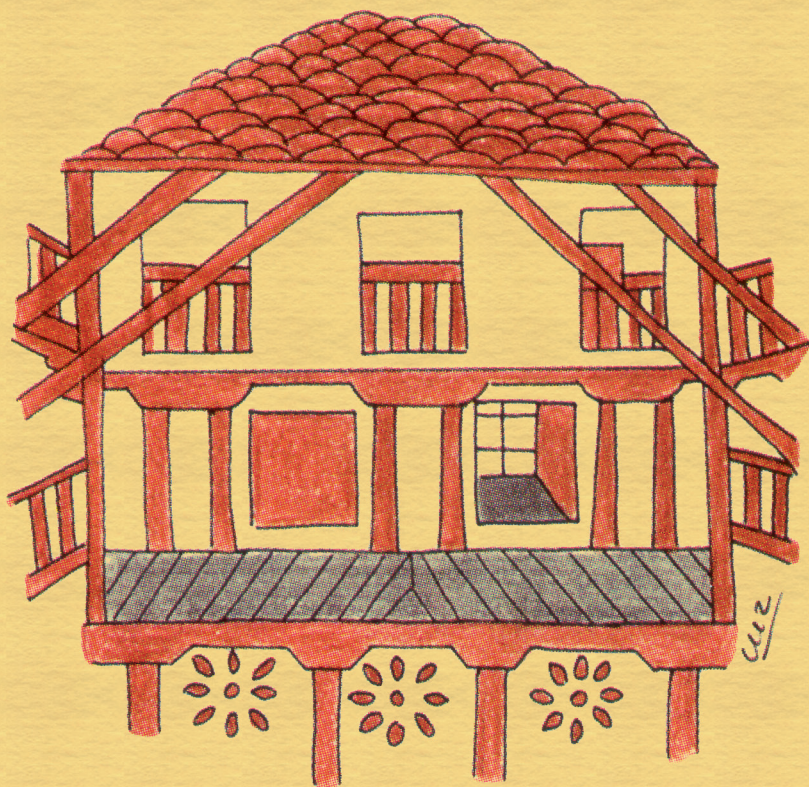


# CUATRO TRIUNFOS ÁUREOS Y OTROS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO

Aurelio González  
Serafín González  
Lillian von der Walde Moheno

Editores



EL COLEGIO DE MÉXICO  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO  
DE LOS SIGLOS DE ORO



CUATRO TRIUNFOS ÁUREOS  
Y OTROS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO



# CUATRO TRIUNFOS ÁUREOS Y OTROS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO

Edición de

Aurelio González

Serafín González

Lillian von der Walde Moheno



EL COLEGIO DE MÉXICO  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO DE LOS SIGLOS DE ORO

MÉXICO, 2010

862.309

C961

Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro / edición de Aurelio González, Serafín González, Lillia von der Walde Moheno. — México, D.F. : El Colegio de México : Universidad Autónoma Metropolitana : Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro, 2010.

697 p. ; 23 cm. — (Publicaciones de Medievalia ; 34)

ISBN 978-607-462-124-2

1. Dramaturgos españoles — Periodo clásico, 1500-1700 — Historia y crítica. 2. Teatro español — Periodo clásico, 1500-1700 — Historia y crítica. I. González, Aurelio, ed. II. González, Serafín, coed. III. Walde Moheno, Lillian von der, coed.

Primera edición, 2010

D.R. © El Colegio de México, A.C.  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D.F.  
www.colmex.mx

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana

D.R. © Asociación Internacional de Teatro Español  
y Novohispano de los Siglos de Oro

ISBN 978-607-462-124-2

Impreso en México

## Índice

### FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL

Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla . . . . . 15

IGNACIO ARELLANO

Poder y autoridad en la comedia de Rojas Zorrilla. . . . . 41

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

Lances mexicanos en una comedia de capa y espada atribuida  
a Rojas Zorrilla: *Los encantos de la China*. . . . . 61

FELIPE REYES PALACIOS

La comedia de figurón, un subgénero híbrido en Rojas Zorrilla . . . . . 83

DIEGO SÍMINI

Rojas Zorrilla en Italia en el siglo xvii. El caso de *Persiles e Sigismonda*. . . . . 95

### ANTONIO MIRA DE AMESCUA

CHRISTOPHE COUDERC

Estrategias matrimoniales y reproducción social en la comedia  
palatina de Mira de Amescua . . . . . 105

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ

- La metáfora planetaria en *El palacio confuso* de Antonio Mira de Amescua. . . . . 135

ESTELA GARCÍA GALINDO

- Las figuras del Demonio y la santa pecadora en *La mesonera del cielo* de Mira de Amescua . . . . . 157

JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA

- “¿Posible es que en sangre noble quepan bajos pensamientos?”  
El clero y la nobleza en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua. . . . . 171

ROBIN ANN RICE

- El tema de pactos con el diablo: variaciones idiosincráticas en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y *El mágico prodigioso* de Calderón. . . . . 185

#### AGUSTÍN MORETO Y CABANA

RICARDO CASTELLS

- El papel contradictorio de la mujer esquivada en *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto . . . . . 205

JUDITH FARRÉ

- De amor, honor y mujeres en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto . . . . . 217

LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES

- El lindo don Diego*: relaciones amorosas, relaciones peligrosas . . . . . 235

JAVIER RUBIERA

- Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*. . . . . 259

HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA

- Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de *Antíoco y Seleuco* . . . . . 273

ADRIANA ONTIVEROS VALDÉS

- La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto . . . . . 297

## LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y OTROS

DONAJÍ CUÉLLAR	
La elaboración de la guerrera en <i>El amor en vizcaíno</i> : a propósito de la “mujer varonil” . . . . .	313
JAIME CRUZ-ORTIZ	
El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa . . . . .	331
A. ROBERT LAUER	
El concepto del honor en el teatro de Juan de Zabaleta . . . . .	345
CARLOS-URANI MONTIEL	
Reconstrucción escénica de <i>Eufemia</i> en tiempos de Lope de Rueda . . . . .	361

## PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

AURELIO GONZÁLEZ	
De la “Comedia famosa” a la “Gran comedia” <i>Mañana será otro día</i> . Las modificaciones de Vera Tassis . . . . .	381
LAURETTE GODINAS	
“Yo que en el retrete fui / de Veatriz el escondido”: creación de espacios y decisiones ecdóticas en las versiones manuscrita e impresas de <i>La desdicha de la voz</i> de Pedro Calderón de la Barca . . . . .	393
LORENA URIBE BRACHO	
Problemas de puntuación en <i>El hombre pobre todo es trazas</i> de Calderón . . . . .	409
NOELIA IGLESIAS IGLESIAS	
La tradición impresa de <i>El galán fantasma</i> de Calderón . . . . .	421
RODRIGO BAZÁN BONFIL	
Pendiente de un cabello: Tamar como nudo dramático de una obra calderoniana . . . . .	439
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
“Aquel monstruo de mi honor y prodigio de mis celos...”. La virtud y los celos en <i>El mayor monstruo del mundo</i> . . . . .	451

MIRIAM PEÑA-PIMENTEL

- Mitología ridiculizada: construcción de la burla en *Céfalo y Pocris*  
de Calderón . . . . . 461

ZAIDA VILA CARNEIRO

- La figura de Lucrecia en la obra de Calderón: el caso  
de *Amor, honor y poder*. . . . . 471

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO

- La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca . . . . . 483

#### FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO

LUZMILA CAMACHO PLATERO

- Las famosas asturianas*: celebración de la castidad y de la mujer varonil . . . 497

