
> las plumas deshizo el fuego,
> y en la escalera le hallé. (vv. 129-132)

La obra está sugiriendo una identificación imposible: Diana, luna y sol. Por lo tanto, *luna es sol* [9]. Diana es astro luminoso de lo alto; a la vez luz metálica de la noche y luz cálida e intensa del día. Las imágenes de la luz diurna referidas a Diana no faltan; así habla Celio: «¿No has visto por el oriente / salir, serena mañana, / el sol con mil rayos de oro, / cuando dora el blanco toro / que pace campos de grana» (vv. 1222-1226). La serie cromática caliente termina en este caso con el rojo. Rojo será el color de la transformación definitiva de Diana en su acceso al amor. Tópico también reinventado por Lope en una serie de imágenes teatrales realmente suyas.

La red semántica de lo blanco, frío, nacarado, inscrita curiosamente en el negro de la noche, se completa con otros términos metafóricos que matizan su coloración y su textura, incluyendo lo azul y lo transparente, a través de metáforas acuáticas: «De noche se altera el mar, / y se enfurecen las olas» (vv. 159-160), afirma Anarda recordando la furia de su señora. No sólo mar sino también río capaz de remontar su curso, de nuevo en boca de Teodoro: «esa veleta, ese vidrio, / ese río junto al mar / que vuelve atrás aunque es río» (vv. 1751-1753). Furia, pues, húmeda y tormentosa sin dejar de ser seca

[9] Lo que hubiera podido ser mera antítesis, se hace oxímoron porque el conflicto semántico se concentra en el ser único de Diana, que, a su vez, aúna en su imagen física y psicológica representada por el actor, los términos contradictorios separados, a veces, en el discurso.

y ardiente. Resulta curioso que el estatismo psicológico en el que en un principio y por definición aparece el personaje de Diana, se encuentre intrínsecamente unido a un dinamismo voraz, a un movimiento permanente, tanto interior como exterior, manifestado en las metáforas de la furia marítima, en el movimiento que la sola presencia de la condesa en el escenario provoca al principio de la obra, alterando el descanso de sus criados y provocando la huida desenfrenada —no exenta de humor— de Teodoro y Tristán escaleras abajo. Presente, por fin, en el incesante dinamismo de la acción teatral que crea a lo largo de la obra un objeto nuevo en cada nuevo eslabón de la acción, hasta que el desenlace da a luz a una nueva Diana.

La transparencia frágil del vidrio, símbolo de locura (v. 1751), asociada a un espíritu alterado, imprevisible y peligroso, cobra nuevos matices en una nueva cadena estrechamente ligada a la que venimos estudiando: Diana es *hielo*, pero hielo que se abrasará con el ardor de su pasión, nacida de la manera más violenta posible, los celos: «y aunque me hielo, me quemo» (v. 1982), dirá ella misma. La visión metafórica de Diana en boca de Teodoro, aúna la consolidación sustantiva con la transformación verbal: «si cuando ve que me enfrío / se abrasa de vivo fuego, / y cuando ve que me abraso, / se hiela de puro hielo» (vv. 2188-2191). Lo que sugiere un nuevo oxímoron, *hielo es fuego, abrasarse es helarse*, que, siendo tópico, es reinventado por Lope para proponer una reflexión visual sobre la pluralidad intrínseca de hombres y mujeres[10]. El contacto entre hielo y fuego provocará la fusión tan esperada en *agua*, amorosa ya, cuyas diversas formas veremos más abajo. Si observamos los textos de Huarte de San Juan, Diana se presentaría como un compendio teatral de esa búsqueda de compleja templanza en las teorías médicas de la época, partiendo de Aristóteles, Hipócrates y Galeno. Sorprende la similitud casi poética entre el tratado hipocrático *De diaeta* (I, 29) y nuestro texto: «Si lo más húmedo del fuego y lo más seco del agua se atemperan en el cuerpo, el alma es sapientísima y de gran memoria dotada»[11]. Sin embargo frente a la opinión de Aristóteles, Hipócrates y Galeno, quienes consideran como mejor temperatura la templada «donde el calor no excede a la frialdad ni la humidad a la sequedad»[12], muchos médicos piensan lo contrario:

> Pero muchos médicos han examinado esta temperatura por la gran fama que tiene. [...] Estos médicos tienen por mala temperatura la templada, porque afloja y desbarata la fortaleza de las potencias y es causa que no obren como conviene[13].

¿Sería, pues, Diana un ejemplo de destemplanza fuerte y eficaz o bien uno de armonía inestable entre calor, frío, humedad y sequedad? La imagen artística —exenta desde luego de tibieza— oscila entre ambas opciones. Aunque la fuerza de las acciones de

---

[10] *Cfr. Perro*, p. 36.

[11] *Cfr.* Huarte de San Juan, *Examen*, p. 267, n. 55.

[12] *Ibid.*, p. 255.

[13] *Ibid.*, p. 256. La caracterización paradójica de Diana se desarrolla, pues, esencialmente, en la siguiente cadena de oposiciones, participando de los dos términos de cada oposición y, en cierto modo, neutralizándolas: *fuego/agua*, *seco/húmedo*, *caliente/frío*, *blanco-azul/amarillo-rojo* (con sus matices cromáticos implícitos), *luz/oscuridad*, *sólido/líquido*.

la condesa de Belflor, su ingenio[14], el exceso que marca su presencia física y su carácter la aproximarían más bien a la primera. Lo interesante es que dichas preocupaciones médicas de la época podrían servir de apoyo teórico para una creación teatral pensada para ser vista. Los valores pictóricos de la representación de Diana, forman parte de la potencia visual del texto, de su capacidad para actuar en la imaginación del público, de hacer soñar al espectador. La paradoja metafórica textual forma parte del espectáculo. El engarce contradictorio de la red visual que venimos examinando está caracterizando a un personaje en *devenir*, en crisis. Crisis, condición del cambio vital por excelencia, contradicción que conduce a un nuevo orden.

LA ENCRUCIJADA DEL QUERER

La figura de Diana cazadora —reelaborada en el universo palaciego— agudiza en la obra la paradoja esencial del personaje; paradoja ya existente en el mito, puesto que Diana es por una parte diosa violenta y castigadora, capaz de acribillar con sus flechas a los importunos, diosa de desfiladeros y encrucijadas, ligada a encantamientos maléficos; y es, por otra parte, igualmente defensora de los animales salvajes, de los recién nacidos y de los seres sin defensa. Pues bien, Diana es, como se sabe, luna despierta a la caza del inoportuno desconocido: «Del sueño, Otavio, me olvido / con el cuidado de ver / un hombre dentro en mi casa» (vv. 144-146)[15]. Pero si se analiza con sencillez el significado literal de estos versos, quizá estén diciendo más de lo que parece: ¿no estarán también diciendo, sin querer, que un hombre en su casa le está *quitando el sueño*, en el sentido más cotidiano? Ello sería un indicio del largo proceso de transformación amorosa que Diana va a experimentar, en el cual su caza se irá convirtiendo, aunque de manera contorsionada, en una verdadera caza de amor.

Centrémonos ahora en una de las escenas cruciales para la creación del oxímoron vivo que es Diana. Nos encontramos en el nudo de la comedia, hacia la mitad del segundo acto. Diana está charlando con su criada y confidente Anarda. Ésta le recrimina su desprecio sistemático a los hombres que la cortejan, en particular, al marqués Ricardo y al conde Federico. Diana responde de manera resuelta y conceptuosa :

> No los quiero, porque quiero;
> y quiero porque no espero
> remedio. (vv. 1612-1614)

---

[14] Sobre la inteligencia ingeniosa de Diana, *cfr.* Nadine Ly, «La diction de l'amour dans la comedia *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *Hommage à Maxime Chevalier, Bulletin Hispanique*, 92, 1990, pp. 532-533.

[15] Sobre el rechazo de la ley amorosa común, en Diana y en otros personajes femeninos, *cfr.* el análisis por Marc Vitse de lo que él llama *le complexe de Diane* en *Eléments pour une téorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, pp. 542 y ss. Véase también Melveena Mckendrick, *Woman and society in the spanish drama of the Golden Age. A study of «the mujer varonil»*, Cambridge, University Press, 1974.

Toda la escena es una constante lucha por declarar un deseo. Un deseo complejo, como todos. En el término central de la réplica, *quiero*, se cruzan los dos significados esenciales del verbo que el *Diccionario de Autoridades* define con concisión: 1. «Desear o apetecer con ansia alguna cosa»; 2. «amar con deseo, tener cariño, voluntad o inclinación a alguna persona». Del verso 1613 al 1641, Diana declara con precisión asombrosa la absoluta confusión sentimental en la que se encuentra. Se encuentra en el núcleo de la contradicción entre el *querer* y el *poder*, tomando estos términos polisémicos todos los sentidos posibles y más. Y digo más porque al escuchar hablar a Diana, al verla hablar, aunque el sentido de sus frases se vaya aclarando en esa filigrana de su complejidad, tenemos al mismo tiempo la sensación de que hay más que se nos escapa, matices que vuelan e impiden captar del todo el mensaje, en ese *entender no entendiendo*[16], tan propio de lo poético. «No los quiero porque quiero»; en este primer verso confluyen un primer *quiero* con significado amoroso, con un segundo *quiero* de voluntad. La segunda parte del verso, «porque quiero», es bisémica: confluye la afirmación de la decisión insolente y obstinada de Diana, expresada casi de manera coloquial, con un segundo significado sinónimo de *porque amo (a otro)*. Y sigue diciendo Diana: «y quiero porque no espero / remedio»; el querer amoroso se expresa sólo con la condición de no esperar realización. Diana es la afirmación abierta de un poder femenino confesado y formulado en el querer de voluntad; y, en consecuencia, es la negación —por el momento— o, más bien, el deseo de la negación del querer amoroso, siendo ésta una de las claves de la definición inicial del personaje. Su poder estriba en dicha negación. Pero, incluso la afirmación del *querer no querer* implica una falta, un poder no total. Esta falta conduce en el texto inevitablemente al verbo *poder* y a su tratamiento en forma de *concepto*[17]. No olvidemos que ella misma ha confesado a Anarda que quiere porque es *mujer*, con una metáfora en la que el agua va tomando un cariz marcadamente erótico. Cuando Anarda la acusa de ser «imagen de hielo, / donde el mismo sol del cielo / podrá tocar y no arder» (vv. 1618-1620), Diana responde: «Pues esos hielos, Anarda, / dieron todos a los pies / de un hombre humilde» (vv. 1620-1622); hermoso cruce metafórico de transformación y movimiento: *de hielo a agua* y *de lo alto a lo bajo*. Y querer se hace poder, un nuevo poder en la Diana transformada, el poder amoroso. Sólo en un sentido, en el más contradictorio de todos con respecto a lo que ella propone, en el de la seducción de Teodoro, quien la amará al final. Porque aunque diga la condesa: «Quien quiere, puede, si quiere / como quiso, aborrecer» (vv. 1634-1635), no lo conseguirá. Y ese fracaso final de su voluntad está anunciado en la construcción misma de sus frases que van negando progresivamente lo que van

[16] *Cfr.* Valente, *Variaciones*, p. 251: «Palabra o voz no identificable, la palabra poética. Ininteligible, propiamente, en su aparición, pues reclama un *intelligere incomprehensibiliter* —"un entender no entendiendo"—, por el que el decir de esa palabra remite esencialmente al indecible en que se funda». Agradezco la referencia a Raúl Fernández.

[17] Sobre la dicción conceptuosa de Diana y de Teodoro, *cfr.* Nadine Ly, «La diction de l'amour», pp. 534-535.

diciendo[18]: «Esto es lo mejor: yo quiero / no querer» (vv. 1636-1637). Nadie puede negar la autonomía semántica del verso, inevitablemente inscrito en el poema. Evidentemente, el significado social —superficial— se apoya en la lectura del encabalgamiento. Pero el texto también está diciendo que *Diana ama*. Todo este decir lento, controvertido, de claridad enmascarada, nos lleva, claro, a la creación del oxímoron perfecto. Diana desea a través de la afirmación rotunda de su poder, vencido: *Anarda.* ¿Podrás? / *Diana.* Podré, / que si cuando quise amé, / no amar en queriendo espero» (vv. 1638-1641). El verso final configura definitivamente la paradoja de su actitud amorosa: Diana espera conseguir no amar por decisión propia; pero lo que espera en realidad al mismo tiempo es *no amar amando (en queriendo)*. Lo que espera Diana es amar, aunque no quiera, y esto constituye un real desafío poético y teatral.

EL CUERPO, CLAVE VISUAL DE LA ENCRUCIJADA

Tres veces en la obra, en tres momentos clave, la *mano* es símbolo preñado de significación, imagen de poder y de fuerza amorosa y erótica. Aparece ya en boca de Diana, concentrando su propio reto y su poder sobre sí misma: «mas yo sé mi condición / y sé que estará en mi mano, / como amar, aborrecer» (vv. 1651-1653). Este elemento corporal, símbolo y referente en escena a la vez, engarce significativo que sólo el teatro entre todas las artes literarias consigue, se asocia con un movimiento recurrente en la obra, que la atraviesa desde el principio hasta el final: *el ascenso* y el *descenso*, el *vuelo* y la *caída*[19]. En los tres momentos mencionados, la mano concentra visualmente un valor, una carga simbólica especial. Vayamos al final del primer acto. Diana pide a Teodoro, su secretario, que le escriba una carta de amor para una amiga inhábil «que ha días que no sosiega / de amores de un hombre humilde» (vv. 1084-1085). Tras dicha petición, Diana se despide: «y queda con Dios... ¡Ay, Dios!» (v. 1143). La caída simulada o real de Diana no queda clara en la acotación y la réplica que siguen: «(*Caiga*) / Caí. ¿Qué me miras? Llega, / dame la mano» (vv. 1143-1145). Diana pide la mano de Teodoro, en una especie de inversión llena de encanto. Sorprende la fuerza que emana del choque entre la caída física, el vencimiento corporal, fruto de la emoción, el deseo de nivelación al rebajarse, y el lenguaje, plagado de imperativos, de términos punzantes en la acentuación de las vocales finales, inquisitivos: *caí*, *qué*, *llega*, *dame*. Parece, claro, una estratagema. Diana quiere desvelar secretos; ella, la gran insomne, la que vela, quiere quitar velos. Ante la capa en la que, por respeto, envuelve Teodoro la mano brindada, ella protesta con frustración y deseo, comparándola a la del viejo Otavio: «Es aquella / mano que yo no le pido / y debe de haber setenta / años que fue mano, y viene / amortajada por muerta» (vv. 1150-1154). Diana ha caído en todos los sentidos del término. En parte, se ha dejado caer. La imagen física en el escenario, firme y delicada a la vez, fija en la mente del espectador el proceso iniciado y anuncia el acto definitivo, dejando muy clara —en una acción simbólica sentida como varonil— la posición

[18] *Cfr.* Georges Martin, «Continuité des Sphinx», *Imprévue*, 1978, 1-2, p. 42: «La psychanalyse nous a habitués a ce type d'interférences, à ce conflit entre un discours qui cherche à se dire et un discours qui se fonde de le refouler, sans laisser pourtant d'en trahir les poussées en un mystérieux filigrane de signes».

[19] *Cfr.* vv. 122-124; 1122-1126; 1281; 1411; 1354; 1692; 1722-1723.

marcadamente activa de Diana en el cortejo amoroso invertido, lo que provoca el sonrojamiento emocionado del secretario. El color de la obra va cambiando.