XIMENA GÓMEZ GOYZUETA

- Para un teatro de la voz en *La Dorotea: acción en prosa* de Lope de Vega . . 511

MONTSERRAT MOCHÓN CASTRO

- El alcalde mayor* de Lope de Vega: destino de una doncella  
que iba para casada . . . . . 521

#### JUAN RUIZ DE ALARCÓN

SERAFÍN GONZÁLEZ

- La hipocresía del mundo. La recreación del protagonista  
en *La amistad castigada* de Ruiz de Alarcón . . . . . 535

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

- El tejedor de Segovia*, de Ruiz de Alarcón: objetos y escenificación . . . . . 553

JORGE ALCÁZAR

- El pacto con el demonio en Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua  
y Calderón . . . . . 563

## MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

MARGARITA PEÑA	
<i>Los baños de Argel</i> de Cervantes: La comedia imposible . . . . .	579
LUIS ALFONSO ROMERO GÁMEZ	
El amor como eje estructurante de la trayectoria dramática de Alimuzel de <i>El gallardo español</i> de Cervantes. . . . .	591
MARÍA STOPEN GALÁN	
Trazos escénicos en dos episodios del <i>Quijote</i> . Las poéticas de la imitación y el desnudamiento . . . . .	601

## TEATRO DEL SIGLO DE ORO

FRANCISCO FLORIT DURÁN	
Las censuras previas de representación en el teatro áureo . . . . .	615
ÁNGELA MORALES	
Relaciones entre la escena y la pintura. El teatro dentro del teatro, el cuadro dentro del cuadro. . . . .	639
CHRISTOPHER FOLLET	
Algunas versiones de la leyenda de la reina Sevilla en el teatro del Siglo de Oro . . . . .	649

## TEATRO NOVOHISPANO

MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ	
Diversas censuras españolas y novohispanas al género dramático como espejo pernicioso de las costumbres morales . . . . .	669
OCTAVIO RIVERA	
La música en el teatro novohispano del siglo XVI . . . . .	685



FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA



## Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla

Rafael González Cañal

*Universidad de Castilla-La Mancha*

La impresión de las llamadas *relaciones de comedias* supone un episodio muy interesante y bastante desconocido de la difusión de nuestro teatro áureo. Este tipo de impresos surgieron en el último tramo del siglo XVII y alcanzaron gran auge en la primera mitad del siglo siguiente, sobre todo en Andalucía y, en particular, en Sevilla<sup>1</sup>. Normalmente, las relaciones se extraían de obras que habían alcanzado cierto grado de popularidad, aunque este hecho no se da en todos los casos.

Estas relaciones eran pliegos sueltos de dos o cuatro hojas en los que se imprimían fragmentos o tiradas extraídas de famosas comedias áureas. Se trataba de pasajes de tipo narrativo y escritos casi siempre en romance (“las relaciones piden los romances”, decía Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 309)<sup>2</sup>. Esta moda literaria alcanza su época de máxima difusión entre los años 1725 y 1750, según señala Jaime Moll<sup>3</sup>.

Los pasajes seleccionados para estas relaciones suelen ser narraciones, en boca del galán o la dama, de tipo retrospectivo, que contienen una información esencial para el entendimiento de la trama, y que son perfectamente

---

<sup>1</sup> Jaime Moll, “Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las ‘relaciones de comedias’”, *Segismundo*, XII, 1-2 (1976), pp. 143-167.

<sup>2</sup> Lope era consciente de la importancia de estas relaciones: “Él, movido de su piadoso ánimo, le contó quién era, lo que le había sucedido, lo que buscaba, a la traza que suelen ser las narraciones de las comedias, que hay poeta cómico que se lleva de un aliento tres pliegos de un romance.” (*Las fortunas de Diana*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2002, p. 160).

<sup>3</sup> Jaime Moll, *op. cit.*, p. 145.

inteligibles en sí mismos por parte del público, aunque se desconozca el argumento y desenlace de la obra. Así lo explica García de Enterría:

Todas las “relaciones” que nos ocupan son, por sí mismas, una parte definida de la comedia, inteligibles ellas aisladas sin que sea necesario leer la obra entera para entender lo que se nos relata. Son de carácter totalmente narrativo, expositivo; nos cuentan lo que no puede verse en escena, pero necesariamente ha de saberse para entender el juego dramático, o definen la personalidad de un personaje importante de la obra<sup>4</sup>.

Estas largas tiradas de romance suelen proceder de la primera jornada de las comedias y permiten además el lucimiento del actor. En muchas de ellas se percibe un estilo alambicado y conceptuoso que choca con el éxito que tuvieron entre el público más popular. La propia García de Enterría se sorprendía ante este hecho: “¿Cómo entender que un público iletrado prefiriese los conceptos alambicados de Calderón y las malas imitaciones que de él se hicieron?”<sup>5</sup> No obstante, lo mismo ocurría en el siglo anterior cuando el público de los corrales aplaudía la preciosidad formal y conceptual de muchas comedias calderonianas.

Las relaciones impresas sueltas tienen un problema añadido de autoría. En muchos casos no aparece referencia al autor e, incluso, ni siquiera se reproduce el título más conocido de la obra. Además, en el momento de mayor éxito comienzan a publicarse las llamadas relaciones nuevas, que no procedían de una comedia sino que, en muchas ocasiones, eran creación original de un poeta anónimo<sup>6</sup>.

La explicación del éxito y proliferación de este tipo de impresos está en el gusto por el teatro de la sociedad sevillana y en la prohibición de las representaciones de comedias en dicha ciudad desde 1679 hasta 1767, salvo excepcio-

---

<sup>4</sup> María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Taurus, Madrid, 1973, p. 353.

<sup>5</sup> García de Enterría, *op. cit.*, p. 360.

<sup>6</sup> Hay autores conocidos en este quehacer: Juan García Valeros o Eugenio Gerardo Lobo, por ejemplo.

nes esporádicas<sup>7</sup>. Es lógico pensar que estas relaciones tuvieron que leerse y recitarse en las tertulias y reuniones sociales de las casas nobles. Tenemos un testimonio, eso sí tardío, de esta moda literaria procedente de las *Cartas de España* de Blanco White, en las que nos describe las costumbres y diversiones de las familias nobles en la Andalucía de principios del siglo XIX:

Éstas consistían en cantar, bailar y frecuentemente recitar trozos de comedias del teatro antiguo español, conocidos con el nombre de *relaciones*. El recitar estaba considerado hasta hace poco como una buena afición en hombres y mujeres, y los que tenían esta habilidad se levantaban a petición de los reunidos para declamar, accionando al estilo de nuestra vieja escuela de oratoria, de la misma manera que otros divertían a la concurrencia tocando algún instrumento<sup>8</sup>.

Es posible que el origen del fenómeno impreso se halle en esta moda social de recitar los fragmentos más conocidos de obras de éxito. Curiosamente, la difusión de este tipo de impresos se produce no tanto entre los espectadores deseosos de recordar las escenas vistas en el teatro, sino entre los lectores ávidos de ver recreado un fragmento de una obra leída, o al menos a la que podían acceder de forma completa en las imprentas de su ciudad. Señala Maria Grazia Profeti<sup>9</sup> que la mayor parte de estas relaciones procede de obras de las que se pueden encontrar ediciones sevillanas precedentes o coetáneas. Es evidente que la comedia tiene en la imprenta y en la lectura una vida diferente y no siempre paralela a su presencia y difusión en los escenarios.