La tensión va en aumento. Diana da marcha atrás intermitentemente, como sabemos, y al final del segundo acto es Teodoro el que reclama, el que se queja y, sin exigir, pide cuentas. En un reflejo especular a la caída pasajera de Diana, habla de su caída amorosa como enfermo. Sin embargo, sube, sube sin parar hacia el peligro, desafiándolo, y el estallido no se hace esperar con los bofetones de Diana, al oír mencionar a Marcela: «*Teodoro*. ¿Qué hace vuseñoría? / *Diana*. Daros, por sucio y grosero / estos bofetones» (vv. 2220-2222). Y brota la sangre en el escenario de una manera poco habitual; brota una sangre extraña provocada por la mano de una mujer; sangre de hombre sobre un lienzo provocada por una dama. Todos conocemos la carga erótica tradicional de una imagen así. Más allá del acto simbólico de inversión, se trata de otra exacerbada manera de ser mujer. La sangre, la mano y el rostro. Elementos reales, objetos corporales reales y a la vez tremendamente simbólicos. Mano que Diana le había pedido ya a Teodoro en su caída, caída física, caída amorosa y simbólica del primer acto. Ahora es Diana la que le da la suya y en ese acto impone, exige, rompe y vierte el símbolo mismo de su deseo y de su diferencia, la sangre. Como una petición que se hace exigencia. Ambos se miran el uno al otro: hay que solucionar lo de la sangre. Y aparece el rostro, espejo amoroso y social:

> quiere deshacer mi rostro
> porque es mi rostro el espejo
> adonde mira su honor,
> y véngase en verle feo. (vv. 2272-2275)

La interpretación que el decoro impone a Teodoro, es completada por el gracioso, que formula en su boca de libertad, de juego y de osadía, lo que el discurso dominante calla: «Pagó la sangre y te ha hecho / doncella por las narices» (vv. 2353-2354)[20]. En la imagen visual de Diana se plasma el color caliente por excelencia, el tópico que esperábamos, con un valor nuevo y original: es Diana la que lo hace surgir en el rostro de su amado. «Doncella por las narices» desmitifica el acto iluminándolo en su profundo significado y reduce la tensión, creando un anticlímax jocoso y necesario[21].

Al final del tercer acto las manos de los amantes conseguirán encontrar la reciprocidad buscada. Teodoro ha decidido poner tierra por medio para evitar su muerte. La escena se inicia bajo la acotación *aparte los dos*, lo que significa teatralmente la creación de una atmósfera escénica y textual especial. El movimiento inevitable hasta ahora, el vertical, se ve completado por el horizontal, aquel al que Diana es vulnerable,

---

[20] Obsérvense estas líneas de Huarte de San Juan, tan acordes con la relación de fuerzas establecida entre Diana y Teodoro: «La disciplina, si es dolorosa y con sangre, ¿quién no sabe que gasta y consume muchos espíritus vitales y animales y que por la efusión de la sangre pierde el hombre el pulso y el calor natural?» (*Examen*, p. 259).

[21] La crudeza del lenguaje de Tristán, frecuente en los graciosos de Lope en cuanto a las alusiones corporales, queda patente en la famosa escena paródica de las *liciones* de amor, en particular en la descripción degradante del cuerpo de la mujer, concretamente de la sangre femenina (vv. 435-438).

la distancia en el espacio. El que hace que escape Teodoro a la jerarquía inexorable: «Teodoro, / tú te partes, yo te adoro» (vv. 3035-3036). El descenso progresivo de Diana permite el triunfo del reflejo amoroso realmente especular, acompañado una vez más del agua, esta vez lágrimas, que caen en ambos rostros de manera simétrica. El texto da cuenta, en una acotación escénica implícita, de esta simetría: «*Teodoro*. ¿Lloras? / *Diana*. No, que me ha caído / algo en los ojos» (vv. 3039-3040). El diálogo es casi idéntico en los versos 3054-3055, con la diferencia de que las réplicas están invertidas entre los amantes: «*Diana*. ¿Lloras? *Teodoro*. No, que me ha caído / algo, como a ti, en los ojos». La casi identidad de las imágenes se completa en un gesto silencioso, el *darse las manos* uno a otro, indicado en las palabras de las criadas testigas: «*Anarda*. Perdidos los dos están. / *Dorotea*. ¡Qué mal se encubre el amor! / *Anarda*. [...] / Manos y prendas se dan» (vv. 3066-3069).

La intermitencia del gesto analizado en la cadena *acercamiento/rechazo/acercamiento* podría ser argumento en contra de la consideración de aquél como paradoja gestual, por el distanciamiento de los elementos en conflicto a lo largo del discurso. A mi juicio, la linealidad intermitente es una de las manifestaciones de la tensión paradógica del deseo representado, unificado en y por el cuerpo del actor.

Concluyo brevemente. Si el *impasse* inicial planteaba un problema ético y estético a la vez, la naturaleza monstruosa de la paradoja permite encontrar salidas teatrales en ambos planos: «en grandes ocasiones ha de ser el pensar grande»[22].

La tensión paradógica desarticula como por sorpresa la angustia de la contradicción. Y en esa misma sorpresa el significado paradógico sobrepasa los límites de su propia formulación, sin dejarse poseer del todo y dejando viva en nosotros —a pesar de todo— la sensación de conflicto. Se crea así —para maravillar[23]— un arte dramático del exceso y de la extravagancia, que propone la dulce violencia de un placer enrevesado.

---

[22] Gracián, *Agudeza*, vol. 1, p. 224.

[23] Sobre la importancia de la *admiratio* en la caracterización de ciertos personajes de la comedia, véase Margit Frenk, «El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, 1977, núm. 2, pp. 482 y ss.

Tirso de Molina y América

Luis Vázquez
Orden Mercedaria (Madrid)

1. TIRSO VIVE EN AMÉRICA

1. 1. Un célebre pasajero a Indias: 10 de abril de 1616

El dramaturgo fray Gabriel Téllez (Madrid, 1579-Almazán, 1648) vive un par de años en la isla de Santo Domingo, cuyo convento mercedario existía desde 1514. Los mercedarios de las Antillas quedaron unidos a Castilla. Más tarde, el General de la Orden encargaría su gobierno a un Vicario —siempre de Castilla o de Andalucía—, hasta que en 1604 el General Monroy erige la *provincia de Santo Domingo*, con las casas de la isla, y luego de la Habana y Puerto Príncipe. En el Capítulo General de 1606, en Madrid, bajo el mismo Monroy, vuelve a confirmarse dicha Provincia. Pero diez años más tarde tendrá que ser reforzada con personal cualificado de la Provincia de Castilla. Uno de los frailes de ese envío fue precisamente Tirso de Molina.

En Madrid, el 25-1-1638 dice ser de edad *de cincuenta y siete años*, aproximándose (pensemos que entonces declaran «poco más o menos») a la Partida de bautismo por mí publicada en 1981[1]. Tenía, en realidad, *58 años bien cumplidos*, puesto que había sido bautizado el *29 de marzo*[2]. Y debió de nacer el día del arcángel Gabriel, según la antigua Liturgia, el *24 del mismo mes y año*.

Tirso en su *Historia*, nos habla de «el referido y otros cinco». A ellos se debe la restauración rápida, eficaz, de la vida cultural y cultual del monasterio de la Merced de Santo Domingo.

El domingo, pues, 10 de abril de 1616 Tirso se embarca, para la Española, con otros cuatro compañeros —«todos buenos estudiantes»—, bajo la Vicaría de fray Juan Gómez,

---

[1] L. Vázquez, «Gabriel Téllez nació en 1579. Nuevos hallazgos documentales», *Revista Estudios*, 1981, pp. 19-36. Y L. Vázquez, «Apuntes para una nueva biografía de Tirso de Molina», en *Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso*, Washington, 1985, pp. 9-50.

[2] Libro 2º de Bautismo, Parroquia de San Sebastián de Madrid, f. 14.

recién salido de las aulas salmantinas[3]. Con ellos iban dos criados: uno de ellos familiar de un fraile, que tiene que declarar su «pureza de sangre» —no ser descendiente de mala raza de moros ni de judíos, ni haber estado en calabozos de la Inquisición—, y en su documentación aparece un detalle de interés: tampoco podían ser descendientes ni de *Pizarros ni de Colones*. ¡Así trataron los Austrias a nuestros héroes, al final de sus epopeyas, después de haberles ganado todo un Continente para la Corona de España![4]

1. 2. En contraposición a Cervantes, Tirso estuvo en el Nuevo Mundo

Subsiste en Tirso el ideal humanístico renacentista, amante de la aceptación de lo ajeno, diverso y diversificado. Para ser persona integral, es preciso salir de sí mismo, del *ensimismamiento*, y recorrer otras tierras, conocer a otras personas —otro paisaje y otro paisanaje— y redescubrir «otro mundo». Ya en *Cigarrales de Toledo* (1621-1624) proclama su filosofía existencial[5]:

> No se puede negar que los árboles, para ser de más utilidad, han de ser transplantados [...] Y, en fin, los hombres, mientras se contentan con la avara herencia de sus patrias viven tan pobres de experiencias, que apenas merecen el nombre de tales.

Por lo demás, la variedad es un principio de belleza, llevada de lo natural al mundo del arte. En *Deleytar aprovechando* (1635) dirá: «No fuera tan hermosa / la máquina del Orbe prodigiosa / si criaturas contrarias / no la adornaran más, cuanto más varias: / ni la Naturaleza / lograra, a no ser varia, su belleza»[6]. Y se pregunta, en una de sus espléndidas comedias: «¿Cómo tengo de querer / lo que no he llegado a ver?»[7].

Pues bien, bajo otra óptica más crematística, Miguel de Cervantes Saavedra intentó lo indecible para embarcarse a América, sin tener fortuna en el empeño: «Esta que llaman Fortuna, de quien yo he oído hablar algunas veces, de la cual se dice que quita y da los bienes cuando, como, y a quien quiere, *sin duda debe ser ciega y antojadiza*»[8].

El que sería luego autor del inmortal *Don Quijote* anheló vivamente salir de su España hacia el Nuevo Mundo, para probar fortuna en tierras nuevas y vírgenes —donde el oro y la plata eran fruto corriente en manos hábiles—, deseando un cargo importante del *Consejo de Indias*: a los 42 años, cansado de haber recorrido Italia, de luchar —sin

---

[3] Fray Gabriel Téllez (Tirso de Molina), *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, Vol. II, ed. de Manuel Penedo, Madrid, 1975; y AGI, Sevilla, Indiferente General, 2882.

[4] En documentos de la misma época, en el AGI, aparecen los criados, con las exigencias dichas y sus informes jurados.

[5] Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, 1624, Cig. III, Lib. 1.

[6] Tirso de Molina, *Deleytar aprovechando*, Madrid, 1635, f. 150. Véase también L. Vázquez, *Tirso de Molina: Diálogos teológicos y otros versos diseminados*, Kassel, Reichenberger, 1988, p. 157.

[7] Tirso de Molina, *El Vergonzoso en Palacio*, estudio y notas de Enrique Rull, Madrid, Alhambra, 1986, p. 92.

[8] Miguel de Cervantes Saavedra, *Persiles y Sigismunda*, Madrid, 1617, L. III, cap. IV, f. 131.

éxito— en Lepanto, donde le hicieron «manco», cautivo en Argel en 1580. Los mercedarios redimieron a su hermano Rodrigo[9].

Miguel, más tarde, ya liberado, pero prisionero de su «oficio de cobrador de impuestos o alcabalas», presenta un *Memorial* a su Majestad, en causa propia, haciendo valer sus méritos al Consejo de Indias: Sevilla, 21 de mayo de 1590. Dicho informe y petición pasa a manos del Secretario del rey, Juan de Ledesma, nada amigo de la familia Cervantes, y le da carpetazo. Se limitó a entregarlo al Presidente, don Hernando de la Vega y de Fonseca, que no tomó interés alguno en el asunto. La burocracia de la época era no menos real que la de nuestro tiempo[10].

El sueño cervantino se desmoronó como una visión de un personaje quijotesco. Fue tan sólo un intento fallido, un trámite desatendido, un desencanto más en su vida, tan llena de ellos[11].

2. AMÉRICA VIVE EN LA OBRA DE TIRSO

Su estancia, apenas de un par de años, dejó huellas profundas, en la obra tirsiana. Ha sido destacado este aspecto por varios críticos[12].

2. 1. En Cigarrales (1624), en su teatro, y en la Historia de la Merced, América está creadoramente presente

Ya en su primera obra miscelánea aparece en varias ocasiones el mundo fascinante de América.

En una noche oscura toledana, las estrellas se le transforman en «Virreinas del Sol», a quien sustituyen en su ausencia, como los Virreyes de América a su Majestad. Incluso la *fingida dormida*, a quien su amante contempla y describe, al dejar entrever sus pechos, son para él «cerros del Potosí de la hermosura».

Hay dos personajes novelados, Alejo e Irene, que tramitan sus bodas. Confían en que vendrá de América el remedio. Por eso se hubieran casado ya, «a no aguardar un tío

---

[9] Sobre la familia de Cervantes, puede consultarse, en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Pº 2514; Archivo General de Simancas, Leg. 326; A. H. P. M., Pº 5046, ff. 446-460. Ver asimismo mi trabajo, «Cervantes y la Merced (Documentos)», *Boletín de la provincia de Castilla*, 1986, 83, pp. 64-80; la obra de Vicente Correas, *Miguel de Cervantes Saavedra y Fray Juan Gil en Argel*, Madrid, Artes Gráficas Villena; Luis Astrana Marín, *Miguel de Cervantes Saavedra. Vida ejemplar y heroica*, vol. IV, Madrid, Reus, 1952, pp. 396-397. Sobre la solicitud de Cervantes para el pasaje a las Indias ver AGI, Sevilla, cit. por A. Marín, *op. cit.*, pp. 455-456.

[10] La vida de Cervantes, económicamente, se desarrolla en la mediocridad. Gracias al Conde de Lemos, y otros mecenas, pudo publicar y salir adelante, airoso, en su humilde condición.

[11] América fue, pues, para Cervantes, sólo un sueño. Le faltaron apoyos oficiales. El caso de Tirso es muy distinto: él iba con una misión «espiritual», misionera y cultural, que le supuso una experiencia gratificante.

[12] Puede consultarse a Ángela B. Dellepiane, *Presencia de América en la obra de Tirso de Molina, Estudios*, 1965; Alfonso Urtiaga, *El Indiano en la dramática de Tirso de Molina, Estudios*, 1965; Otis Howard Green, «*Notes on the Pizarro Trilogy of Tirso de Molina*», *Hispanic Review*, IV, Philadelphia, University of Pensylvania Press, 1966, pp. 201-236.

suyo, hermano de su padre, y gobernador loable de una de las más ricas provincias del Perú».

Don Alejo se va a Sevilla «a disponer, con su contratación, el buen despacho de la plata, por dilatar menos su cobranza, cuando llegasen los galeones». Tirso sabe bien cuándo llegan los galeones. Por eso continúa el relato: «por la mitad de mayo llegó uno que, habiendo surgido en San Lúcar un *navío de aviso* (despachado por el Consejo de Indias, trae noticias de allá), le tuvo don Alejo y su padre de lo qué importaba su presencia en Sevilla, para el recibo de papeles de consideración, que venían de él, y de quienes dependían el breve avío de la hacienda, que afirmaba traer aquella flota».

Pero —después de este rasgo de realismo— surge el Tirso poeta, que nos ofrece una original imagen del amanecer: «Cuatro horas había que el mayor de los planetas cargaba en las indias del oro que desperdicia, pródigo, con nosotros cada día...».

Mas no creamos que Tirso se dejó enredar en el afán de lucro, ni en el «mayor de los metales». Veamos un texto significativo: «¡Desdicha de nuestro avaro siglo, que *no estima la calidad de la nobleza sin la cuantidad del oro*, igualando merecimientos del alma a la codicia de un metal que, por indigno de salir a luz, le sepultó Naturaleza en las entrañas bárbaras de los groseros montes de las Indias!».

Si hiciéramos un brevísimo recorrido, a vuelo de pájaro, sobre su teatro, veríamos cómo la presencia de América, como realidad, como ensueño, como creadora del personaje del «Indiano», como poseedora de la riqueza de sus gentes y de sus lenguas, etc., aparece —aquí y allá— en multitud de pasajes, y en labios de sus personajes de ficción.

De los cuatro hermanos conquistadores —Francisco, el Marqués, Gonzalo, Juan y Hernando— sólo este último sobrevivirá, aunque tiene que sufrir largos años de prisión en España: primero en el Alcázar de Madrid, y luego en el Castilla de la Mota, en Medina del Campo[13].