Por otra parte, además de las tertulias de los salones nobiliarios, existía un público, como muy bien advierte Profeti, habituado a los romances de ciego, a

---

<sup>7</sup> Véase Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro del siglo XVIII*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1974, pp. 12-14 y 61. Manuel Alvar señala que la existencia de este tipo de impresos en Málaga también está relacionada con la necesidad social que supone el teatro, prohibido en dicha localidad entre 1745 y 1768 (Manuel Alvar, *Romances en pliegos del cordel (siglo XVIII)*, Excmo. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1974, pp. 21-22).

<sup>8</sup> José Blanco White, *Cartas de España*, introducción de Vicente Llorens, traducción y notas de Antonio Garnica, Alianza, Madrid, 1977, p. 244.

<sup>9</sup> Maria Grazia Profeti, "Comedias e relaciones: la ricezione deviatà", en *Colloquium Calde-ronianum Internationale Atti*, L'Aquila, pp. 91-114 (véase las pp. 96-97).

las tonadillas y, en general, a la literatura de cordel que sin duda acogió con interés estas relaciones que rememoraban comedias famosas del siglo anterior.

De alguna manera, el teatro devuelve a los romances lo que éstos le habían dado antes. Se trata de un camino de ida y vuelta, ya que primero se utilizaron pliegos de cordel como fuente de comedias y, posteriormente, se desgajan romances de las comedias para difundirse como pliegos de cordel. La deuda contraída por Cueva o Lope al apoderarse de romances y engastarlos en sus comedias se ve así pagada con creces con estas relaciones dieciochescas sacadas de obras de los dramaturgos más conocidos de la época áurea<sup>10</sup>.

#### RELACIONES EXTRAÍDAS DE OBRAS DE ROJAS ZORRILLA

Hemos recogido noticias de una veintena de relaciones vinculadas con obras de Rojas Zorrilla en mayor o menor medida. Este corpus nos permite sacar una serie de conclusiones significativas: las obras del dramaturgo toledano que más se difundieron por esta vía, las imprentas y las ciudades en que salió a la luz preferentemente este tipo de producto impreso, los pasajes seleccionados y preferidos para formar estas relaciones, etcétera.

Estas veinte relaciones localizadas proceden exclusivamente de cinco obras: ocho de *Los áspides de Cleopatra*, cuatro de *El catalán Serrallonga* y de *No hay amigo para amigo*, tres de *No hay ser padre siendo rey* y una de *El más impropio verdugo por la más justa venganza*<sup>11</sup>. Las dos primeras obras citadas fueron éxitos notables en los escenarios de los siglos XVII y XVIII, época de vigencia de este tipo de impresos. En cambio, las otras tres piezas apenas tuvieron presen-

<sup>10</sup> Obras como *La Baltasara* o *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos* tuvieron como origen una relación difundida en pliegos sueltos; véase María Cruz García de Enterría, "La Baltasara: pliego, comedia y canción", en B. Perinán y F. Guazzelle (eds.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Guardini, Pisa, 1989, pp. 219-238.

<sup>11</sup> A las ya recogidas y descritas en Rafael González Cañal, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Reichenberger, Kassel, 2007, núms. 45-49, 155-157 y 552-553, añadimos ahora algunas más localizadas recientemente.

cia y difusión por esta vía. Andioc y Coulon<sup>12</sup> registran cuarenta y siete representaciones en los teatros madrileños de *Los áspides de Cleopatra* y cuarenta de *El catalán Serrallonga*, pero sólo citan una de *No hay amigo para amigo* y no registran ninguna de *No hay ser padre siendo rey* y *El más impropio verdugo*.

Si analizamos la fortuna de estas obras en la imprenta, advertimos que todas ellas tuvieron una amplia difusión en forma de sueltas: de *Los áspides de Cleopatra* hemos localizado veintitrés sueltas, veintidós de *El catalán Serrallonga*, diez de *No hay amigo para amigo*, quince de *No hay ser padre siendo rey* y trece de *El más impropio verdugo*.

Parece, pues, que el fenómeno está más relacionado con las imprentas que con los escenarios. En el caso de Rojas todas las obras de las que se extraen relaciones tuvieron una abundante difusión en la imprenta en forma de sueltas. No obstante, conviene ser cautos a la hora de sacar conclusiones. No hay que olvidar que no conservamos relaciones de otras obras de Rojas que también se imprimieron asiduamente en sueltas: *Donde hay agravios no hay celos* (19 sueltas conservadas), *El mejor amigo el muerto* (17), *Casarse por vengarse* (16), *El desafío de Carlos V* (15), *Progne y Filomena* (15), etcétera.

#### LOS ÁSPIDES DE CLEOPATRA

Es con mucho la obra de Rojas de la que más relaciones se extraen en el siglo XVIII y es perfectamente explicable, dado que en dicho siglo se suceden las representaciones y las ediciones de esta pieza. Se incluyó en la *Segunda parte de las comedias* de Rojas (1645 y 1680) y contamos con veintitrés sueltas, la mayoría del siglo XVIII: seis ediciones sin pie de imprenta, hasta cinco de la imprenta madrileña de Antonio Sanz, cuatro ediciones de imprentas sevillanas, tres impresas en Barcelona, dos en Valencia, etcétera<sup>13</sup>. Sin embargo, su éxito fue efímero, ya que en el siglo XIX la obra desaparece totalmente de los esce-

<sup>12</sup> René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Presses, Toulouse Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

<sup>13</sup> Véase González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos, *op. cit.*, núms. 20-50.

narios y de las imprentas y sólo registramos la edición de Mesonero Romanos en el volumen que le dedica a Rojas en la Biblioteca de Autores Españoles en 1861.

En realidad son ocho las relaciones procedentes de *Los áspides de Cleopatra*, si bien son siete impresos, ya que uno de ellos contiene juntamente un coloquio y una relación. Los pasajes elegidos para difundir en forma de relación son los siguientes:

- Tres relaciones recogen la suntuosa descripción del primer encuentro entre los dos amantes, cuando Cleopatra llega en una galera dorada por el río Cidno, relato lleno de colorido y exotismo puesto en boca del gracioso Caimán (II, vv. 1294-1477)<sup>14</sup>.
- En otras dos relaciones se selecciona el intenso diálogo que cierra la primera jornada, escena en la que asistimos al nacimiento repentino de la pasión amorosa entre los dos protagonistas (I, vv. 1043-1175)<sup>15</sup>. Este pasaje fue elogiado en su día por Mesonero Romanos y Valbuena Prat.
- En otros dos impresos el pasaje seleccionado es el diálogo entre los dos amantes en la segunda jornada cuando ambos deciden huir juntos de Egipto para poder vivir su amor (II, vv. 1610-1927)<sup>16</sup>.

El último impreso conservado, la *Letra de la música que se canta en la famosa comedia intitulada «Los áspides de Cleopatra»*, impresa junto con otras<sup>17</sup> en Lima, en la Oficina de la calle de la Encarnación, presenta un texto ajeno a la obra de Rojas, salvo una canción, procedente de la segunda jornada, que aparece con algunas variantes. Así la cantan los músicos en la tragedia del toledano:

---

<sup>14</sup> Francisco de Rojas Zorrilla, *Comedias escogidas*, ed. de Ramón de Mesonero Romanos, Atlas, Madrid, 1952, pp. 429-430.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 427-428.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 431-432.