Hernando se casará con su sobrina mestiza —hija de Francisco y de la familia real incaica—, después de asesinado el Marqués y Gonzalo —tenido como «independentista» de la Corona española—, y muerto, por los nativos, Juan. Se llevaban muchos años, pero fueron felices, con cinco hijos, de los que tres sobrevivieron. Cuando Tirso está de Comendador de Trujillo un nieto de Francisco, homónimo, era Alférez mayor, mientras un primo suyo solicitaba el título de «Marqués de la Conquista», y no se lo otorgaban. ¡La familia había quedado desprestigiada! Tirso, con sus tres comedias, colabora eficazmente, con toda probabilidad, a la recuperación y ennoblecimiento de la familia: de hecho en 1632 se le otorga el título deseado a don Juan Pizarro.

Pero la amistad con los Pizarro venía ya del Perú: la Merced ayudó a los Pizarro, y recibió bienes de ellos. Cuando murió el Marqués, asesinado por los almagristas, Inés Muñoz, cuñada de Pizarro, acababa de poner en seguro a los hijos de Pizarro (entonces

---

[13] Sobre los Pizarro, ver L. Vázquez, *Los Pizarro, la Merced, el convento de Trujillo (Cáceres) y Tirso*, Madrid, 1984; Luis Fernández Martín, *Hernando Pizarro en el Castillo de la Mota*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991; María Rostworowski de Díez Canseco, *Doña Francisca Pizarro: Una ilustre mestiza (1534-1598)*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1989; José Antonio Ramos Rubio, *El Palacio del Marqués de la Conquista en Trujillo*, Trujillo, 1992.

vivía aún Gonzalito) en compañía de la animosa trujillana Isabel Rodríguez, escondiéndolos en el Convento de la Merced[14].

También los mercedarios ayudaron al mestizo Túpac Amaru I, a quien los españoles proclamaron Inca hacia 1571. Lucha por su independencia, pero apresado por Martín García de Loyola y enviado al Virrey Toledo, éste lo manda recluir en la prisión de Sacsahuamán, «bajo la alcaidía de Luis de Toledo, su tío». Y pronto se le procesa «por la muerte del agustino Ruiz Ortiz, Atiliano de Anaya y el mestizo Pando». Su condena es ser degollado. «Dos o tres días después —catequizado y bautizado ya por los Mercedarios fray Gabriel Álvarez de la Carrera y fray Melchor Fernández— Túpac Amaru fue sacado de la fortaleza. Lo acompañaban los mercedarios dichos»[15].

Por su parte, los Almagro recibieron la misericordia mercedaria: ¡en el convento de la Merced de El Cuzco están enterrados, juntos, Gonzalo Pizarro y Almagro el viejo!

En la *Quarta parte de sus Comedias*, Tirso recoge *Todo es dar en una cosa, La lealtad contra la envidia* y *Amazonas en las Indias*: es lo que dio en llamarse «Trilogía de los Pizarro». Sin duda una de las más significativas de su captación del espíritu del Perú es la última. Las tres forman una unidad, en la que aparece el héroe «tripersonal» que sale de su tierra en busca de aventuras conquistadoras; pasa por enormes pruebas y dificultades y triunfa: Hernando sobrevive y regresa, lleno de honores. Él también, incluso al regresar, pasa por pruebas duras; pero sale vencedor y la gloria familiar queda sin mancha, al final.

Tirso tuvo acceso, sin duda, a documentos de la familia, a las historias de su tiempo; y para *Amazonas en las Indias* utiliza la obra de Zárate.

El *yo* y el *universo* polarizan las fuerzas del hombre español, que se crece ante las dificultades. El héroe no soporta, sin embargo, la cotidianidad. Tirso sabía que en la conquista americana hubo luces y sombras, grandezas y torpezas, generosidades y crueldades, pero todo ello ayuda a la creación del héroe. Por eso le fascinó el tema. El conquistador se *conquista a sí mismo* antes de hacerlo con amplias zonas del *Nuevo Mundo*. Francisco Pizarro aparece en su realidad ideal en *Amazonas en las Indias*.

Otro aspecto que aparece en el teatro restante de Tirso, respecto a la influencia americana, son los vocablos indígenas.

Tirso, además de comediógrafo —su mayor gloria y calidad creadora—, tiene una vocación poética y es uno de los iniciadores de la novela «por sus causas concertadas» (*Cigarrales de Toledo*, 1624 y *Deleytar aprovechando*,1632), no como «procesión de disciplinantes». Y, finalmente, por mandato de todo un Capítulo General —al fallecer Remón— se le encomienda acabar la *Historia de la Orden de la Merced*, y es nombrado «Cronista General» por la Provincia de Castilla. Esta obra inédita, cuyo original se conserva en la Academia de la Historia de Madrid, la ha dado a luz Penedo Rey en 1974-1975: dos gruesos volúmenes, precedidos de una *Introducción*, en la que hay que matizar bastantes afirmaciones y desmentir otras (ejemplo, el famoso «Acto de contrición», allí publicado, no es el de Tirso, como he probado, sino de Ginés de Sepúlveda, 1572, antes

[14] José Antonio del Busto Duthurburu, *Historia general del Perú: Descubrimiento y conquista*, Lima, Librería Studium, 1978.

[15] *Ibidem*.

de que Tirso naciera. Otro tanto habría que decir de la fecha de nacimiento, el viaje a Santo Domingo, etc)[16].

2. 2. Su Historia tiene aportaciones de informes de América

Precisa el que Colón llevó consigo, en su segundo viaje, de Capellán a un mercedario, lo que es exacto (y no el primero, como dicen otros autores: hoy sabemos que en 1492 no iban ni clérigos ni mujeres). El texto definitivo es el de Mártir de Anglería, que no puede, de ningún modo, anularse por las *Cartas-Relaciones* de Colón, o *Libro del copiador*, recientemente descubiertas, copia del siglo XVI, en las que en vez de «un fraile de la Orden de santa María de la Merced» se habla de un «Trinitario» (confusión muy frecuente entre ambas órdenes: a causa de la fonética —mercedario / trinitario—, por el hábito blanco, y, sobre todo, por la similar finalidad de redimir cautivos del norte de África[17]. Sólo un par de veces aparece el nombre de *América* (I, 464 y II, 8).

Tirso pone de relieve al P. Bartolomé de Olmedo, capellán de Cortés, al P. Francisco de Bobadilla, Vicario Provincial y pacificador entre Pizarro y Almagro; y a tantos frailes que, desde las Antillas, fueron hacia el núcleo peruano y el centroamericano y mexicano. Y la larga lista de mercedarios que sobresalieron por su entrega y el conocimiento de la lengua de los nativos: tal, fray Diego de Reynoso, que escribió una *Gramática y vocabulario de la Lengua Mame* (edición ignorada, que he tenido la suerte de localizar, y cuya reedición salió a la luz en el Instituto Histórico de la Merced en Roma).

Habla, autobiográficamente, de su viaje, su estancia, y la labor que realizaron en Santo Domingo, él y sus compañeros. De vuelta, firma en defensa de la Inmaculada[18].

3. CONCLUSIÓN: ENTRE TODOS LOS CLÁSICOS DEL SIGLO DE ORO, TIRSO SOBRESALE POR SU «EMPATÍA» CON AMÉRICA Y ESPECIALMENTE CON EL PERÚ Y SANTO DOMINGO

Si América está presente en multitud de autores[19], podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que Tirso supo asimilar lo positivo del Nuevo Mundo como nadie, y que en su obra creadora tendrá un relieve único, como quien quedó «transformado interiormente» por su experiencia dominicana, y tuvo la salutífera curiosidad de interesarse, desde el meollo, de Tierra Firme, zonas amplísimas que otros compañeros suyos recorrieron, y en las que entregaron su vida, y cuyos ecos él supo recoger y

---

[16] L. Vázquez, «*El "Apóstrofe" de "Articela" (1698) no es el "Acto de contrición" de Tirso, sino estrofas tomadas, y deformadas, de un "Arrepentimiento" compuesto por Ginés de Sandoval en 1572*», *Estudios*, 170, 1990, pp. 123-136.

[17] Pedro Mártir de Anglería, *Décadas del Nuevo Mundo*, Madrid, Polifemo, 1989, p. 36. (Década primera, cap. III). Ver asimismo Antonio Rumeu de Armas, *Siete Cartas-Relaciones de los viajes y dos misivas de carácter íntimo, o "Libro Copiador" de Cristóbal Colón*, Documento III, Madrid, Tabula Americæ, 1989, p. 504.

[18] Ver BNM, Ms. 8540.

[19] Winston A. Reynolds, *Hernán Cortés en la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Centro Iberoamericano de cooperación / Editora Nacional, 1948.

amplificar. Su «teoría» la llevó a la «práctica»: como árbol transplantado, dio frutos ubérrimos. Tirso debe a América parte de su experiencia vital. América debe a Tirso el haberla inmortalizado en sus obras teatrales, con la palabra ardiente y ungida, con el acercamiento cordial a sus mismas raíces vigorosas.

Quiero finalizar con el juicio de un hijo de América. Dice de él Miró Quesada[20]:

> Tirso toma partido [...] Esto es lo que acontece con Tirso de Molina y lo que no suele suceder con los demás dramaturgos y poetas de la magnífica Edad de Oro de la literatura castellana. Ni Cervantes, ni Lope de Vega, ni el mexicano Ruiz de Alarcón, ni Vélez de Guevara, ni Montalbán, ni Calderón, ni Moreto, ni Góngora, llegaron jamás a proponerse una opinión tan rotunda y tan firme.[...] En cambio Tirso, genial creador de caracteres, puede decirse que introduce en el teatro español de la Edad de Oro, no un motivo episódico, sino un personaje concreto: el Perú. [...] El Perú como cuerpo vivo, el Perú como problema hondo, el Perú con trascendente y esperanzado quehacer.

Esta larga cita viene a hacer justicia a Tirso, ante quienes afirman, sin suficiente conocimiento de su obra creadora, que es asimilable a cualquier dramaturgo de la época.

Perú cobra relieve en la pluma tirsiana, a pesar de no haber pisado su tierra ni ver sus cumbres y montañas sagradas. La Española le deslumbró, con su color tropical y la belleza de su paisaje; la autenticidad de todo un pueblo, ya mestizo, con mezcla de sangre y religión, de lengua y cultura; e incluso los pocos «indios» que en su tiempo debía de haber. Él, mercedario, de espíritu redentor, no podía menos de sentirse solidario de los más débiles.

---

20 Aurelio Miró Quesada, *Cervantes, Tirso y el Perú*, Lima, Huascarón, 1948.

Teatro de Academias, Academias en el teatro

Javier Vellón Lahoz
Pasqual Mas i Usó

1. INTRODUCCIÓN

El concepto de teatro como «protoarte» del Barroco permite afrontar el estudio de las manifestaciones culturales más diversas desde un signo dramático que afecta al sentido compositivo y a la perspectiva del arte como globalidad.

Las academias y justas poéticas, verdaderos focos de irradiación cultural durante el siglo XVII y reponsables del sentido integrador de dicha cultura, poseen una indudable vertiente dramática, especialmente cuando, al margen de ser cenáculos privados, se abren a la celebración pública de acontecimientos, dando acogida a un auditorio más amplio sobre el que actúan resortes propios del ámbito escénico.

La interrelación entre ambas formas culturales es algo más que una mera continuidad en el macrotexto de la época barroca. Las celebraciones académicas, particularmente cuando son parte de una fiesta —las llamadas «academias de ocasión»— alcanzan una dimensión escénica en la que los protagonistas despliegan un sistema de actuación en torno al virtuosismo poético.

Más aún, la propia ubicación de la academia se transforma en un verdadero espacio escénico donde la comunicación con el público se desarrolla a través de un sistema dramático en el que la palabra se contextualiza en el seno una codificación escénica global.

Precisamente, y como sucede en la evolución del teatro barroco, las academias van paulatinamente decantándose hacia un barroquismo en el que el ámbito mitológico impone una homogeneidad ideológica entre el auditorio y el escenario. Lejos de configurar un foro para el debate, las «academias de ocasión» se pliegan hacia un alarde de la imaginación que, desde el retoricismo poético, se proyecta a la consolidación de una cultura de la ilusión referencial por medio de la perspectiva dramática.

Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, II, Toulouse-Pamplona, 1996

Pero también el teatro se nutre de los hábitos difundidos por estos centros de integración cultural. No en vano, la mayor parte de los dramaturgos participaron en sesiones académicas de todo tipo, desde las más próximas a la erudición, hasta las convocadas para celebrar festividades a través de composiciones laudatorias.

La afinidad de Lope de Vega con las academias es de sobras conocida, merced a los estudios dedicados a las condiciones de composición de su *Arte nuevo de hacer comedias*; sin embargo, no es menos importante su relación con los dramaturgos valencianos adscritos a la «Academia de los Nocturnos», en gran medida responsables del origen y consolidación del modelo de la «comedia nueva».

En la presente comunicación vamos a analizar la estrecha interrelación entre teatros y academias desde tres perspectivas: en primer lugar, la utilización de estructuras de academias en las comedias barrocas; posteriormente, la inclusión de espectáculos teatrales en certámenes y festividades dirigidas por las academias, y, finalmente, las tendencias dramáticas observadas en la segunda mitad del siglo XVII, en la composición de las llamadas «academias azarzueladas». Para estos dos últimos aspectos hemos elegido, como ejemplos sintomáticos, las academias valencianas y los autores y obras difundidos por ellas.

2. ACADEMIAS EN EL TEATRO

Las referencias a hábitos y componentes propios de justas poéticas, vejámenes, discusiones académicas, etc. son una constante en la comedia aureosecular, como reflejo del conocimiento que los dramaturgos poseían de tales manifestaciones culturales. Lope de Vega las incluye en obras tan sintomáticas como *La Dorotea*[1], o en el inicio de la Jornada II de *La dama boba*, donde tres galanes libran un enfrentamiento dialéctico ante la dama a través de sendos discursos poéticos paralelos en la forma: dos décimas cada uno.

Este artificio, imitando los concursos poéticos, es muy frecuente en las comedias, sin embargo en este primer apartado queremos centrar la atención en otro modelo interdiscursivo de mayor transcendencia: la presencia de actos academicistas que se integran en el conflicto de la historia y que ocupan un lugar determinante en el planteamiento y desenlace de la trama, pues representan una clara muestra de la imbricación entre ambas manifestaciones y la capacidad del teatro para asumir y catalizar la diversidad de géneros artísticos en la síntesis del lenguaje dramático.

Hemos elegido tres ejemplos pertenecientes a sucesivas etapas de la diacronía del teatro barroco, y a las respectivas vertientes espectaculares de la dramaturgia del seiscientos.

El primero de ellos aparece en la comedia de Rojas Zorrilla *Lo que son las mujeres*; en ella toda la Jornada III está ocupada por un acto académico, organizado por Rafaela y Serafina para demostrar su inteligencia ante los cuatro pretendientes de Matea.

---

[1] *Vid.* Sandra M. Foa, «Valor de las escenas académicas de *La Dorotea*», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXVIII, 1979, pp. 118-129.

Rafaela y Gibaja, el gracioso, preparan la reunión, con todos los utensilios necesarios: alfombra, bufete, sobremesa, plumas, tinta, bancos; Rafaela será la fiscal, Serafina la secretaria y Matea la presidirá. Cada pretendiente debe afrontar una prueba poética y, finalmente, Matea y Serafina compondrán un poema de tema y metro libre.

En la comedia de Agustín Moreto *No puede ser el guardar una mujer*, el inicio de la obra transcurre por senderos semejantes: doña Ana Pacheco, organiza una academia en la que, ante un público femenino, los galanes deben dar muestras de esa dualidad tan difundida por la preceptiva barroca entre razón e ingenio. Los cuatro caballeros han de recitar, respectivamente, un soneto, una glosa, una octava y una décima, y para concluir, doña Ana expone un enigma en verso que remite al título de la comedia y que daba origen al conflicto de la ficción.

En los dos casos citados las contiendas poéticas reflejan la atracción arraigada en la sociedad barroca por estos despliegues de ingenio y elocuencia, constituyendo una actividad lúdica a la que se dedican esas clases sociales urbanas, ociosas, con tendencia a todo tipo de juegos amorosos, que pueblan la comedia de capa y espada del siglo XVII.

Hemos dejado para el final de este apartado la comedia *Paces de ingenio y belleza*, obra del dramaturgo valenciano Manuel Vidal i Salvador, miembro de la generación postcalderoniana, autor que participó en algunas academias en Valencia, y que llevó a cabo su tarea de escritor en el Madrid de finales del reinado de Carlos II[2]. La pieza mencionada se estrenó el 4 de noviembre de 1694 en el Salón de Palacio para festejar el nombre del Rey.

La acción se centra en Sagunto, espacio convenientemente transfigurado por una lectura que vincula la presencia de imágenes mitológicas con referencias al pasado ilustre de la ciudad. Su estructura es la de una academia, pues se basa en la discusión entre las ninfas del coro de Elisa y las del coro de Egérida en torno a un tema típico de los debates academicistas: la primacía de la discreción o de la hermosura en el amor. Gerión, el héroe, debe decantarse por una u otra. Toda la Jornada II, en la «Pieza de Palacio», es la celebración del acto académico, con los testimonios de uno y otro coro, y de sus representantes, con Gerión como juez, y la intervención de figuras mitológicas, como el dios Amor, protector y guía de la pugna dialéctica desde su condición omnipresente.

La comedia mitológica de Manuel Vidal identifica ese salto cualitativo que lleva, desde el entretenimiento culturalista de las clases urbanas, hasta una magna dramaturgia de la psicomaquia de los dramas mitológicos. Frente a los alardes imaginativos de los galanes, Gerión, el protagonista de *Paces de ingenio y belleza*, ha de arbitrar en la discusión de un tema dictado y proyectado por seres metafísicos al que se asocia el futuro de un espacio vivencial. Los cantos de las ninfas acompañan al recitado de las beldades, la escenografía cambiante sugiere la presencia potencial de las divinidades y el juicio final del protagonista expresa la voluntad del Dios oculto.

---

[2] Para más información sobre el citado dramaturgo *vid.* Javier Vellón, «Manuel Vidal i Salvador. El intelectual valenciano y la Corte de los Austrias: un modelo de cultura centrípeta», *Boletín de la Sociedad castellonense de cultura*, LXVI, 1990, pp. 241-249, y nuestra edición de su comedia *La colonia de Diana*, Kassel, Reichenberger, 1992.

El hecho de que las academias finiseculares contribuyan a representar este tipo de comedias, como veremos en el siguiente apartado, confirma el sesgo que adoptó la cultura barroca en sus celebraciones públicas, dirigidas a un auditorio partícipe de la ideología planteada desde el espacio escénico, compuesto mayoritariamente por la nobleza cortesana.

3. FUNCIONES TEATRALES EN ACADEMIAS LITERARIAS

Las academias con funciones regulares vieron en las representaciones teatrales una manera de celebración que perpetuaba el sentido cultural barroco ampliándolo hacia una plasmación fastuosa.

La Academia valenciana del Alcázar[3], fundada en 1681, cuyo talante fue eminentemente literario, llevó a cabo varias representaciones teatrales con motivo de las carnestolendas. Este hecho ya se había cumplido en 1680, cuando algunos que después serían alcazaristas, representaron *También se ama en el abismo* de Agustín Salazar y Torres, con un baile de José Ortí i Moles. Pues bien, dentro del Alcázar los académicos representaron en 1681 la obra *No puede haber dos que se amen* de Gaspar Mercader, con loa de José Ortí, y, al año siguiente, *Aire, tierra y mar son fuego* de José Ortí. Pero además de estos dos autores, también Francisco Figuerola es mencionado entre los alcazaristas y, por otra parte, representan en Valencia sus compañeros generacionales Antonio Folch de Cardona, Alejandro Arboreda y Manuel Vidal.

La Academia del Alcázar había contactado con Calderón y a la muerte del dramaturgo reunió poemas de los alcazaristas para formar un libro en su honor titulado *Fúnebres elogios*[4].

En efecto, José de Castelví i Alagón, marqués de Villatorcas, encargado de la poesía, había mandado a Calderón los borradores de algunos ejercicios académicos y las instituciones del Alcázar, y le manifestaba la intención de hacer una fiesta en la que el dramaturgo madrileño habría de participar. No obstante, su muerte abortó una relación de amistad que había comenzado días antes de acabar su vida[5]. Fue entonces cuando el marqués de Villatorcas, designado excepcionalmente presidente para este caso, reunió los poemas a la muerte de Calderón en los *Fúnebres elogios*.

Pero la vinculación de las academias valencianas con el teatro, y en concreto con Calderón, no decreció. Unos años más tarde, en 1685, en la academia valenciana dedicada

---

[3] Para el estudio de las academias literarias del Barroco *vid.* José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español,* Madrid, Gredos, 1961; Willard F. King, *Prosa novelística y Academias literarias en el siglo XVII,* Madrid, Anejos del *BRAE*, 1963; Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco,* Barcelona, Crítica, 1990; Pasqual Mas, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca (1591-1705). Teoría y práctica de una convención,* Kassel, Reichenberger, 1996.

[4] *Fúnebres elogios a la memoria de Don Pedro Calderón de la Barca, escritos por algunos apassionados suyos del Alcázar a instancias de Don Joseph de Castelví...* Valencia, 1681.

[5] *Idem,* Prólogo.

a la condesa de Peñalba se representó la obra calderoniana *Ni amor se libra de amor*, según refiere Manuel Vidal en un poema sobre Siquis y Cupido[6].

Las academias barrocas de finales del XVII habían creado electos o superintendentes encargados de las diferentes secciones temáticas que se trataban en sus reuniones: jurisprudencia, poesía, matemáticas, arquitectura militar, etc. En 1690 existe en Valencia una academia formada con la advocación de la Virgen de los Desamparados y San Francisco Javier[7], de la que forma parte Francisco Figuerola y José Ortí i Moles, que contiene superintendencias de música y danza. Este hecho nos induce a sospechar que en las fiestas celebradas en Valencia con motivo del segundo matrimonio de Carlos II, la representación de la comedia calderoniana *La fiera, el rayo y la piedra* corriera a cargo de la mencionada academia, pues, además, la obra estaba acompañada de loa, baile entremesado y mojiganga de Figuerola y de un entremés de Ortí.

El éxito de las reuniones académicas es tan evidente que se toman también como esquema narrativo y, según vamos a comprobar, algunas veces este marco académico encierra a su vez representaciones teatrales.

En la novela *Pedro de Urdemalas* de Salas Barbadillo la academia es una excusa para reunir en su casa a gente que se deja embaucar con los naipes, y como la treta corre peligro de ser descubierta, Pedro de Urdemalas decide representar *El gallardo Escarramán*, y así los ensayos aseguran la asistencia de los ingenuos académicos.

Otro ejemplo narrativo es la obra *Huerta de Valencia* de Castillo Solórzano en la que, según el prólogo, cinco poetas se reúnen para preparar cinco academias en sendas casas fuera de la ciudad del Turia; en la última sesión el académico anfitrión, en lugar de la lectura de poemas de cada participante y de una novela escrita por él, presenta la comedia *Del agravio satisfecho* en la que participó el público que habitualmente era invitado a las sesiones.

4. ACADEMIAS AZARZUELADAS

Hemos visto, pues, que las academias con reuniones ordinarias promueven representaciones teatrales, pero éste no era el único tipo de manifestaciones literarias que organizaron extraordinariamente. Así, en algunas ocasiones señaladas, como un matrimonio entre nobles, una entrada real, etc., las academias ordinarias constituían las llamadas «academias de ocasión», cuya estructura es semejante a los certámenes literarios, pero en éstas no hay poemas a la devoción, ni jueces, ni premios, pues no se trata de un concurso, sino de una reunión de poemas que glosan los asuntos señalados.

Aunque este nuevo modelo académico fructifica en la segunda mitad del siglo XVII, sustituyendo a los certámenes literarios, existen en Valencia precedentes a finales de la

---

[6] Francisco Figuerola, *Academia que se celebró en la ciudad de Valencia en la Alcaydía del Real Palacio, casa de don Luys Juan de Torres y Centelles, Conde de Peñalva...5 de febrero, 1685*, Valencia, Vicente Cabrera, 1685.

[7] José Ortí i Moles, *Papeles varios*, Biblioteca Serrano Morales, Ms. 6564.

primera mitad del siglo de la mano de Lorenzo Mateu y Sanz[8]. Pero la verdadera revitalización en el ámbito valenciano surge con un llamamiento institucional para «resucitar las academias» que recoge el tortosino Francisco de la Torre y Sevil, quien estaba en Valencia procedente de Zaragoza y Huesca donde había participado en varias academias. De esta manera, Torre y Sevil, junto a Rodrigo Artés, Juan de Valda y el dramaturgo Folch de Cardona, promueven la «Academia de los Soles» en 1658, y una segunda sesión extraordinaria en 1659.

Sin embargo, queremos destacar rasgos de las academias posteriores, pues en 1685, cuando se realiza en Valencia la Academia de la condesa de Peñalba, encontramos en su desarrollo la intervención de música, coros, voces en «off» e incluso acotaciones. Y lo mismo ocurre en la «Academia a las señoras» de 1698[9], pues se trata de una celebración extraordinaria: es decir, organizada por un motivo excepcional que no conlleva repetición del acto literario en nuevas sesiones. Esta vez el motivo fue el casamiento de personajes nobles, Juan Pardo de la Casta, marqués de la Casta, y María Engracia de Bojadós, hija de los condes de Zavalla.

La «Academia a la señoras» se muestra claramente influenciada por las representaciones teatrales finiseculares. En esta ocasión José Ortí i Moles, que desempeñó el cargo de fiscal, no duda en copiar a Francisco Figuerola, quien ya en la mencionada Academia a la condesa de Peñalba, en 1685, había señalado la similitud entre las representaciones académicas y teatrales. En este sentido, y casi con las mismas palabras, se pregunta José Ortí en el vejamen de 1698 lo que Figuerola dijera como secretario en la introducción de 1685. Ésta es la sentencia de Figuerola[10]:

> ¿Quién eres, triste voz, que te desvelas
> en passar de Academias a Zarçuela?

y ésta la de Ortí catorce años después[11]:

> ¿Quién eres, voz, que en ecos de Zarzuela
> a Academia te pasas?

Como se puede observar, la progresión de estas academias finiseculares hacia la consecución de espectacularidad es evidente. Por ello se percibe un aumento en las acotaciones al margen de los textos, donde se señalan movimientos de los que leen, entradas de danzarines y músicos, etc. El artífice de esta evolución hacia la grandiosidad, José Ortí, ayudado como en otras ocasiones por Antonio Ladrón de Pallás, combinó los elementos tradicionales en las «academias de ocasión» (introducción, asunto y vejamen)

---

[8] Lorenzo Mateu i Sanz, *Varios versos recogidos de los que he escrito, aunque los más se han perdido que quiçá serán los menos malos. Hay de todo género y una comedia que escriví por cierto empeño....* BNM, Ms. 3746.

[9] «Academia a las Señoras», en José Ortí, *op. cit.*, pp. 418-534. Hay edición moderna de Pasqual Mas, Kassel, Reichenberger, 1994.

[10] Francisco Figuerola, *op. cit.*, cita p. 9.

[11] José Ortí, *op. cit.*, cita p. 423.

con otros propios de fiestas (música, baile, teatro), y por tal actividad comenta el biógrafo y bibliógrafo Vicente Ximeno[12]:

> [José Ortí]... fue el primero que introduxo en las Justas y Academias Poéticas el quitar a los Vexámenes la molestia con que solían componerse y leerse quando ya no era fácil acordarse de la multitud de Poesías que antes se [h]avían leído juntas [...] Porque inventó la idea, que puso en execución con increible acierto, de enlazar y llamar los Assuntos, Música, Relaciones, Danzas y demás exercicios Académicos

Es decir, Vicente Ximeno, ignorando la Academia a la condesa de Peñalba de 1685, considera a Ortí como el único introductor de ese ensamblaje de poesía, música y danza que se puede llamar «Academias de ocasión azarzueladas»[13]. Sin embargo, tampoco Ximeno se basa específicamente en la «Academia a las señoras» de 1698, cuyo manuscrito no cita, sino en las participaciones de Ortí a principios del siglo XVIII que aparecieron impresas. Por ello, conviene recordar cuándo empiezan las «academias de ocasión» y cuándo aumenta notablemente su teatralidad a partir de 1685.

La «Academia a las señoras» está formada por un alternante diálogo en prosa entre José Ortí y Antonio Ladrón de Pallás, acompañado de coplas cantadas por Pedro Valterra y todo ello se interrumpe para que cada académico lea su relación, poema, o simplemente baile. Por cierto que, según indica Juan Vergadá en su intervención[14], en la Academia valenciana del Parnaso de 1680 también se bailaba. Al formar parte de esta actuación, José Ortí y Antonio Pallás más bien parecen dos narradores que proponen distintos temas glosados por el académico de turno, según indica el fiscal; es así como se lee la introducción y las cedulillas (que fingen ser hechas «de repente»), y el vejamen en el que van apareciendo los bailarines y los diversos poetas, que para leer ascienden a una nube donde está el fiscal.

Así pues, tablados, escaleras, bailes, música, poetas que ascienden y se despeñan, voces desde el cielo y varios coros evidencian una dimensión parateatral. No obstante, el punto de mayor teatralización está por llegar; ello sucede en las sesiones de la «Academia Valenciana» de principios del XVIII, que llegó a editar sus sesiones extraordinarias de 1703, 1704 y 1705.

Estas sesiones, sobre todo las dos primeras, continúan la tendencia de las academias azarzueladas precedentes, aunque, al estar impresas, se informa más explícitamente de todos los participantes, tanto de poetas y bailarines, como de los coros e instrumentos. Pero en la sesión de 1705, que ya organizó José Vicente Ortí i Mayor, se propuso que la academia imitara a la Arcadia. Teniendo en cuenta el sucursalismo de las academias españolas respecto a las italianas no ha sido difícil encontrar un claro precedente a esta propuesta en la «Accademia degli Arcadi», que se reunía en Roma desde 1690, en la que

---

12 Vicente Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia,* Valencia, José Esteban Dolz, 1749, II, p. 212.

13 Aurora Egido, que ha profundizado en el tema académico, señala que: «En algunas Academias la celebración de una efemérides llevaba consigo la puesta en escena de una obra de teatro. En otras, sobre todo las de la segunda mitad del siglo XVII, la Academia es teatro, y teatro que evoluciona como el propio arte dramático, convirtiéndose en zarzuela» en *op. cit.*, cita p. 138.

14 José Ortí, *op. cit.*, pp. 425 y ss.

se intentaba resucitar el estudio de la poesía en sesiones de enmascarados vestidos de pastores[15].

Toda esta proliferación de elementos escénicos en la progresiva teatralización de las academias exige un marco que se distancia del necesario para una sesión ordinaria, pues las «academias de ocasión azarzueladas» requieren un espacio mucho mayor y profusamente aderezado. A finales del XVII se acostumbraba en Valencia a realizar las sesiones extraordinarias en el Palacio de la Diputación, engalanado para estas ocasiones, que fueron, entre otras, en 1691 en un acto festivo de la «Academia Desamparados y San Javier», en la «Academia a las señoras» de 1698 y en las conmemoraciones festivas de la «Academia de Valencia» a principios del XVIII. Como se observa en el siguiente texto que refiere una celebración de 1691, la Diputación fue adornada del siguiente modo[16]:

> Era sitio señalado el de la Deputación del Reyno, cuyo salón es puesto competente, assí por su capacidad, como por lo hermosas de sus pintadas paredes, prevención de balcones, o tribunas que por lo alto le coronan [...] Estava prevenida la sala a disposición de los Ele[c]tos destinados para estos adornos y erección, assí de las Fiestas Públicas, como para el sitio de los ejercicios de la Academia.[...] En la pared frente principal, bajo un docel, estava el Retrato del Rey Nuestro Señor, y desde ésta, hasta distancia proporcionada para el combite general que se había hecho, el estrado para las Señoras. A los lados de la sala estavan en la primera silla de mano derecha el Señor Rey, y enfrente, lo primero de la otra línea, la mesa para el Presidente, Fiscal y Secretario de la Fiesta Poética [...] En las mismas líneas de media distancia de los lados había dos mesas correspondientes para los dos Coros musicales...y todo lo restante del salón con asientos para la Nobleza

En la «Academia Valenciana» de 1705, las paredes se cubrieron de ramas y los académicos, vestidos de pastores, eran meros personajes, máxime cuando algunos de ellos no habían compuesto lo que leían y sólo interpretaban.