<sup>17</sup> El volumen contiene letras para las siguientes obras: *El asombro de Jerez*, *Juana la Rabi-cortona*, *El falso nuncio de Portugal*, *Celos aun imaginados conducen al precipicio*, *El defensor de su agravio*, *Los áspides de Cleopatra*, *No puede ser el guardar a una mujer*, *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*, *Ser fino y no parecerlo*, *Afectos de odio y amor*, y *Marta la Romarantina*.

La Venus de Alejandría  
 y el romano más dichoso  
 bebiéndose están amantes  
 las dos almas por los ojos.  
 De Octaviano que es su amigo  
 faltó a la fe y al decoro,  
 que en estando el amor ciego  
 no ve la amistad tampoco.

[...]

Repudió a Irene, su esposa,  
 en sus brazos amorosos:  
 ya es Antonio de Cleopatra  
 y ya es Cleopatra de Antonio.  
 (vv. 2008-2023)<sup>18</sup>

Repudió a Irene su esposo  
 y ya en la voz amoroso  
 Antonio es ya de Cleopatra  
 y ya Cleopatra es de Antonio.  
 (*Letra...*)<sup>19</sup>

La imprenta de la calle de la Encarnación trabajó, según José Toribio Medina<sup>20</sup>, entre 1763 y 1767, en tiempos del virrey de los reinos de Perú y Chile don Manuel Amat y Junient.

#### EL CATALÁN SERRALLONGA

De esta obra hemos catalogado tres relaciones más y una cuarta que no hemos podido localizar. De las tres relaciones, dos están impresas y una manuscrita, que es una relación burlesca citada a nombre de Carlos Guerra. En rigor, ninguna de ellas salió de la pluma de Rojas, ya que la obra es fruto de una colaboración entre Antonio Coello, Rojas y Luis Vélez de Guevara. El fragmento incluido en la relación procede del comienzo de la primera jornada<sup>21</sup>, que es la escrita por Antonio Coello. En esta relación, puesta en boca de Serrallonga,

<sup>18</sup> Rojas Zorrilla, *op. cit.*, p. 433.

<sup>19</sup> Se recoge esta canción en la *Letra de la música que se canta en la famosa comedia intitulada «Los áspides de Cleopatra»*, Oficina de la calle de la Encarnación, Lima.

<sup>20</sup> José Toribio Medina, *La imprenta en Lima (1584-1824)*, 4 vols., Impreso y grabado en casa del autor, Santiago de Chile, 1904-1907, I, p. LVI.

<sup>21</sup> Rojas Zorrilla, *op. cit.*, pp. 565-567.

se relata el origen de las diferencias entre los dos bandos, Narros y Caderes, y el lance durante el cual el protagonista había dado muerte a Don Félix Torrellas, reavivando así de nuevo la llama de esta rivalidad. También se relata el encuentro con una dama, a la cual Serrallonga salva del fuego en una quinta, y de la que se enamora perdidamente. Tenemos, pues, en este relato todo el planteamiento de la intriga.

La relación burlesca manuscrita parodia este mismo pasaje pero alejándose mucho del relato original. Los recursos son los habituales en este tipo de obras: Félix Torrellas se convierte en Félix Torrijas, hay abundancia de hipérbolos desmesuradas y grotescas (“...le di / una herida penetrante / que le entró por el tobillo/ izquierdo, salvo la parte, / y salió con gran frescura / por en medio del gznate”), frases hechas, alusiones escatológicas, sátira de oficios y tipos (barbero, doctor, suegra, etc.), descripciones burlescas de damas<sup>22</sup>, etcétera.

La relación no localizada, citada por Palau y más tarde por Profeti, fue impresa en México en la imprenta de la Viuda de Ribera, sin año, pero nuestras pesquisas para tratar de localizar algún ejemplar han sido infructuosas.

#### NO HAY AMIGO PARA AMIGO

De esta obra se conservan cuatro relaciones, una de ellas desaparecida, en las que aparece el mismo fragmento: se trata del relato que hace al principio de la obra el galán don Luis a su criado Fernando, cuando está retirado en el Prado tras volver de manera secreta de Flandes (I, vv. 121-348)<sup>23</sup>. Es un pasaje lírico

---

<sup>22</sup> La descripción de la dama es como sigue: “y en la cocina, ¡qué pasmo!, /entre un cahíz de ademanes / vi una mozuela así, así / de setenta navidades, / ahumado el zaquizamí / rancio el rostro carmesí / lánguidos el tomo y lomo, / bizco un labio, un ojo romo, / tuerto un brazo, manco un pie / que estaba qué sé yo qué / haciendo qué sé yo cómo”.

<sup>23</sup> Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas I. Primera parte de comedias: No hay amigo para amigo. No hay ser padre siendo rey. Donde hay agravios, no hay celos. Casarse por vengarse*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, coord. Elena E. Marcello, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, pp. 50-57.



RUGERO.        Cuando al despedirse triste  
                      el estío riguroso,  
                      con voces de llamas muertas  
                      iba llamando al otoño;  
                      cuando a castigar las flores,  
                      examinando los sotos,  
                      salió, juez de residencia,  
                      severamente el agosto;  
                      cuando el dorado setiembre,  
                      de los esquilmos dichosos  
                      puntales pone a los cielos  
                      de granos de fruto en oro,  
                      entonces, con mis monteros  
                      medí al monte los contornos,  
                      ya conquistando los sauces,  
                      ya averiguando los pobos,  
                      cuando, viendo que no hallamos  
                      ni aquel animal cerdoso  
                      que hace alfanjes los colmillos  
                      para destroncar los chopos,  
                      ni hallando entre tanto monte  
                      al venado, que, ganchoso  
                      coronista de su vida,  
                      se la escribe en sus dos troncos,  
                      nos apeamos los tres,  
                      y en la margen de un arroyo,  
                      que, por no tener con quien,  
                      murmuró consigo propio,  
                      haciendo alfombras de flores,  
                      nos descansó lo frondoso,  
                      elevó lo cristalino  
                      y suspendió lo sonoro.

(vv. 227-258)<sup>25</sup>

Esta obra de Rojas también inspira una relación burlesca que se conserva en la BNE incluida en un libro manuscrito de Juan Bautista de Arroyo y Velasco,

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 186-187.

seudónimo de Antonio Abad Velasco, autor de entremeses y obras jocosas de mediados del siglo XVIII. Se trata de una parodia del discurso que le lanza el rey a su hijo Rugero al comienzo de la obra (vv. 42-210)<sup>26</sup>.

EL MÁS IMPROPIO VERDUGO POR LA MÁS JUSTA VENGANZA

Se conserva en la BNE una relación manuscrita procedente de esta obra en la que el galán Alejandro le cuenta al gracioso Cosme sus cuitas amorosas (I, pp. 171-172); cómo está enamorado de una dama llamada Diana que se encuentra recogida en un monasterio y cómo aquella noche había intentado saltar la tapia del mismo para ir en su busca, encontrándose con cuatro hombres con los que había peleado, entre ellos su propio hermano Carlos. El pasaje está escrito en silva de pareados y tiene rasgos de estilo gongorino:

ALEJANDRO. Ya sabes que a Diana,  
 como del sol de Federico hermana,  
 adoro de manera  
 que aspiro a salamandria de la esfera  
 con humanos despojos  
 del soberano incendio de sus ojos,  
 bien que en sus dulces rayos  
 que nievan soles y que llueven mayos,  
 amante mariposa,  
 por imposibles de jazmín y rosa,  
 dando tornos altiva,  
 mil veces muero porque tantas viva,  
 y abrasado la adoro  
 en piélagos de luz y abismos de oro<sup>27</sup>.