5. CONCLUSIÓN

Hemos intentado demostrar que la relación entre dos prácticas culturales en el Barroco, como el teatro y las academias, es una constante que afecta a ambas por igual y determina su evolución hacia formas más complejas de espectáculo.

Por una parte el teatro asume el hábito de la celebración académica como un modelo de transformación escénica de lo poético, síntesis perfecta de la dualidad entre el *«ars / ingenium»*; por otra, las academias se teatralizan en las «academias azarzueladas», basadas en las academias de ocasión, celebraciones cuya magnificencia escenográfica, disposición de figuraciones mitológicas, y ambientación coral, recuerdan las fiestas

---

15 *Enciclopedia Británica,* Cambridge, 1910, I, p. 103.

16 *Poética festiva celebridad a los años y nombre de Carlos II,* Valencia, Francisco Mestre, 1691, pp. 13-14 (Hispanic Society of America: *Poetry*, 1691).

cortesanas en los salones de la nobleza, con la dialéctica entre realidad y ficción que caracterizaba al conjunto del sistema formado por la loa, comedia y entremeses[17].

[17] *Vid.* Sebastian Neumeister, «La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico (*Fieras afemina amor*)» en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio anglo-germano. Londres 1973,* Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 157-170 y Javier Vellón, «El espectáculo teatral como globalidad. Dialéctica realidad / ficción en la fiesta cortesana barroca: *La fiera, el rayo y la piedra*», en *Rilce*, 9, 1993, pp. 103-117.

Mujer, honor y violencia: el tema de Virginia en el drama español del Siglo de Oro

Rina Walthaus
Universidad de Groningen

Aunque la historia legendaria de la romana Virginia resulta muy conocida entre los poetas españoles del Siglo de Oro, fueron pocos los autores de la época que le dedicaron una obra dramática[1]. En la segunda mitad del siglo XVI, Juan de la Cueva compuso una *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*, representada en 1580[2]. Unos cuarenta años más tarde, Guillén de Castro, autor de varias comedias de asunto clásico, parece haberse servido también de esta historia-leyenda en una comedia donde la incorpora de forma tan velada que no se han dado cuenta ni los estudiosos del teatro del valenciano que consulté[3], ni Petriconi en su artículo sobre el tema de Lucrecia y

[1] Las principales fuentes clásicas de la leyenda de Virginia son Livio, *Ab urbe condita*, Dionisio de Halicarnaso, *Antiquitates romanae*, y Valerio Máximo, *Factorum et dictorum memorabilium*. Importante fuente posterior es Boccaccio, *De claris mulieribus*.

[2] La tragedia fue publicada en la *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, 1583, 2a. ed. 1588. Me sirvo de la edición de Francisco A. de Icaza, *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917.

[3] *Cfr.* Henry Mérimée, *L'Art dramatique à Valencia*, Valencia, Edouard Privat, 1913; William E. Wilson, *Guillén de Castro*, Nueva York, Twayne, 1973; Luciano García Lorenzo, *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976; Manuel Delgado, *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Puvill, 1984; Christiane Faliu-Lacourt, *Guillén de Castro*, Thèse soutenue devant l'Université de Toulouse-Le Mirail pour l'obtention du Doctorat es Lettres, 1984.

Virginia en la literatura española[4]. En *Cuánto se estima el honor*[5] el dramaturgo valenciano nos ofrece una reelaboración completamente libre y actualizada de esta historia, trasladando la problemática de la antigua leyenda al ambiente contemporáneo de principios del siglo XVII. En alguna que otra comedia de la época encontramos reflejos o motivos aislados del tema de Virginia, como, por ejemplo, al final de *La mayor vitoria* de Lope de Vega. Pero en este trabajo me limitaré al análisis de las dos obras mencionadas de Juan de la Cueva y Guillén de Castro, siendo éstas adaptaciones más completas de esta materia clásica.

La *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio* de Juan de la Cueva puede ser calificada de reconstrucción arqueológica de la leyenda de Virginia. El desarrollo de los sucesos presentados sigue, por lo general, el plan de la fuente latina (Livio). La mayoría de los personajes aparece ya en el texto-fuente. El dramaturgo sevillano sabe dotar la obra de cierto color local clásico por medio de referencias a antiguas instituciones políticas y administrativas romanas (el decenviro, el Senado, el Edil) y referencias religiosas propias de la Antigüedad.

En el episodio de Apio Claudio y Virginia tal como lo narra Livio, fuente indiscutible de Cueva, cabe distinguir tres componentes básicos:

(a) el componente político: la tiranía y los abusos políticos del *decemvir*; su expulsión y la institución de otro orden político

(b) el componente novelesco-sentimental: la pasión de Apio Claudio por Virginia, su intento de obtenerla por la fuerza y la muerte de la inocente doncella

(c) el componente judicial: los falsos pleitos tramados por Apio Claudio para poseer a Virginia.

En el relato latino son los componentes (a) y (c) los que pasan al primer plano, ocupando mayor espacio en la narración. Frente a ello, Juan de la Cueva concentra su tragedia en los componentes (b) y (c). Para el historiador latino la leyenda de Virginia era interesante como historia etiológica de tipo sentimental que fundamenta el cambio político en Roma y la expulsión de los *decemviri*. Pero Juan de la Cueva reduce la dimensión política de la historia-leyenda al eliminar tanto las protestas que denuncian la tiranía y los abusos políticos de Apio Claudio —muy presentes en la versión de Livio— como la rebelión política. El dramaturgo conserva el fuerte componente judicial de la historia y dedica la mayor parte de las jornadas II, III y IV a los procesos jurídicos: se llevan al escenario tanto las dos audiencias en las que Apio Claudio maltrata las leyes para imponer su voluntad diabólica, como el proceso jurídico al que el tirano tiene que

---

[4] H. Petriconi («El tema de Lucrecia y Virginia», *Clavileño*, 8, 1951, pp. 1-5) estudia el uso literario del esquema «deshonra de una mujer —> venganza / rebelión política», tal como aparece en comedias como *El burlador de Sevilla* y *El alcalde de Zalamea*. Petriconi no analiza ni menciona ninguna adaptación dramática directa de la historia clásica de Lucrecia o Virginia. Sobre Lucrecia, véanse Rina Walthaus, *La nieve que arde o abrasa. Dido en Lucretia in het Spaanse drama van de 16de en 17de eeuw (Dido y Lucrecia en el drama español de los siglos XVI y XVII)*, Leiden, Universidad de Leiden, 1988.

[5] Courtney Bruerton da como fecha de composición de *Cuánto se estima el honor*: 1615-1624, probablemente 1620-1624 («The chronology of the *comedias* of Guillén de Castro», *Hispanic Review*, XII, 1944, pp. 89-151). La obra se publicó en la *Segunda parte* de las comedias del valenciano (1625). Me sirvo de la edición de Eduardo Juliá Martínez, *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*, vol. II, Madrid, Real Academia Española, 1926, pp. 92-126.

someterse después. Las jornadas II y III se centran así en la ruptura del orden jurídico y la jornada IV en la restauración del mismo (la condenación jurídica y el suicidio del tirano). La tragedia se caracteriza así por una amplia dimensión jurídica.

Reducido el componente político y limitándose —dentro del marco del drama— la maldad de Apio Claudio a la violencia contra Virginia, el tema del honor pasa al primer plano. Livio relata que la hija de Lucio Virginio era una muchacha educada en los altos principios morales que caracterizaban a su padre y era un modelo de pudor frente a los intentos de seducción de Apio Claudio[6]. Pero ni una sola vez el historiador le concede la palabra a la joven; Virginia no es sino objeto mudo del deseo sexual del *decemvir* («pavida puella stupente», III, 44, 7; «desertaque praeda iniuriae puella stabat», III, 48, 4). Mucho más importantes son los hombres cuyo honor es ofendido; sus palabras y argumentos sí se citan en estilo directo. Cueva, sin embargo, amplifica el papel de la mujer-objeto y hace que el espectador / lector conozca a Virginia también por medio de una caracterización implícita, a base de sus propias palabras y actos. La rigurosa conciencia de honor de la joven anticipa la conducta de muchos personajes femeninos del teatro posterior, cuyo móvil principal será la opinión:

VIRGINIA Si, porque la honestidad
Para evitar la maldad
Manda huyr la ocasion;
Y assi viniendome aqui
No faltará quien me siga,
Quien me murmure y quien diga
Lo que quisiere de mi.
TUCIA Tu casta opinion refrena
Las lenguas á maldizientes.
VIRGINIA Aun quitando inconvinientes
Su injusto furor no enfrena,
Que bien sabes el cuydado
Con que guardo mi pureza.
[...]
Que no solo le aprovecha
Para conseguir corona
Ser onesta vna matrona,
Mas ser libre de sospecha.
(I, pp. 85-86)

Al principio de la segunda jornada, Virginia sigue presentándose como personaje activo y estereotipo de la mujer fuerte cuya virtud es como una roca (la *virago* resulta

6 «Pater virginis, L. Verginius, honestum ordinem in Algido ducebat, vir exempli recti domi militiaeque. Perinde uxor instituta fuerat liberique instituebantur. [...] Hanc virginem adultam, forma excellentem Appius amore amens pretio ac spe perlicere adortus, postquam omnia pudore saepta animadvertit, ad crudelem superbamque vim animum convertit» (Livio, *Ab urbe condita*, III, 44, 2-4).

personaje femenino predilecto de Cueva[7]). Luego, sin embargo, la voz de Virginia enmudece. Como personaje va desvaneciéndose para convertirse en mudo objeto de discordia de los hombres, siendo éstos los que atacan o defienden su causa. En el tercer acto Virginia está presente en el escenario, durante la audiencia donde Apio Claudio la declara esclava de su criado, pero no expresa palabra alguna. Es su padre quien se ocupa de su causa como el más responsable del honor de la hija. La muerte de Virginia se realiza ante la mirada del público, pero no se le escapa ni una palabra, ni una queja. Muere muda a manos del padre y es éste quien proclama la primacía del honor y denuncia la falta de justicia. En la última jornada, pues, Virginia ha desaparecido como personaje; en este acto se ofrece la restauración del orden social y jurídico por medio de un proceso jurídico contra el tirano. La *Tragedia de la muerte de Virginia* presenta y confirma una concepción plenamente patriarcal del honor: el honor como piedra angular del orden público y como responsabilidad exclusiva del hombre. La voz de la mujer es débil y llega a desvanecerse por completo.

Igual que Juan de la Cueva, Guillén de Castro era un dramaturgo interesado en la problemática de la tiranía política y el regicidio[8] y él también se sirve de la leyenda de Virginia y Apio Claudio, al presentar, en su comedia *Cuánto se estima el honor*, a un príncipe que abusa de su poder político para conseguir a la mujer que desea. Celia, protagonista de la comedia y fiel amante de Alejandro, es objeto de los deseos amorosos del Príncipe de Sicilia. Este, recién casado con la Princesa, hija del rey de Nápoles, desdeña a su esposa a causa de su ardiente pasión por Celia, la cual, sin embargo, rechaza con firmeza sus avances amorosos. En la segunda jornada la desesperación del Príncipe —quien, consciente de su error, experimenta conflictos interiores, pero se ve irresistiblemente arrastrado por sus deseos— le incita a dos intentos de poseer a Celia por la fuerza. En el primer intento se detectan unas reminiscencias de la historia de Tarquino y Lucrecia: ausente el Duque, el Príncipe irrumpe por la noche en la habitación de Celia, mientras ésta está desnudándose para acostarse; trata de obligarla a someterse a sus deseos. Celia sabe salvar su honor con cautela, cediendo de palabra y prometiendo futuros favores al poderoso amante. Aunque la escena sólo recuerda la parte inicial de la historia de Tarquino y Lucrecia, creo que es esta —tan famosa— leyenda clásica de violación realizada por un rey tirano la que inspiró a nuestro dramaturgo el primer intento agresor del Príncipe. Como se sabe, la «libre», aunque forzada entrega de Lucrecia a su agresor no dejaba de provocar dudas respecto a su posible «culpa»[9]. Celia parece consciente de que su ceder de palabra a la presión del Príncipe, prometiéndole favores, puede suscitar semejantes reacciones en cuanto a su integridad moral; y así explica al público: «Libertad fué el prometer / favores; mas siendo tales / los peligros, de dos males / el menor se ha de escoger» (II, p. 106). Con estas palabras la heroína

---

[7] Véase mi estudio «Entre Diana y Venus: Mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués», en Rina Walthaus (ed.), *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro* (*Foro Hispánico*, 5), Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1993, pp. 71-90.

[8] Sobre este aspecto de la obra de Guillén de Castro véanse Luciano García, *op. cit.*, cap. IV; Manuel Delgado, *op. cit.*; James Crapotta, *Kingship and tyranny in the theater of Guillén de Castro*, Londres, Tamesis, 1984.

[9] *Cfr.* Rina Walthaus, *La nieve que arde o abrasa...*, cap. 2.

anticipa toda interpretación negativa de la que fue víctima Lucrecia. Una conexión más explícita con la historia de Lucrecia la expresa el Príncipe mismo, al confesar su acto a su esposa: «Desesperóme tan necia / pasión, tanto, que sin ser, / y sin Dios, venía a ser / Tarquino desta Lucrecia» (II, p. 108).

En su segundo intento de conquistar a Celia por la fuerza, el Príncipe se sirve de la táctica de otro tirano clásico preso de apetito sexual: Apio Claudio. Como éste, el Príncipe trama una acusación falsa contra su víctima y manda que ésta venga a una audiencia pública. Aquí, Costanza y su hijo Aurelino, cómplices del Príncipe, levantan falsos testimonios declarando que Celia no es hija del Duque, sino de Costanza. El Duque y Alejandro defienden a Celia contra estas falsedades y Celia misma levanta la voz para descubrir en público la violencia cometida contra ella por el Príncipe («puertas abrió en mi casa, que el violento / poder todo lo alcanza», II, p. 112). Igual que en la leyenda de Virginia, el Príncipe decide dónde «depositar» a Celia, mientras el Duque vuelva por su honor, y manda que la entreguen a Costanza y Aurelino, es decir, a sus propios cómplices. Entonces el Duque, como segundo Virginio, pide que le permitan despedirse de su hija y apuñala a ésta en público para prevenir su deshonra, denunciando la injusticia del príncipe. Aunque no se da ninguna referencia textual explícita a la leyenda de Virginia y Apio Claudio[10], las analogías son obvias. No se deja de aludir incluso a las posibles consecuencias políticas de la maldad del Príncipe (II, p. 113; III, p. 115). Pero en esta comedia Guillén de Castro no va más lejos. El desenlace de la comedia afirma la autoridad real y evita cualquier alboroto político gracias al regreso del Rey de Sicilia, que desempeña su función de rey justiciero, y gracias al hecho de que Celia no había muerto del asalto. El Príncipe se arrepiente de su conducta. Contrariamente a lo que pasa en la leyenda de Virginia y conforme a las convenciones de la comedia, se da un desenlace feliz (casamiento de Celia y Alejandro; feliz unión del Príncipe y la Princesa, con lo que el orden moral y político queda restaurado).

Mientras las dos obras se basan —de forma diferente— en el mismo asunto clásico, se divergen en la elaboración de la temática de la mujer y su honor. Según hemos visto, la *Tragedia de la muerte de Virginia* de Cueva confirma las leyes del rígido código del honor, tal vez para criticarlas implícitamente al mostrar sus tremendas consecuencias. En la comedia de Guillén de Castro, sin embargo, se observa una problematización a la vez que una humanización de tal código riguroso. El Duque, envuelto en el conflicto entre la lealtad al Rey / Príncipe y la defensa de su propio honor ofendido por éste, por un lado comparte la concepción del honor de Virginio y piensa remediar el problema imitando al romano y matando a su hija. Por otro lado, sin embargo, no deja de mostrarse padre tierno y amante, que apenas es capaz de matar a su hija (II, p. 114). A pesar de sus vacilaciones dictadas por el amor paternal, el Duque, en última instancia, hace prevalecer el honor, pero es sintomático que no llegue a matar a su hija, sino que sólo la hiera gravemente.