Lo curioso es que el gracioso, tras la narración detallada de las aventuras nocturnas del arrojado galán, replica de manera burlesca, aludiendo además a

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 180-185.

<sup>27</sup> Rojas Zorrilla, *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 171.

cómo este tipo de relaciones están emparentadas con la literatura de cordel y, en especial, con los romances de ciego:

COSME. Pardiez que menos que ser  
sueño el que cuentas, señor,  
que no bastara el valor  
de Roldán y Lucifer  
para tanta patarata.  
**Para un ciego en verso y prosa  
era relación famosa**  
diciendo a voces que trata,  
como dando testimonio,  
de corazón paladín  
un mancebo florentín  
peleó con el demonio,  
y haciendo su ardor lisonjas  
a arrojarle se dispuso  
por una escala que puso  
a un monasterio de monjas;  
y después dando en el suelo  
volvió a acometelles bravo  
con un villancico al cabo  
contra el diablillo Cojuelo<sup>28</sup>.

#### EL CATÁLOGO DE *RELACIONES DE COMEDIAS* DE ROJAS ZORRILLA

En primer lugar, destaca la variada terminología empleada para este tipo de impresos. En el caso de Rojas conviven los términos relación, coloquio, letra y pasillo. En ocasiones, el impreso aparece encabezado simplemente por el título de la comedia (13, 14, 15 y 16). A veces, el término relación aparece calificado como *relación curiosa* (12), *relación jocosa* (8) y *relación trovada* (18). Hay dos impresos a los que se les llama *pasillo* (1 y 2) y a otros dos *coloquio* (5 y 6). Finalmente, hay una *letra* (7) escrita para la música que acompañaba

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 172.

a la comedia. La utilización del término *pasillo* es habitual en las imprentas andaluzas del siglo XVIII para designar breves textos dialogados con una acción mínima escritos para ser representados en tertulias o saraos. Caro Baroja ha estudiado este tipo de impresos<sup>29</sup>.

En este conjunto encontramos tres relaciones manuscritas, otras tres sin datos de imprenta, cuatro impresas en Sevilla, dos en Málaga y en Valencia, y una en Córdoba, Zaragoza, Lima y México. Predominan, pues, las imprentas andaluzas, ya que, como hemos dicho, es un fenómeno fundamentalmente andaluz. Entre las impresas en Sevilla hay dos en la imprenta de Francisco de Leefdael, una de la Viuda de Leefdael y otra más de la imprenta de Diego López de Haro.

Las relaciones están casi todas en romance, como rezaba el mandato de Lope, excepto en tres casos en los que se utiliza la silva de pareados: la número uno, denominada pasillo, y la número cinco, que se denomina coloquio, que recogen el diálogo amoroso entre Marco Antonio y Cleopatra que cierra la primera jornada; también en la Letra (número siete) predomina la silva de pareados, frente al habitual romance.

Otro asunto que habría que estudiar es el de las obras que más éxito tuvieron en relaciones. Es desde luego, en el caso de Rojas Zorrilla, *Los áspides de Cleopatra* la obra que proporcionó más relaciones. Esta pieza gozó de gran éxito en las imprentas del XVIII, tanto de manera completa en forma de sueltas como por medio de las relaciones<sup>30</sup>.

Este breve repertorio de relaciones de Rojas Zorrilla está organizado por orden alfabético de títulos. El tipo de descripción sigue las pautas utilizadas en la *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla* citada. Remito a dicho trabajo para el modelo de ficha y otros pormenores. En dos de las entradas que presentamos,

---

<sup>29</sup> Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, pp. 261-281. Para los distintos tipo de pasillos, véase María José Sánchez de León, "Los pliegos teatrales: relaciones de comedias, pasos y pasillos", en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria en España en el siglo XVIII*, Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1996, pp. 352-354.

<sup>30</sup> Podríamos citar también el caso de las relaciones procedentes de *La gitana de Menfis* de Pérez de Montalbán. Hemos contabilizado al menos siete relaciones procedentes de esta obra.

no hemos localizado ningún ejemplar del impreso aludido, pero recogemos la noticia de algún repertorio o catálogo.

Lógicamente, este tipo de trabajos siempre son provisionales y son susceptibles de ampliación a medida que se vayan descubriendo fondos y catalogando colecciones de impresos dispersas por las bibliotecas del mundo.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

Hasta que no se cataloguen las distintas colecciones y fondos dispersos de este tipo de impresos no se podrá hacer una valoración ni sacar conclusiones definitivas sobre el género. En la actualidad tenemos muestras parciales que nos permiten hacernos una idea de lo que pudo ser. Por ejemplo, Aguilar Piñal<sup>31</sup> recogió 278 relaciones (núms. 1837-2104), entre las cuales predominan las de Calderón (52), Enríquez Gómez o Fernando de Zárata y Pérez de Montalbán (31), apareciendo a mucha distancia Diamante y Moreto (12), Cubillo (10), Tirso (9), Vélez (7), Matos (5) y Lope (4). Presenta además 35 anónimas. Otros investigadores han catalogado conjuntos de relaciones más o menos significativos en sus respectivos trabajos como muestras de este subgénero de los pliegos de cordel: Gillet 51 relaciones y 36 romances, Moll 43 relaciones de un tomo facticio de la BNE (R-24105), García de Enterría 25 pliegos de la *British Library*, Joaquín Marco 28, Profeti 86 relaciones de comedias y de autos de Calderón, etcétera<sup>32</sup>.

Por otra parte, Germán Vega<sup>33</sup> nos da cifras sobre la impresión de relaciones en Sevilla que muestran a las claras la popularidad que adquirieron estos pliegos teatrales: ciento doce fueron impresos por la familia Leefdael (1701-1753),

---

<sup>31</sup> Francisco Aguilar Piñal, *Romancero popular del siglo XVIII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972.

<sup>32</sup> Joseph E. Gillet, "A neglected chapter in the history of the spanish *romance*", *Revue Hispanique*, LVI, pp. 434-457, y LX (1926), pp. 37-40; J. Moll, *op. cit.*; García de Enterría, *Sociedad...*, *op. cit.*; Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, 2 vols., Taurus, Madrid, 1977, Profeti, *op. cit.*

<sup>33</sup> Germán Vega García-Luengos, "Impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII: pautas de un estudio", en *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, B.N., Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, I, pp. 367-374, 372.

cuarenta y siete por López de Haro (1675-1760), veintidós por Herosilla (1685-1739), nueve por Manuel Nicolás Vázquez (1758-1775) y cinco por Padrino (1747-1772). Eso sí, como se puede apreciar, a medida que avanza el siglo el número de impresos es menor.

La impresión de relaciones no afectó únicamente al género de la comedia. También los autos sacramentales fueron utilizados como fuente para este tipo de impresos. Wilson<sup>34</sup> catalogó siete relaciones procedentes de autos de Calderón.