No es el rígido código del honor defendido por el Duque el que triunfa, sino otra concepción más humana, proclamada por la mujer sacrificada, Celia. Esta rechaza la violencia cometida por su padre en pro del honor y proclama, como única defensa válida,

[10] Una vaga alusión se halla tal vez en las palabras del Duque en el acto III: «lo que yo hice como heroica hazaña; / valor fué *de gentil*, yo lo confieso» (p. 119; la cursiva es mía).

la firme resistencia, trasladando así la responsabilidad del honor femenino a la mujer misma. La acción y el desenlace de la comedia confirman la interpretación de Celia como justa: la protagonista no muere como Virginia, sino que sale triunfadora y —junto con otra mujer virtuosa, la Princesa— incluso es causa de la conversión del Príncipe, y, con ello, de la restauración del orden político en el reino. *Cuánto se estima el honor* resulta, pues, una afirmación de la dignidad y responsabilidad de la mujer en cuanto a su propio honor y va en contra de la deshumanización de la mujer como objeto puramente sexual y objeto depositario del honor. Mientras esta comedia adopta la sustancia de la leyenda de Virginia, al mismo tiempo destruye la ideología sobre la que ésta se funda.

No obstante esta reivindicación del cuerpo femenino en tales lances de sexualidad, violencia y honor, se observa en *Cuánto se estima el honor* otro procedimiento de sexualizar a la mujer. La castidad femenina no se idealiza sólo como alta virtud moral, sino que se explota también como elemento erótico. Mucho más que Juan de la Cueva, cuya Virginia no era sino encarnación del honor femenino amenazado, Guillén de Castro explota la carga erótica del cuerpo femenino inasequible y presenta a su heroína virtuosa y firme en unas escenas de gran sensualidad y erotismo. La escena inicial introduce a Celia ante el espejo, vistiéndose y peinándose los rizos del cabello. Paralelamente, al principio de la segunda jornada aparece desnudándose y destrenzándose el cabello. La belleza sensual y fatal de Celia se destaca también en la larga narración del Príncipe, quien relata cómo se había enamorado: la vio cuando ella iba a bañarse al mar y se desnudó los pies y parte de las piernas.

Así la imagen de Virginia, aunque sigue siendo modelo de virginidad virtuosa, va transformándose en su camino por el teatro español del Siglo de Oro. La Virginia clásica de Livio no tenía voz; el historiador no le concedió la palabra. Juan de la Cueva amplifica la caracterización e intervención del personaje con respecto a su fuente clásica. Su heroína, al principio, tiene voz para afirmar una concepción puramente tradicional y patriarcal del honor. Luego, sin embargo, queda muda y muere callada, sacrificada en el altar del honor. La Celia de Guillén de Castro, en cambio, es una mujer que levanta la voz contra sus agresores y se salva tanto de las violencias sexuales como de la victimación por el honor. Afirmando la autonomía física femenina y denunciando la matanza como rito reivindicador del honor, representa una concepción más humana y subversiva de una rígida norma social. Es ella quien triunfa. No obstante tal reivindicación, la mujer casta y firme, aunque ya no es objeto sexual pasivo y mudo, sigue siendo erotizada, o sea, percibida y presentada, ante todo, como cuerpo.

Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro

Miguel Zugasti
Universidad de Navarra

Al tratar sobre la presencia de las Indias en el teatro del Siglo de Oro se ha convertido casi en un tópico crítico el hecho de llamar la atención ante la escasa incidencia que el descubrimiento, conquista y colonización de América ejercieron sobre nuestros dramaturgos. Desde una perspectiva moderna, resulta extraño este vacío y desinterés (de forma particular en el siglo XVI, donde sólo cabe la salvedad de una escena del *Auto de las cortes de la Muerte*, de 1557, de Carvajal y Hurtado de Toledo[1]), y en el fondo no deja de adivinarse en la crítica cierto tono de reproche por la ignorancia de un acontecimiento que a la postre cambiaría la historia del planeta[2]. Ruiz Ramón ha insistido varias veces en esta idea[3] y habla de una pobreza tanto cuantitativa como

[1] Se trata de la escena 19, donde un grupo de indios acude al tribunal de la Muerte para quejarse de los abusos a que son sometidos por los conquistadores. *Cfr.* la tesis de Mary Gladys White Navarro, *The imaginary space of America in the Golden Age drama*, Stanford University, 1989, cap. 1; o los trabajos de Francisco Ruiz Ramón citados *infra*.

[2] Resulta imposible recopilar todas las referencias en este sentido, por lo que me limito a constatar algunas: *cfr.* por ejemplo Valentín de Pedro, *América en las letras españolas del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1954; Weston Flint, «Colón en el teatro español», *Estudios Americanos*, 22, 1961, pp. 165-186; Richard W. Tyler, «The New World in some Spanish Golden Age plays», en Frans C. Amelinckx y Joyce N. Megay, eds., *Travel, quest, and pilgrimage as a literary theme*, Michigan, UMI, 1978, pp. 77-87; Glen F. Dille, «El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro», *Hispania*, 71, 1988, pp. 492-502; Victor Dixon, «Lope de Vega and America: *The New World* and *Arauco Tamed*», *Renaissance Studies*, 6, 1992, pp. 249-269.

[3] *Cfr.* «El Nuevo Mundo en el teatro español del Siglo de Oro», I y II, *Primer Acto*, 2ª época, núms. 214-215, 1986, pp. 115-128 y 108-119. Con posterioridad ha ido revisando y ampliando sus asertos en «El Nuevo Mundo en el teatro clásico», capítulo de su libro *Celebración y catarsis*, Murcia, Universidad, 1988, pp. 69-137; en «El héroe americano en Lope y Tirso: de la guerra de los hombres a la guerra de los dioses», en J. M. Ruano de la Haza, ed., *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J. E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 229-248; en «La voz de los vencidos en el teatro de los

cualitativa, y no sólo restringida al teatro sino ampliable a otros géneros como la novela o el romancero. En general se baraja la cifra de unas diez o doce comedias con argumentos basados en personajes y episodios señeros de la conquista, número en verdad muy corto frente a los miles de estrenos que tuvieron lugar a lo largo del siglo XVII.

Ante tamaña desproporción la incógnita que se plantea es por qué el descubrimiento del Nuevo Mundo no llegó a calar en el gusto y la sensibilidad de un público que tan aficionado era a la farándula y las cosas fantásticas; y digo público, porque de haber recibido una respuesta positiva de los corrales no creo que nuestros dramaturgos hubiesen tenido problema alguno en ambientar sus comedias en el filón de nuevos temas, paisajes, culturas y personajes heroicos que las Indias ofrecían. Sí abundaron, no obstante, las *Relaciones*, *Memoriales*, *Cartas* y *Crónicas* de tales hechos, pero dichos textos no entran de lleno en el ámbito de la literatura ni —muchas veces— van dirigidos a un espectador o lector indeterminado, sino más bien a tribunales o personalidades concretas. A mi juicio las razones de esta ausencia no son imputables al desinterés de los creadores, y estimo que éste es un campo necesitado todavía de un estudio monográfico[4]. No es pertinente indagar aquí a fondo en cuáles pueden ser dichas razones, pero sí creo oportuno adelantar algún breve apunte:

—El Viejo Mundo, el sueño europeo de Carlos V, fascina todavía a la mentalidad española del siglo XVII. Se valora más la conquista de ciudades como Mastrique, Bredá o Nápoles que la de países enteros en América. Una victoria de los tercios de Flandes alcanza más renombre que el descubrimiento del río Amazonas.

—En Europa se lidia contra imperios conocidos que cuentan con nobleza y ejército parangonables a los españoles, mientras que en el Nuevo Mundo los enemigos son «simples indios» que se les supone incultos, mal armados y en general inferiores. Esto es, la categoría del enemigo a batir determina la relevancia del triunfo.

—A partir de Felipe II puede detectarse en la mentalidad colectiva una idea político imperial que sitúa a la nación española como salvaguarda del orden europeo y de la religión católica frente al peligro musulmán; idea que se mantiene viva todavía en tiempos de Felipe IV y Carlos II. En comparación con esto los problemas que pueden emanar de unos indios americanos son no ya sólo remotos sino hasta ínfimos.

—La categoría social de los que viajan a Indias dista mucho de aquellos que se quedan a este lado del Atlántico: el verdadero noble acude a las campañas contra los turcos, Italia, Alemania o Flandes, y el aventurero necesitado de fama o dinero emigra a

---

vencedores», en Y. Campbell, ed., *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1992, pp. 1-19; y por último en la «Introducción» a su volumen *América en el teatro clásico español*, Pamplona, Eunsa, 1993, pp. 11-74.

[4] A la espera de dicho trabajo pueden recopilarse algunas nociones sueltas en Marcos A. Morínigo, *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Universidad, 1946, pp. 18-19; V. de Pedro, *op. cit.*, p. 192; John H. Elliot, *Imperial Spain 1469-1716*, New York, Mentor, 1966, p. 62; Stephen Gilman, «Lope de Vega and the 'Indias en su ingenio'», en H. Baader y E. Loos, eds., *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1973, pp. 102-116; Horst Baader, «La conquista de América en la literatura española: mito e ilustración», *Romanische Forschungen*, 90, 1978, pp. 159-175; G. F. Dille, art. cit., p. 494.

América. Ni Colón, ni Cortés, ni Pizarro, ni Almagro, ni Valdivia ni muchos otros pertenecían a la rancia nobleza, sino que en el mejor de los casos eran simples hidalgos. Los pocos que consiguieron títulos (marqueses, condes, almirantes, adelantados...) necesitaron empeñar en ello sus haciendas y sobrepujar en hazañas y conquistas a sus homólogos en Europa. Incluso en los tres casos más relevantes (Colón, Cortés y Pizarro) se da la circunstancia de que se vieron envueltos en pleitos y desavenencias con la corona, cosa que no contribuía precisamente a propagar su fama y buen nombre. De este tipo de pleitos deriva una desconfianza del viejo estamento nobiliar hacia los nuevos títulos y los nuevos ricos, sobre todo a partir de finales del XVI y la generalización de la compra y venta de rangos e hidalguías con el oro venido de Indias.

—Un argumento reiterado varias veces es que la desmedida sed de oro (con el consiguiente expolio de las riquezas americanas) y la crueldad de la colonización incrementaron la mala fama de los conquistadores. En este sentido se apunta que desde España se criticó mucho tal actuación por lo lesiva que resultaba para los nativos. Creo que esta postura obedece a un desenfoque muy generalizado que hunde sus raíces en la secular leyenda negra española. En primer lugar los saqueos no fueron exclusivos de Indias, sino que era una ley marcial que imperaba desde antiguo y que todo ejército europeo llevaba a la práctica. En segundo lugar los reparos que podían escucharse en la corte presentaban un doble filo: para los religiosos y moralistas comprometidos (tomando como estandarte al P. Las Casas y su *Brevísima relación de la destruición de las Indias*) primaba el factor de la dignidad humana, en cambio las críticas de gran parte de la nobleza y burguesía no obedecían tanto a la naturaleza del hecho de obtener oro cuanto a la facilidad con que se amasaba (o al menos así se suponía) ese oro; esta censura, por tanto, era más bien el maquillaje de una envidia por el rápido enriquecimiento ajeno. La corona no hizo ascos al oro de las Indias, antes al contrario cobraba sin demora su quinto correspondiente. En tercer lugar las críticas provenientes del extranjero no estaban exentas de pareja doble faz: no cabe duda de que serían sinceras en muchos clérigos y humanistas, pero a la vez países como Holanda o Inglaterra permitían y aun fomentaban la piratería, llegando incluso a premiar con el título de Sir al temido pirata Drake. Respecto a la innegable crueldad de todo proceso de conquista no caben distingos entre unos países y otros, y en todo caso con el paso del tiempo esta quedaría más marcada en el norte de América, con el exterminio casi total de la población aborigen. Así pues, no creo que este último aspecto incidiese negativamente en la creación literaria y frenase el ingenio de los poetas, ya que no presenta diferencia esencial alguna con la práctica común en el resto de frentes o países en litigio con la corona española.

A la luz de estas rápidas reflexiones (con la precisión del último apartado) quizá sea más fácil entender por qué la mentalidad y el gusto de la sociedad áurea seguían prefiriendo los viejos temas y personajes a la nueva América: las Indias quedaban abiertas para quienes tuviesen deseos de aventura y medro rápido; geográficamente estaban demasiado lejos para las miras de un español medio; ni los soldados hispanos ni sus salvajes oponentes tenían la categoría de héroes míticos de la que gozaban personajes como Alejandro Magno, el Cid, los Reyes Católicos, Carlos V, etc.

Había demasiados peros para que floreciese una literatura laudatoria de las Indias, hecho que variará sustancialmente tras la publicación de *La Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla. Aquí se aprecia un especial empeño por desmontar todas las objeciones que se achacaban a los sucesos de la conquista. El mayor esfuerzo se dedicó a enaltecer a los indios araucanos, su arrojo y disciplina guerrera, elevando a la categoría de mitos figuras como Caupolicán, Colocolo, Lincoyán o Lautaro. Así, enormizando la figura del enemigo vencido, se magnificaba también el calibre de sus vencedores.

No faltaron los imitadores de Ercilla y el tema araucano (Pedro de Oña, Juan de Mendoza, Diego de Santisteban), que pronto se extendió a México (Luis Zapata, *Carlo famoso*, cantos XI-XIII; y en su *Miscelánea*) y a otros ámbitos. No obstante en el teatro no había prendido todavía el tema de América, hasta que al filo del siglo XVII la situación iba a cambiar merced al ingenio de Lope de Vega.

Como he señalado en un principio, se ha insistido mucho en la escasez de comedias dedicadas a las Indias, y quizás se esté propiciando con ello un error de apreciación, sobre todo porque la nómina de títulos debe ser revisada y ampliada. Hasta donde yo conozco dicho recuento puede fijarse en torno a las dos docenas; siguen siendo pocos textos frente a la magnitud del acontecimiento, pero parece justo que se establezca un catálogo lo más completo posible antes de pasar a emitir juicios globalizadores. No debemos identificar la escasez con la carencia absoluta, y es necesario puntualizar que los mayores ingenios del XVII (Lope de Vega, Cervantes, Tirso y Calderón) prestaron atención —a veces no tan ocasional— al tema, con lo que de alguna manera queda garantizada cierta altura estética en sus composiciones.

A la hora de fijar el repertorio de títulos hay que aclarar que bajo el marbete *comedias indianas* quedan incluidas tanto las comedias basadas en hechos históricos de la conquista, como aquellas otras cuya trama se ambienta en su mayor parte en tierras del Nuevo Mundo o en temas y personajes estrechamente vinculados con él. Quedan excluidas las numerosas piezas que tienen por protagonista a un indiano, ya que casi siempre este hecho es un mero exponente de riqueza y la acción suele desarrollarse en España, sin ningún otro punto de contacto con América[5]. De acuerdo con estos criterios y atendiendo asimismo a la especificidad genérica creo que es posible distinguir tres tipos de comedias: históricas, de vidas de santos y de aventuras.

COMEDIAS HISTÓRICAS

Lope de Vega es el autor de la primera comedia de asunto histórico americano que se escribió en España: *Arauco domado*. La edición príncipe, inserta en su *Parte veinte*, es

[5] Hay abundante bibliografía sobre la presencia del indiano en el teatro barroco: *cfr.* M. A. Morínigo, *op. cit.*, pp. 149-211; Alfonso Urtiaga, *El indiano en la dramática de Tirso de Molina*, Madrid, Rev. *Estudios*, 1965 y «La formulación del ideal humano en Tirso de Molina: el "discreto" indiano», *Estudios*, 37, 132-135, 1981, pp. 447-460; Jaime Martínez-Tolentino, *El indiano en las comedias de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991; Kurt Reichenberger, «América y los indianos en el teatro de los Siglos de Oro», en I. Arellano, ed., *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 91-105.

de 1625[6], pero todo apunta a que fue redactada muchos años antes. El término *ad quem* es 1618, ya que está incluida en la lista de *El peregrino* de dicho año y no en la primera edición, de 1604. Para Morley y Bruerton la fecha puede establecerse en torno a 1598-1603, probablemente 1599[7]. El dato casa además con la teoría de Villarejo, según el cual la lista completa de los 448 títulos debió de figurar en alguna edición perdida de 1604[8]. En este primer texto se aprecian dos constantes que van a determinar la práctica totalidad de las comedias de tema indiano: el juego acción-reacción con *La Araucana* de Ercilla por un lado y el hecho extrínseco del encargo y mecenazgo literario por otro.