Hace casi veinte años se refería García de Enterría<sup>35</sup> a la necesidad imperiosa de llevar a cabo una monografía exhaustiva sobre este subgénero y seguimos en el mismo punto que entonces. Desde que Agustín Durán excluyera del catálogo de pliegos sueltos que encabezaba su *Romancero* en 1859 las “relaciones sacadas de las comedias del siglo XVII”<sup>36</sup>, la mala suerte parece haberse cebado con este producto de la imprenta dieciochesca. A la fragilidad evidente de su soporte material, que permite suponer grandes pérdidas, hay que unir el desprecio u olvido de bibliotecarios, investigadores y estudiosos de estos temas. No ha habido una recopilación exhaustiva de las relaciones de comedias y ni siquiera han sido catalogadas de manera adecuada en muchas bibliotecas. A pesar de compartir el mismo canal de transmisión que los pliegos sueltos poéticos, este tipo de pliegos teatrales han quedado fuera de importantes repertorios, como el *Catálogo de pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional*, que afecta al siglo XVII, o de proyectos dedicados a impresos claramente emparentados, como el de relaciones de sucesos que dirige Sagrario López Poza en la Universidad de la Coruña. Para empezar no vendría mal un repertorio que recogiese, con criterios descriptivos rigurosos y de manera sistemática, todas las relaciones de comedias en pliegos localizadas en las distintas bibliotecas. Es un trabajo que nos queda por hacer.

---

<sup>34</sup> Edward M. Wilson, “Calderón’s autos: eighteenth-century *suelos* and *relaciones*”, *HR*, 41 (1973), pp. 331-345.

<sup>35</sup> María Cruz García de Enterría, “Literatura de cordel en tiempo de Carlos II: géneros parateatrales”, en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/1, *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, 1989, pp. 137-154, 145.

<sup>36</sup> *Romancero General...*, ed. A. Durán y M. Rivadeneira, Madrid, 1859, p. xciv, nota.

## CATÁLOGO DE RELACIONES DE COMEDIAS DE ROJAS ZORRILLA

- 1 -

Relación: *Pasillo Primero de Los áspides de Cleopatra*. S. l. S. i. S. a.

)§( I5I. )§( / PASILLO PRIMERO. / DE LA COMEDIA INTITULADA: / LOS ASPIDES / DE CLEOPATRA. DE DON FRANCISCO DE ROXAS. / *Sale Cleopatra.* /

[Com.:] QUè sonoro belico instrumento / rompe gallardo la region del viento: / [...]

[Fin.:] *Cleop.* O quanto duda amor! *Ant.* Quanto amor yerra! / *Los 2.* Guerra contra el amor, al arma, guerra. / FIN. /

4º. [ ]. 2 h.

Tit.: [no constan]. Recl.: [v *Levan-*

Ejemplar: Málaga, *Archivo Municipal*, 1789-8, f. 124-125 v.

Ref. bibliog.: Aguilar Piñal, *Romancero*, *op. cit.*, nº 2028.

- 2 -

Relación: *Pasillo segundo de Los áspides de Cleopatra*. Málaga. Félix de Casas y Martínez. S. a.

)ə( )ə( / PASILLO SEGUNDO / DE LA COMEDIA: / LOS ASPIDES / DE CLEOPATRA. / *Cleopatra.* [dos adornos] *Marco Antonio.* /

[Com.:] / *Ant.* Tenple el valor este fuego. / *Cleop.* Oy este bolcán reprimo. / [...]

[Fin.:] me permitiesen los Cielos / lograr los intentos mios. /

FIN. / *Se hallará en Malaga en la Imprenta, y Libre- / ria de D. Felix de Casas y Martinez, frente el Sto. Cristo de la Salud, con otros mu- / chos Romances Entre- / meses, / y Estampas.*

4º. [ ]<sup>2</sup>. 2 h.

Tit.: [no constan]. Recl.: [ ]<sup>1</sup>v [...]

Ejemplar: Málaga, *Archivo Municipal*, 1789-8, ff. 126-127 v.

Ref. bibliog.: Aguilar Piñal, *Romancero*, *op. cit.*, nº 2029.

- 3 -

Relación: *Los áspides de Cleopatra*. Sevilla. Francisco de Leefdael. S. a.

[banda] / RELACION / LOS ASPIDES / DE CLEOPATRA. / SV AVTOR  
DON FRANCISCO DE ROXAS. / [banda] / [col. izq.:] YA te acuerdas, que  
contigo / vine à Egypto, y ya te acuer / (dàs [sic] / [...])

[Fin.:] de tu amistad, y mirad / fi tambien Cleopatra es muerta. / [entre adornos:] FIN. / [filete] / Con Licencia: en Sevilla; por Francifco de / Leefdael, junto la Cafa Profeffa de la Compañia / de JESVS.

4E. [ ] 2 h.

Tit.: [no constan]. Recl.: [ ]<sup>1</sup>v fiera (i.e.: Fiera) Med. tip.: 115 mm. / 20 lín.

Ejemplar: Santander, *BMP*, sig. (2.204) (G. Vega García-Luengos, R. Fernández Lera y A. del Rey Sayagués, *Ediciones de teatro español en la Biblioteca Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, Kassel, Reichenberger, 2001, 4 vols., n1 403).

Nota: Foliación manuscrita: 77-78.

- 4 -

Relación: *Los áspides de Cleopatra*. Córdoba. Imprenta del Colegio de Nuestra Señora de la Asunción. S. a.

[Jarrón de flores entre adornos] / RELACION / LOS ASPIDES / DE / CLEOPATRA. / POR D. FRANCISCO DE ROXAS. / [manecilla] )( [manecilla] / YA te acuerdas, que contigo / vine à Egypto, yà te acuer- / [...]

[Fin.:] de tu amistad, y mirad, / fi tambien Cleopatra es muerta. / FIN. / En Còrdoba: En la Imprenta del Colegio de Nra. Señora de / la Assumpcion. / [viñeta]

41. [ ]. 2 h. Texto a 2 col. separadas por un filete.

Tit.: [no constan] Recl.: [v como Med. tip.: 74 mm. / 20 lín.

Ejemplar: Londres, *BL*, 1072.g.27.(55.)

- 5 -

Coloquio primero y relación de la comedia *Los áspides de Cleopatra*. Valencia. Agustín Laborda. S. a.

[cruz entre manecillas] / COLOQUIO PRIMERO, / Y RELACION DE LA COMEDIA: / LOS ASPIDES / DE CLEOPATRA. / [*dram. pers.* a 2 col. separadas por adorno] / *Cleop.* Llega, infeliz Soldado, / llega, llega, / [...]

[Fin.:] *Marc.* Quanto amor yerra! / *Los 2.* Guerra contra el amor, al arma, guerra. / [banda] / RELACION DE LA MISMA COMEDIA. / YA te acuerdas, que contigo / vine à Egypto, y yà te acuerdas, / [...]

[Fin.:] que con firmes defengaños / fe fortalece, y pertrecha. / FIN. / [banda] / Se hallarà en Valencia en la Imprenta de Agufstin Laborda, vive en / la Bolferia; donde hallaràn otros Romances, Relaciones, / Entremeses, Hiftorias, y Estampas.

41. [ ]. 2 h. Texto a 2 col. separadas por una banda.

Tit.: [no constan]. Recl.: [v quan- Med. tip.: 72 mm. / 20 lín.

Ejemplar: Londres, *BL*, T.1953. (14).

Ref. bibliog.: Aguilar Piñal, *Romancero*, *op. cit.*, nº 2030.

- 6 -

Coloquio segundo de la comedia *Los áspides de Cleopatra*. Agustín Laborda, Valencia.

[cruz entre manecillas] / COLOQUIO SEGUNDO / DE LA COMEDIA: / LOS ASPIDES / DE CLEOPATRA. / [*dram. pers.* a 2 col. separadas por adorno] / *Ant.* TEmple el valor este fuego. / *Cleop.* Oy este bolcàn reprimo. / [...] [Fin.:] Me permitiessen los Cielos / lograr los intentos mios. / FIN. / [banda] / Se hallarà en Valencia en la Imprenta de Agufstin Laborda, vive en la Bol- / feria; donde hallaràn otros Romances, Relaciones, / Entremeses, Historias, y Eftampas.