Recordemos que aunque Alonso de Ercilla insiste a menudo en la veracidad de lo que poetiza, hay un personaje muy relevante que apenas cita, y cuando lo hace es de forma poco destacada: se trata de don García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete, capitán de la expedición contra los araucanos. En cierta ocasión don García condenó a muerte a Ercilla y a punto estuvo de ejecutarlo. La venganza del soldado poeta consistió en silenciar al capitán en su poema épico, lo cual molestó grandemente a los Hurtados, sobre todo conforme el prestigio y las ediciones de *La Araucana* iban en vertiginoso aumento.

A la vuelta del siglo, tras la muerte del marqués, su hijo trata de restaurar el prestigio que se le ha escamoteado a la familia y es muy factible que encargase a Lope de Vega la redacción de una comedia en loor del fallecido. La hipótesis resulta bastante fundada si tenemos en cuenta primero que tal práctica del encargo era muy común en la época[9], y segundo que hay una estrecha vinculación entre Hurtados y Carpios: Lope fue por entonces secretario del marqués de Sarria (futuro conde de Lemos), que era sobrino de don García; en febrero de 1607 Juan Andrés Hurtado de Mendoza hace de padrino de Lope Félix de Vega Carpio (el mozo), hijo habido con Micaela de Luján[10]; por contraparte la comedia está dedicada, claro, al mismo Juan Andrés, quinto marqués de Cañete.

---

6 *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625. *Arauco domado* ocupa el cuarto lugar.

7 *Cfr.* S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 285.

8 *Cfr.* Óscar M. Villarejo, «Revisión de las listas de *El peregrino* de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 46, 1963, pp. 343-399 y «Lista II de *El peregrino*: la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega», *Segismundo*, 2, 1966, pp. 57-89.

9 Ver al respecto mi libro sobre *La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina. Estudio crítico*, I, Kassel, Reichenberger, 1993, pp. 15-20, o mi artículo «Propaganda y mecenazgo literario: la familia de los Pizarros, Tirso de Molina y Vélez de Guevara», en prensa; y además Juan Oleza y Teresa Ferrer, «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», en Charles Davis y Alan Deyermond, eds., *Golden Age Spanish Literature. Studies in honour of J. Varey by his colleagues and pupils*, Londres, Westfield College, 1991, pp. 145-154; T. Ferrer, «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en Manuel Diago y T. Ferrer, eds., *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universidad, 1991, pp. 189-199; de la misma autora *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, Universidad, 1993; V. Dixon, «Lope de Vega, Chile and a propaganda campaign», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1993, pp. 79-95.

10 *Cfr.* Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968, pp. 102-103.

Es posible, incluso, que Lope insistiera sobre el tema en el auto sacramental *La Araucana*, donde la acción es reelaborada en clave alegórica[11]. Los indios ocupan ahora los papeles principales: Caupolicán simboliza a Cristo, Colocolo a San Juan Bautista y Rengo al diablo. Aunque comúnmente aceptada, la atribución del auto a Lope es muy dudosa, sólo basada en el testimonio del manuscrito original[12].

Un nuevo título, esta vez en torno a los preparativos, navegación y ulterior descubrimiento de América, es *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Publicada en la *Cuarta parte* (1614)[13], es la única comedia barroca que basa decididamente su trama en la vida y viaje de Colón. En numerosos textos de Lope u otros autores se habla del almirante genovés, pero en ninguno volvió a ser el personaje principal. La única salvedad ante tamaña ausencia vuelve a ser otra comedia del propio Lope, *El príncipe perfecto*, donde se menciona el regreso de Colón tras su primer viaje. Este aparece en el primer acto y pronto queda diluido como una más de las *dramatis personae*, sin alcanzar especial relevancia.

En 1625 vuelve a incurrir en el tema de América con un hecho de suma actualidad: los holandeses habían tomado la ciudad de Bahía de Todos Santos en Brasil y ese mismo año las tropas españolas, aliadas con las portuguesas, recuperan la plaza en una espectacular operación militar que tiene amplio eco en las gacetillas de la corte. Lope de Vega se inspirará en dicho episodio para escribir *El Brasil restituido*, obra que está terminada para el 23 de octubre y que se estrenó de inmediato, según se detalla en la aprobación del censor[14].

Este hecho bélico lo reiterará años después el poeta portugués Juan Antonio Correa en la *Pérdida y restauración de la Bahía de Todos Santos*, cuya primera edición se halla en la *Parte treinta y tres*, de 1670[15].

---

[11] El auto se conservó inédito en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, hasta que vio la primera edición en 1893, en el vol. III de las *Obras* de Lope editadas por la RAE.

[12] Dentro de la tradición del auto sacramental, que no tiene cabida en este trabajo limitado a la comedia, cabe citar también la existencia de dos textos escritos en tierras mexicanas. Uno es el *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*, donde se trata históricamente de la llegada de Cortés a Tlaxcala y de la conversión de los cuatro reyes indígenas; si bien el *Coloquio* es de autoría incierta (se baraja el nombre de Cristóbal Gutiérrez de Luna), no hay duda sobre su dependencia de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega, de donde se toman prestados versos enteros; hay edición moderna al cuidado de José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom en *Tres piezas teatrales del Virreinato*, México, UNAM, 1976, pp. 148-219. El otro texto es *El divino Narciso*, auto y loa, de sor Juana Inés de la Cruz, donde recoge el rito azteca del *Teocualo* (que significa 'dios es comido') y lo utiliza como base para su alegoría sacramental. *Cfr.* ahora José Amezcua, «Hacia una poética de lo americano en el teatro del XVII (España y Nueva España)», *Literatura Mexicana. Homenaje a Othón Arróniz*, 4, 1993, pp. 395-420.

[13] *Doce comedias de Lope de Vega Carpio familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Cuarta parte*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1614. En el mismo año hay otras dos ediciones de la *Cuarta parte* en Barcelona, Sebastián de Cormellas, y en Pamplona, Nicolás de Asiain. *El Nuevo Mundo* siempre en la segunda posición.

[14] La comedia permaneció inédita hasta que se incluyó en el vol. XIII de sus *Obras*, editadas por la RAE, 1902.

[15] *Parte treinta y tres de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1670. La comedia va en séptimo lugar.

Hasta aquí los textos conservados del Fénix[16], pero hay que atender también a los textos perdidos. Así, en 1604 la compañía de Baltasar Pinedo representó en Madrid *La flota de Nueva España*[17], que se ha atribuido alguna vez a Lope y cuyo paradero se ignora. Casos especiales son *La conquista de Cortés* (también considerada desaparecida) y *El marqués del Valle*. Esta última comedia se cita en el catálogo de Medel del Castillo[18], y tras él en los de García de la Huerta, Barrera y Leirado..., y se pensó que era distinta de la anterior. En cambio casi con toda seguridad estamos ante un caso más de nombre duplicado de una sola obra, la cual tendría a Hernán Cortés por protagonista[19]. Pero para Romero Muñoz el texto no se ha perdido, sino que se correspondería —tal cual o con ligeras variantes— con el que más tarde se publicó a nombre de Fernando de Zárate (seudónimo de Antonio Enríquez Gómez) bajo el título de *La conquista de México*[20]. Tal obra se incluyó en la *Parte treinta* (1668)[21], y como su título indica gira en torno a la caída del imperio azteca bajo el avance de los españoles capitaneados por Hernán Cortés[22].

Casualmente en esa misma *Parte treinta* está inserta la pieza de Gaspar de Ávila *El valeroso español y primero de su casa*, dedicada por entero a Cortés. No se dramatizan ahora los hechos de la conquista sino que estos se mencionan como recién pasados. La acción tiene lugar en Castilla y se divide en dos frentes: el matrimonio del protagonista con Juana de Zúñiga y la supuesta reticencia de Carlos V para recibir y premiar al extremeño. Al final impera la justicia y Felipe II, con la aquiescencia de su padre, firma la sentencia en la que Cortés es gratificado con el título de marqués del Valle, no desaprovechando la ocasión Gaspar de Ávila para enumerar y ensalzar a sus descendientes. No es esta en cambio la primera edición del drama, sino que ya antes había sido publicado con el título *La sentencia sin firma* en la *Segunda parte*, de 1652[23].

---

[16] En cualquier caso para una visión detallada *cfr.* M. A. Morínigo, *op. cit.*, y Robert M. Shannon, *Visions of the New World in the drama of Lope de Vega*, New York, Lang, 1989.

[17] *Cfr.* Charles Ganelin, apéndice a su edición de *La infelice Dorotea* de Claramonte, Londres, Tamesis Books, 1987.

[18] *Cfr.* Francisco Medel del Castillo, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores antiguos y modernos*, Madrid, Alfonso de Mora, 1735, reimpreso modernamente por John M. Hill, *Revue Hispanique*, 75, 1929, pp. 144-369.

[19] Esto parece ser, al menos, lo más lógico, según sostiene William L. Fichter, «Lope de Vega's *La conquista de Cortés* and *El marqués del Valle*», *Hispanic Review*, 3, 1935, pp. 163-165.

[20] *Cfr.* Carlos Romero Muñoz, «Lope de Vega y "Fernando de Zárate": *El Nuevo Mundo* (y *Arauco domado*) en *La conquista de México*», *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, 15-16, 1983, pp. 243-264; y «*La conquista de Cortés*, comedia perdida (¿y hallada?) de Lope de Vega», en *Studi di letteratura ibero-americana offerti a Giuseppe Bellini*, Roma, 1984, pp. 105-124.

[21] *Parte treinta. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Domingo García Morrás, 1668. En séptimo lugar está *La conquista de México*.

[22] La única edición moderna que conozco se halla en F. Ruiz Ramón, *América en el teatro clásico español. Estudio y textos*, Pamplona, Eunsa, 1993, pp. 207-258.

[23] *Segunda parte de comedias escogidas de las mejores de España*, Madrid, Imprenta Real, 1652. La obra de Gaspar de Ávila en quinto lugar.

Muy de soslayo Lope había tratado este episodio de la reticencia del emperador con Cortés en *La mayor desgracia de Carlos quinto*[24].

A corta distancia del Fénix en cuanto a cantidad de comedias se alza la figura de Tirso de Molina, que incluye a Cortés en el elenco de personajes de *Todo es dar en una cosa*, aunque ahora será un joven y prometedor mancebo que se limita a anunciar su pronta partida hacia México. Pero lo que en verdad vincula al mercedario con las Indias es su *Trilogía de los Pizarros*, compuesta por *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia*. Es el único caso de trilogía dramática inspirada en el tema indiano, y en ella Tirso rinde su homenaje particular a la familia Pizarro por la conquista del Perú. Su origen obedece, al igual que en otros casos lopianos, al mecanismo de los mecenazgos y encargos literarios. La redacción cabe ubicarla entre los años 1626-1631, lapso de tiempo que viene a coincidir casi exactamente con la estancia de Tirso en Trujillo, ciudad natal de los protagonistas. Allí conoce a los descendientes de los Pizarros (por aquellos años envueltos en un pleito con la corona por recuperar el título de marqueses que habían perdido) y decide poner su pluma al servicio de la causa pizarrista. El propósito laudatorio, por tanto, es constante; en la primera pieza el personaje destacado es Francisco Pizarro, en la segunda su hermano Gonzalo y en la tercera su otro hermano Fernando[25]. En general, siguiendo la línea de Ercilla, se constata repetidas veces el valor y el gran número de los opositores incas, datos cuya finalidad es enfatizar las hazañas de los españoles.

Pareja glorificación es, sin duda, la que persigue Luis Vélez de Guevara en *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*. El protagonismo lo comparten ahora Francisco y Fernando Pizarro, sobresaliendo al final el segundo sobre el primero. La comedia se conserva en varias sueltas sin datos de lugar o año de publicación[26], pero debió de escribirse en fechas no muy lejanas a las de Tirso[27].

---

[24] En el siglo XVIII, en cambio, hay más de diez comedias dedicadas a Cortés, que sobresale sobre el resto de conquistadores. Algunos críticos (J. Toribio Medina, G. Lohmann Villena, G. F. Dille...) citan una comedia titulada *Cortés triunfante en Tlaxcala* como escrita por Jacinto Cordero (1606-1646) cuyo texto se habría perdido. El error es doble: su autor es Pedro Cordero, dramaturgo posbarroco, y se conservan sueltas de su texto en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la British Library (*cfr.* Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, II, Madrid, CSIC, 1983, pp. 553-554). Antonietta Calderone la data en el año 1769 (*cfr.* su artículo «Il Nuovo Mondo per il teatro spagnolo del Settecento», en A. Albònico, ed., *Libri, idee, uomini tra l'America Iberica, l'Italia e la Sicilia. Atti del Convegno di Messina*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 205-220.

[25] Las ediciones príncipes de las tres obras se hallan en la *Cuarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Madrid, María de Quiñones, 1635. Para una versión moderna remito a mi edición en cuatro volúmenes, Kassel, Reichenberger, 1993. En el primer volumen, *La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina. Estudio crítico*, ofrezco datos más extensos sobre la hipótesis del encargo, estructura general de la trilogía... lo cual me excusa ahora de ser prolijo.

[26] Durante bastantes años se ha venido repitiendo que la obra se había perdido, pero no es así. Por el momento he podido localizar cuatro ejemplares de varias sueltas: dos en la Biblioteca Nacional de Madrid, otro en la British Library y un cuarto en la Biblioteca de la Universidad de Friburgo. *Cfr.* los detalles oportunos en mi artículo «La imagen de Francisco Pizarro en el teatro áureo: Tirso, Vélez de Guevara, Calderón», en I. Arellano, ed., *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 127-144. Respecto a las sueltas madrileñas ver ahora Germán Vega García-Luengos, «Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara», en J. Romera, A.

También Francisco Pizarro es uno de los protagonistas destacados de la única comedia que Calderón de la Barca ubicó en las Indias: *La aurora en Copacabana*, publicada en la *Cuarta parte* de sus comedias (1672)[28], aunque posiblemente se escribiera algo antes. La acción empieza con la llegada de Pizarro y los trece de la fama a la playa de Túmbez, lugar donde se produjo el primer encuentro entre los españoles y los indios peruanos. En el segundo acto se aborda otro destacado episodio bélico como fue la toma del Cuzco. Pero la acción principal no se centra tanto alrededor de estos lances cuanto en torno a la aparición milagrosa y salvífica —para los hispanos— de Nuestra Señora de Copacabana, tras lo cual esta ciudad se convertiría en centro de peregrinación y santuario famoso. En esta pieza de Calderón estamos, pues, ante un texto de exaltación mariana donde la conquista queda relegada a segundo plano[29].

Otro personaje histórico inspirador de una comedia fue la donostiarra Catalina de Erauso, más conocida como *La monja alférez*. Doña Catalina pasó a América en hábito de hombre e intervino en la conquista de Chile, llegando a obtener el grado de alférez. A su regreso a España en 1624 declara su verdadera identidad, cobrando fama inmediata. Es citada numerosas veces por sus contemporáneos e incluso fue retratada por Francisco Pacheco a su paso por Sevilla. En 1626 se hallaba en Roma, fecha en torno a la cual debió de escribirse *La monja alférez*[30], pues en los últimos versos se advierte de ello y se interrumpe ahí la historia, prometiendo una segunda parte cuyo paradero ignoro. Desde antiguo la obra se atribuye, por lo regular, a Pérez de Montalbán, pero es de notar que también alguna vez fue adscrita a Belmonte[31].

Otra mujer, doña Mencía de los Nidos, es la heroína de *La gran comedia de la bellígera española*, editada en Valencia en 1616[32] a nombre de Ricardo de Turia, seudónimo de Pedro de Rejaule. Estamos ante un nuevo caso de mujer varonil que se distingue por su valor y manejo de las armas. El argumento se entresacó, muy libremente, de un episodio de *La Araucana*, donde ante la inicial retirada de los españoles frente a los indios araucanos son arengados por doña Mencía, que toma una espada y un

---

Lorente y A. M. Freire, eds., *Homenaje al Prof. José Fradejas Lebrero*, I, Madrid, UNED, 1993, pp. 469-490.

[27] Para información más concreta remito a mi artículo «*Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*: comedia olvidada, que no perdida, de Luis Vélez de Guevara», en prensa.

[28] *Cuarta parte de comedias nuevas. De don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1672. Ocupa la octava plaza.

[29] Existe una refundición del texto calderoniano, con los mismos personajes, peripecias e incluso escenas enteras, atribuida a un desconocido poeta Peynado y conservada en un manuscrito de la British Library con el título *Pizarro en Copacabana y en su India triunfante España*.

[30] Se editó como suelta a nombre de Juan Pérez de Montalbán, sin datos de imprenta, lugar ni fecha. Hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid: T 14.786[21]. Se conserva también otro ejemplar desglosado de un antiguo tomo de comedias, con paginación 55 a 74, en la misma Biblioteca madrileña: T 15.035[17].

[31] Así se lee por ejemplo en las *Aventuras del bachiller Trapaza*, de Castillo Solórzano. Para V. Dixon, *The life and works of J. Pérez de Montalbán*, Tesis Doctoral, Cambridge University, 1960, el autor es Belmonte.

[32] *Norte de la poesía española*, Valencia, Felipe Mey, 1616. *La bellígera española* se edita en sexto lugar.

escudo e inicia el contraataque. De su reacción deriva, claro, la victoria final, que en gran medida se deberá asimismo a la intercesión milagrosa de Nuestra Señora de la Concepción, cuya presencia amedrenta a los indios y les obliga a retirarse.

Para concluir con la nómina de comedias históricas es preciso retomar la figura de García Hurtado de Mendoza y su expedición chilena contra los araucanos[33]. Al parecer los Hurtados encargaron un nuevo drama sobre su ilustre antepasado, circunstancia de la que surge *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, escrita por nueve ingenios, siendo el principal responsable Belmonte Bermúdez[34]. La pieza se estrenó en Madrid en 1622 y pronto se imprimiría de forma lujosa e independiente, nueva prueba del interés que los marqueses de Cañete tenían en su difusión[35].

Esta exaltación de don García y su victoria sobre los indios araucanos cuenta todavía con dos aportaciones más. Una es la comedia de Gaspar de Ávila *El gobernador prudente*, incluida en la *Parte veinte y una* (1663), aunque debió de escribirse bastante antes[36]. La otra pieza, de González de Bustos, se titula *Los españoles en Chile*, cuya editio princeps se halla en la *Parte veinte y dos* (1665)[37].

Para cerrar el ciclo araucano cabe mencionar *Los hechos de Juan Gómez*, título que recogen Medel del Castillo y Barrera y Leirado —entre otros— sin aportar datos sobre autoría u origen del texto. La comedia, pues, debe darse por perdida, aunque es de suponer que su protagonista fuese el Juan Gómez de Almagro que tanto celebró Ercilla en su epopeya[38].

---

[33] En torno a este tema *cfr.* Patricio Cavada Lerzundi, *La conquista de Chile en el teatro del Siglo de Oro*, City University of New York, 1979; y Fausta Antonucci, «El indio americano y la conquista de América en las comedias impresas de tema araucano (1616-1665)», en Y. Campbell, ed., *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1992, pp. 21-64.

[34] Los ocho restantes son: Antonio Mira de Amescua, el conde del Basto, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Fernando de Ludeña, Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y Guillén de Castro.

[35] *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, Madrid, Diego Flamenco, 1622. *Cfr.* ahora G. Vega García-Luengos, «Las hazañas araucanas de García Hurtado de Mendoza en una comedia de nueve ingenios. El molde dramático de un memorial», *Edad de Oro*, 10, 1991, pp. 199-210.

[36] *Parte veinte y una de comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1663. Es la tercera comedia. P. Cavada Lerzundi, *op. cit.*, pp. 258-263, la ubica en torno a 1622.

[37] *Parte veinte y dos de comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1665. Va en primer lugar.

[38] Sólo resta ya dar noticia de un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 16.328) con la comedia *La conquista de Santa Fe de Bogotá*, a nombre de Fernando Orbea. Antonio Paz y Meliá en su *Catálogo de las piezas de teatro*, I, Madrid, Blass, 1934^2, p. 117, le asigna letra del siglo XVII, pero en realidad es obra más tardía, en torno a la primera mitad del siglo XVIII. Su autor no es español, sino casi con toda seguridad limeño, aunque desconocemos otros datos de su biografía. Abundan en la comedia expresiones peruanas y por ello J. J. Arrom (*El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956, p. 174) cree que debió de estrenarse en Lima. En mi opinión los versos finales de la comedia así lo testifican: «Ilustre Lima, aquí tiene / fin el concepto expresado. / Vuestra discreción tolere / los yerros que han sido tantos». Existe edición moderna en Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1950.

Por último, un famoso personaje de la época que visitó las Indias fue el licenciado D. Pedro Ordóñez de Ceballos. Nacido en Jaén en torno a 1560, se educó en Sevilla y después viajó durante 39 años por todo el mundo, visitando el norte de África, Tierra Santa, el norte de Europa, América, China, Conchinchina, etc. Al regresar a España publica su *Viaje del mundo* (Madrid, Luis Sánchez, 1614) y se establece en Jaén, cobrando gran reputación. Volverá sobre el tema del viaje en las *Relaciones de la China y Conchinchina* (Jaén, 1628). Estos escritos inspiraron a fray Francisco de Guadarrama, trinitario calzado, para escribir la comedia intitulada *La nueva legisladora y triunfo de la Cruz* (Jaén, Pedro de la Cuesta, 1628), donde dramatiza parte de los viajes del citado Ordóñez de Ceballos, sin incluir, que yo sepa, sus andanzas indianas. Este fraile promete segunda parte «por mejoría», aunque desconozco su paradero (aquí resulta muy probable la inclusión de los hechos acaecidos a Ordóñez en Indias). Pero la reputación de este gran viajero llegará también a oídos de fray Alonso Remón, mercedario, que le dedica dos comedias: la primera parte se titula *Comedia famosa del español entre todas las naciones y clérigo agradecido* (Jaén, Pedro de la Cuesta, 1629), siendo completada con la *Segunda parte de la famosa comedia del español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, en la misma imprenta y año[39]. Estos cuatro textos jaenenses (las *Relaciones*, más la comedia de Guadarrama y las dos de Remón) se editaron de forma conjunta en un tomo misceláneo cuya portada reza así: *Tratado de los reinos orientales y hechos de la reina María y de sus antecesores. Y tres comedias famosas, una de la mejor legisladora y triunfo de la Santísima Cruz y dos del español entre todas las naciones. Compuestas por dos aficionados religiosos*, Jaén, Pedro de la Cuesta, 1629[40].

Para nuestros efectos, de todas estas obras interesa principalmente la primera parte de Alonso Remón, pues los actos segundo y tercero se desarrollan de forma íntegra en tierras americanas (en el primer acto aparecen Sevilla, Túnez y Jerusalén). La *Segunda parte* empieza ya en la Conchinchina. Pero es posible que las correrías de Ordóñez de Ceballos hubiesen inspirado a más dramaturgos, pues en los catálogos de Medel y García de la Huerta se habla de una *Tercera parte* hoy desconocida, a no ser que haya cierta confusión con la comedia de Guadarrama, que en efecto va en tercer lugar en el *Tratado de los reinos orientales*. Todavía Barrera y Leirado (*Catálogo*, p. 318) menciona, siguiendo a Durán, una *Cuarta parte*, asimismo desconocida: todo es posible, claro, pero sospecho que podría haber de nuevo confusión con fray Francisco de Guadarrama y su prometida segunda parte, considerada ahora la cuarta alrededor del personaje que fue D. Pedro Ordóñez de Ceballos.

---

[39] Ambas piezas se conservan también en forma manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid: Ms. 15.485. Según Manuel Fernández Nieto (*Investigaciones sobre Alonso Remón, dramaturgo desconocido del siglo XVII*, Madrid, Retorno, 1974, p. 41) es manuscrito autógrafo, aunque no esté firmado. Se echa de menos una edición moderna de estas comedias, que han pasado desapercibidas no sólo para la mayoría de los estudiosos del teatro de tema indiano, sino para la crítica en general. Agradezco muy sinceramente al P. Luis Vázquez su impagable amabilidad al poner los textos a mi disposición.

[40] Cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid: R 6.219. Es libro muy raro del que Fernández Nieto (*op. cit.*, p. 40) cita otro ejemplar en la Biblioteca Real de Bruselas: VB-66, 12. Nótese cómo hay una variación en el título de la pieza del P. Guadarrama: *La nueva legisladora y triunfo de la Cruz* frente a *La mejor legisladora y triunfo de la Santísima Cruz*.

COMEDIAS DE SANTOS

La primera obra de este grupo que debemos citar es *El rufián dichoso* de Cervantes, publicada en las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1608). Con todo, el protagonista no es un santo sino una persona tenida por tal entre sus contemporáneos: se trata de Cristóbal de Lugo, «joven loco, / apasionado de Marte, / rufián en manos y lengua»[41], que tras convertirse ingresó en la Orden de Predicadores con el nombre de Cristóbal de la Cruz, pasando luego a México donde al parecer vivió en olor de santidad. Los dos últimos actos de *El rufián dichoso* acontecen en México y por ello creo que debe incluirse en nuestro repertorio.

San Luis Bertrán sí fue el primer santo reconocido de los que vivieron en América. En 1608 se celebraron en Valencia las fiestas por su beatificación, no faltando el acostumbrado certamen poético[42]. En él intervino Gaspar de Aguilar a título de secretario, aportando además su comedia *Vida y muerte del santo Fray Luis Bertrán*[43]. Todo el segundo acto está ambientado en Indias.

Sobre los hechos de este santo se conserva una comedia manuscrita atribuida a Francisco de la Torre y Sevil, intitulada *La batalla de los dos. Primera parte de la vida de San Luis Beltrán*[44]. En los versos liminares, además de la declaración de autoría, se promete continuación: «Don Francisco de la Torre / ofrece segunda parte / si dais victor a esta», pero desconozco su paradero o siquiera si hay alguna otra noticia probatoria de que en verdad llegó a escribirse. San Luis Beltrán se aparecerá también en sueños a Pedro Ordóñez de Ceballos en la comedia de Alonso Remón *El español entre todas las naciones*.

En la recta final de su vida redactó Agustín Moreto *Santa Rosa del Perú*, de la que sólo le pertenecen los dos primeros actos, ya que le sorprendió la muerte en 1659 sin concluirla. Lanini y Sagredo completó el acto faltante, publicándose íntegra en la *Parte treinta y seis*, de 1671[45].

---

[41] *Cfr.* Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso*, ed. E. Nagy, Madrid, Cátedra, 1975, p. 104, vv. 1267-1269.

[42] Ver *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del santo Fray Luis Bertrán. Junto con la comedia que se representó de su vida y muerte*, Valencia, Patricio Mey, 1608.

[43] Esta misma obra fue reeditada varias veces (en sueltas y en la *Parte veinte y seis*, de 1666) a nombre de Agustín Moreto. En los catálogos de Gimeno y Fuster, Barrera y Leirado, etc., se da noticia de una comedia atribuida a Jacinto Alonso Maluenda con el título *San Luis Bertrán*, y que se editó en forma de suelta. Por lo general se considera perdida y Simón Díaz tampoco ha hallado rastro alguno. Sin desdeñar el que Maluenda pudiese haberla escrito, creo que es muy probable que se trate de nuevo de la misma obra de Gaspar de Aguilar, ahora a nombre de su paisano.

[44] El manuscrito se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid, número 16.350.

[45] *Parte treinta y seis. Comedias escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1671. Es la primera comedia del tomo. Como en tantas ocasiones, Barrera y Leirado da noticia de una comedia anónima titulada *Rosa de Santa María*, que se ha perdido. La identificación con Santa Rosa de Lima parece muy probable.

COMEDIAS DE AVENTURAS O ENREDO

Más raras son las comedias de aventuras y sucesos variopintos que se desarrollan de forma global o parcial en tierras del Nuevo Mundo. Hasta el momento sólo puedo dar noticia de dos de ellas, siendo muy probable que haya varias más. La primera se debe a la pluma de Andrés de Claramonte y lleva por título *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia*[46]. Es comedia temprana de la que tenemos referencias de varias representaciones en 1604 en Salamanca[47]. La acción versa sobre las peripecias del fabuloso aventurero español Rodrigo de Gallinato, que tras múltiples desdichas concluye felizmente siendo rey de Cambox (trasunto del Perú) y convirtiendo al cristianismo a sus súbditos indios.

El otro texto localizado es *Más la amistad que la sangre*, de Andrés Baeza, editado en la *Duodécima parte*, de 1658[48]. Es pieza de gran dinamismo y mucha acción donde se incluyen escenas desarrolladas en España junto a otras que acontecen en La Habana.

CONCLUSIONES

Es cierto que las nuevas tierras americanas y sus gentes no fueron fuente de inspiración para largos ciclos dramáticos, sobre todo en comparación con lo prolíficos que resultaron otros temas tomados de la tradición medieval, mitológica, sucesos europeos, etc. Asimismo es igualmente cierto que la nómina de comedias indianas que por lo general se viene estudiando debe ampliarse en bastantes títulos. Creo que ya no cabe seguir hablando de una decena de obras; la cifra ha de girar en torno a las dos docenas y es muy factible que siga creciendo a la luz de nuevos hallazgos textuales o lecturas frescas de piezas existentes. En concreto el repertorio que ahora presento incluye un total de veintitrés comedias: diecisiete de asunto histórico[49], cuatro de vidas de santos y dos más del género de aventuras. A esta cifra hay que agregar los tres autos sacramentales basados en episodios de la conquista (ver *supra*, nota 12). Añádanse

---

[46] No existe publicación antigua de esta obra, conservándose en la Biblioteca Nacional de Madrid dos manuscritos (números 2.643 y 15.319). Hay edición moderna al cuidado de María del Carmen Hernández Valcárcel en Claramonte, *Comedias*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, pp. 175-286.

[47] *Cfr.* Alfredo Rodríguez López-Vázquez, «Introducción» a *Púsoseme el sol, salióme la luna*, Kassel, Reichenberger, 1985, p. 24; Charles Ganelin, «Introducción» a *La infelice Dorotea*, Londres, Tamesis Books, 1987, pp. 15-16.

[48] *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Duodécima parte*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1658. Hay reedición del tomo con el título *Primavera numerosa de muchas armonías lucientes, en doce comedias fragantes. Parte duodécima*, Madrid, Francisco Sanz, 1679. La obra en undécimo lugar.

[49] La clasificación por protagonistas ofrece este curioso baremo: cuatro versan sobre el marqués de Cañete (pero nótese que también aparece en el auto sacramental *La Araucana* y en *La bellígera española*), cinco sobre los Pizarros, dos sobre Cortés y una sobre Colón; o sea, tal y como argumenta G. F. Dille, art. cit., p. 493: «Casi en orden inverso de su fama actual». Esta simple estadística es comprensible atendiendo al fenómeno del encargo literario, muy practicado por Hurtados y Pizarros y más desatendido por los descendientes de Colón y Cortés. Esto en lo atañadero a los grandes conquistadores, pero recuérdese que también hay dos sobre Brasil, una sobre Catalina de Erauso, una sobre Mencía de los Nidos y otra más sobre Pedro Ordóñez de Ceballos.

también dos menciones parciales en sendas comedias lopianas (Colón en *El príncipe perfecto* y Cortés en *La mayor desgracia de Carlos V*), la noticia de tres títulos (*La flota de Nueva España*, *Los hechos de Juan Gómez* y *Rosa de Santa María*) cuyos textos no aparecen todavía, y por último la promesa de segundas partes (para *La monja alférez*, *La nueva legisladora* y *San Luis Beltrán* de Torre y Sevil) asimismo hoy desconocidas. A modo de colofón hay que apuntar que esta actividad dramática sobre Indias debe completarse con las piezas de teatro breve y con aquellas otras que evocan las Indias Orientales, pero ello excede los límites de este trabajo.