41. [ ]. 2 h. A 2 col. separadas por una banda.

Tit.: [no constan]. Recl.: []<sup>v</sup> ir Med. tip.: 72 mm. / 20 lín.

Ejemplar: Londres, *BL*, T.1953.(15)

Ref. bibliog.: Aguilar Piñal, *Romancero, op. cit.*, nº 2031.

- 7 -

Letra de la música que se canta en la famosa comedia intitulada *Los áspides de Cleopatra*. Lima. Oficina de la calle de la Encarnación. S. a.

[dentro de una orla:] LETRA / DE LA MUSICA, / QUE SE CANTA / EN LA FAMOSA COMEDIA, / INTITULADA: / LOS ASPIDES DE CLEOPATRA. / *RECITADO*: DE MANUELA. / Si en el alma no caven los recelos, / Salgan hoy à la voz, ò juftos Cielos! / [...]

[Fin.:] Y pues uno fue siempre nuestro aliento / Nuestro fin, y sepulcro sea lo mismo. / *Cae muerta sobre Antonio*. / FIN. / [filete] / EN LIMA: en la Oficina de la Calle de / la Encarnación: se vende en la Casa / de Mießes.

41. [ ]. 4 h.

Tit.: [no constan]. Recl.: []<sup>v</sup> Por []<sup>v</sup>Aun []<sup>v</sup> Vuef-

Ejemplar: Londres, *BL*, 11726.aaa.14.(5.).

Nota: Encuadernado en un tomo coleccionado con otras *Letras* publicadas en la misma imprenta.

- 8 -

Manuscrito: *Relación jocosa de Don Carlos Guerra, troba de la de El catalán Serrallonga...*

Ôtra del mismo autor troba / de la del Cathalan Serrallonga /  
 [Com.:] Ya sabes, y sabe Europa, / ô por lo menos Getafe / [...]  
 [Fin.:] por quitarme allá esas pajas / me boy, y ay quedan las llaves.

Madrid, *BNE*, ms.14770, ff. 75v-79r. Letra del siglo XVIII.

Ref. bibliog.: A. Paz y Melia, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, tomo I, 20a ed., Blass, Madrid, Tipográfica, 1934, n1 3117.

- 9 -

Relación: *El catalán Serrallonga*, Francisco de Leefdael, Sevilla.

RELACION / EL CATALAN SERRALLONGA, / Y BANDOS DE BARCELONA. / *DE TRES INGENIOS*. / Ya fabes, y fabe el mundo, / los vandos, y enemiftades / [...]

[Fin.:] han de morir los Caderes, / y mi deshonra. Mi Padre. / FIN. / [filete] /  
 Con Licencia: en Sevilla; por Fancífico de / Leefdael, junto la Casa Professa de la Compañía de JESVS.

41. [ ]<sup>2</sup>. 2 h. A 2 col. separadas por una banda.

Tit.: [no constan]. Med. tip.: 61 mm. / 20 lín.

Ejemplar: Madrid, *BNE*, V.E. 385-26.

Nota: Se lee la antigua signatura topográfica de la Biblioteca Nacional de Madrid: G-15425.

Ref. bibliog.: Aguilar Piñal, *Romancero*, *op. cit.*, nº 1902; Gillet, *op. cit.*, nº 15; M. G. Profeti, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán Addenda et corrigenda*, Università degli Studi di Padova, Verona, 1982, n1 514b).

- 10 -

Relación: *El catalán Serrallonga*, Félix de Casas y Martínez, Málaga.

I30 / RELACION: / *EL CATALAN SERRALLONGA*, / Y BANDOS DE BARCELONA. / *DE TRES INGENIOS*. / YA sabes, y sabe el Mundo / los bandos, y enemistades / [...]

[Fin.:] han de morir los Caderes, / y mi deshonra::: [sic] Mi padre. / FIN. / Se hallará en Málaga en la Imprenta de Don / Felix de Casas y Martinez, frente del Santo / Cristo de la Salud, donde se hallarán otros / muchos Romances, Entremeses, Histo- / rias, y Estampas.

41. [ ]. 2 h.

Tit.: [No constan] Recl.: [ ]v sin Med. tip.: 70 mm. / 20 lín.

Ejemplares: Londres, *BL*, 11450.f.28.(7.); París, *BNF*, Yg. 1125.

Ref. bibliog.: M. G. Profeti, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Università degli Studi di Padova, Verona, 1976, p. 514 a.

- 11 -

Relación: *El catalán Serrallonga*, Viuda de Ribera, México.

[Con otro romance de *Los Amantes de Teruel*].

Nota: Se trata de una relación no localizada pero citada por Palau y por Profeti. Ref. bibliog.: A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano: Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, 20a ed. corregida y aumentada, Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau, 1948-1977, 28 v., III, nº 56175 (p. 535a); Profeti, *Pérez de Montalbán, op. cit.*, p. 515 b).

- 12 -

Manuscrito: Relación curiosa en la comedia *El más ingenioso verdugo por la más justa venganza*.

+ / Relacion curiosa en la Co / media el mas impropio Ber / dugo Por la mas Justa vengan [...] / [raya discontinua] /

[Com.:] Ya sabes que a Diana, / como del sol de Federico herma, / [...]

[Fin.:] sin q el lecho que tanto me recrea / campo amis [sic] ansias de batalla sea. / [raya discontinua] / *Finis Coronat Opus* /

Madrid, *BNE*, ms. 12955/67, 2 h. Letra del siglo xvii. 211 x 155 mm.

Nota: El mismo pliego contiene un poema copiado al margen: “Caio enferma mi esperanza, / con la herida de un desprecio,...”

- 13 -

Relación: *No hay amigo para amigo*. S. l. S. i. S. a.

[Banda formada por cruces de malta, asteriscos y paréntesis] / NO AY AMIGO / PARA AMIGO / DE DON FRANCISCO DE / ROXAS. / [Banda formada por asteriscos y adornos] /

[Com.:] Era la hora en que el Fenix / del quarto Cielo divino, / [...]

[Fin.:] quando avivo aquella llama, / eftotro incendio mitigo. /

FIN /

41. [ ] .2 h.

Tit.: [no constan]. Recl.: [ ] v Dexò Med. tip.: 117 mm. / 20 lín.

Ejemplar: Madrid, *BNE*, V.E. 43-50.

Ref. bibliog.: *Catálogo de pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional. Siglo xvii*,

Universidad de Alcalá-Biblioteca Nacional, Madrid, 1998, nº 852.

- 14 -

Relación: *No hay amigo para amigo*. S. I. S. i. S. a.

[Incisione: due pastori, un cane, un bue ed un montone] / NO AY AMIGO / PARA AMIGO, / DE DON FRANCISCO/ DE ROXAS. / [Testo a due colonne divise da una riga verticale] /

[Com.:] ERA la hora en que el Fenix / del quarto Cielo divino, / [...]

[Fin.:] [quando avivo aquella llama, / eftotro incendio mitigo. /]

FIN. /

41. 2 h.

Ejemplar: Cagliari, BU, GALL. 1.2.55/105.

Nota: Reproducimos la descripción de Ledda-Romero, ya que no hemos podido localizar esta relación en la biblioteca universitaria de Cagliari.

Ref. bibliog.: Paola Ledda y Marina Romero Frías, *Catálogo dei «pliegos sueltos poéticos» della biblioteca universitaria di Cagliari*, Giardini editori e stampatori, Pisa, 1985, nº 42.

- 15 -

Relación: *No hay amigo para amigo*, Imprenta de la Plaza del Carbón, Zaragoza.

[Adornos] / NO AY AMIGO / PARA AMIGO. / DE DON FRANCISCO DE ROXAS. / ERA la hora en que el Fenix / del quarto Cielo Divino,

[Fin.:] quando avivo aquella llama, / eftotro incendio mitigo. /

FIN. / [filete] /

*En Zaragoza*: En la Imprenta que estava junto à / S. Gil, y aora en la Plaza del Carbon fobre el Pefo / Real, donde fe hallarà efte, y diferentes titulos / de Comedias, Romances, Rela- / ciones, y Libros.

41. [ ]. 2 h.

Tit.: [no constan] Recl.: [ ]v fueffe Med. tip.: 86 mm. / 20 lín.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*, 78018; Madrid, *CSIC*, *BG.Hum.*, FFA 5/20.

- 16 -

Relación: *No hay amigo para amigo*, Viuda de Francisco Leefdael, Sevilla.

[Grabado con motivos florales] / NO HAI AMIGO PARA AMIGO. / *DE DON FRANCISCO DE ROXAS*. /

[Com.:] Era la hora en que el Fenix /del quarto Cielo Divino, / [...]

[Fin.:] quando avivo aquella llama, / eftotro incendio mitigo. /

Con licencia en Sevilla: por la viuda de Francisco de Leefdael, en el Correo Viejo. /

41. [ ]. 2 h.

Tit.: [no constan.]. Recl.: [ ]v i Med. tip.: 117 mm. / 20 lín.

Ejemplar: Madrid, *BNE*, V.E. 385-50

Ref. bibliogr.: F. Aguilar Piñal, *Impresos sevillanos del siglo XVIII. Adiciones a la Tipografía Hispalense*, *CSIC*, Madrid, 1974, nº 1666; Gillet, *op. cit.*, nº 41.

- 17 -

Manuscrito: Relación cómica de *No hay ser padre siendo rey*, de Juan Bautista Arroyo y Velasco.

*15e Alleluia* / Esta fue la troba de la / relacion comica de no / ay ser Padre si / endo Rey /

[Com.:] Cien años pienso, que habra / que mi esposa y Madre buestra / [...]

[Fin.:] quien no tiene para pan / con vizcochos se contenta. /

Madrid, *BNE*, ms. 14770, ff. 170v-174r. Letra del siglo XVIII.

Nota: Se encuentra incluida en el libro manuscrito titulado “Libro nuevo yntitulado Aleluias jocosas que se echaron en el templo de Apolo [...] por D<sup>n</sup> Antonio Abad Velasco, vecino de esta Corte [...] su autor D<sup>n</sup> Juan Baptista Arroyo y Velasco...”

Ref. bibliog.: J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1993, pp. 32-33; Paz, *op. cit.*, nº 635.

- 18 -

Relación trovada: *No hay ser padre siendo rey*. En Antonio Abad y Velasco (seudónimo de Juan Bautista Arroyo y Velasco), *Aleluyas jocosas...*, Madrid, s. i., 1750, pp. 140-146.

DECIMAQUINTA ALELUYA. / ESTA fue la Relacion trovada de la Come- / dia intitlada: *NO AY SER PADRE SIENDO REY*. /

[Com.:] CIEN años pienfo que havrà, / que mi esposa, y madre vueftra / [...]

[Fin.:] quien no tiene para Pan / con Vizcochos se contenta.

pp. 140-146.

Ejemplar: Madrid, *BNE*, T-9712.

Nota: La descripción bibliográfica de este volumen es la siguiente:

ALELUYAS / JOCOSAS, / QUE SE ECHARON EN EL TEMPLO / DE APOLO, / A LA RESTITUCION / DE LAS MUSAS COMICAS, / EN ESTE TIEMPO DE PASCUA, / DISTRIBUIDAS / EN TRES FESTIVAS NOCHES. / DELINEADAS / POR DON ANTONIO ABAD VELASCO, / vecino de esta Corte, y Oficial de La mina / del Parnafo. / [filete] / CON LICENCIA: En Madrid. Año de 1750. / [filete] / ¶ Se hallará en la Librería de Juan Saez, / Puerta del Sol, frente de los Peyneros. /

8º. 12 h. + 148 pp. +2 h.

g-g<sup>8</sup> g<sup>4</sup>, A-I<sup>8</sup> K<sup>2</sup>

- 19 -

Relación: *No hay ser padre siendo rey*. Sevilla. Diego López de Haro. S.a.

+ / RELACION / DE LA COMEDIA / NO HAI SER PADRE / SIENDO REY. / GALAN. /

[Com.:] QVando al despedirfe trifte / el Eftio rigoroso, / [...]

[Fin.:] folo execute la culpa / quien ha de pagarlo folo. /

Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta Castella- / na, y Latina de Diego Lo-  
pez de Haro, en / calle de Genova. /

41. [ ]. 2 h.

Tit.: [no constan.]. Recl.: [v digo (i.e. Digo) Med. tip.: 112 mm. / 20 lín.

Ejemplar: Madrid, *BNE*, V.E. 385-38.

Ref. bibliog.: Aguilar Piñal, *Romancero*, *op. cit.*, nº 2083; Gillet, *op. cit.*, nº 42.

#### ÍNDICE DE LUGARES DE IMPRESIÓN Y DE IMPRESORES

S. i.: 1, 13, 14, 18.

CÓRDOBA, Colegio de Nuestra Señora de la Asunción (1730-1767): 4.

LIMA, Oficina de la calle de la Encarnación (1763-1767): 7.

MÁLAGA, Félix de Casas Martínez (1781-1805): 2, 10.

MÉXICO, Viuda de Ribera: 11.

SEVILLA, Francisco de Leffdael (1701-1730): 3, 9.

Viuda de Francisco de Leefdael (1730-1733): 16.

Diego López de Haro (1720-1752): 19.

VALENCIA, Agustín Laborda (1735-1788): 5, 6.

ZARAGOZA, Imprenta de la plaza del Carbón: 15.

## Poder y autoridad en la comedia de Rojas Zorrilla

Ignacio Arellano  
*Universidad de Navarra*

Desde Valbuena Prat a MacCurdy, por citar dos excelentes estudiosos, se afirma a menudo la intensidad trágica de Rojas, característica que se pone en duda con razón en los más recientes análisis<sup>1</sup>. Un aspecto que puede ayudar a la delimitación de la cualidad trágica de Rojas es su planteamiento de los temas del poder y autoridad, ligados de manera estrecha a la estructura y personajes de la tragedia, constituidos por príncipes y poderosos, sus grandes pasiones (ambición, soberbia) y sus acciones en el ámbito político. Por otra parte, las comedias que exploran las estructuras del poder<sup>2</sup>, el funcionamiento y conductas de los poderosos, el arte de buen gobierno, el modelo de rey o la

---

<sup>1</sup> Para Valbuena, Rojas es uno de los autores áureos que mejor han comprendido la dignidad del coturno griego; MacCurdy, que lo considera el mayor trágico español ha dedicado un libro entero a la tragedia en Rojas (MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, University of New Mexico, Albuquerque, 1958). Pero Pedraza y Rodríguez Cáceres están sin duda en lo cierto al señalar que como trágico no se puede comparar con Lope o Calderón (*Manual de literatura española*, IV, Cénlit, Tafalla, 1980, p. 498). Ver Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 549-577.

<sup>2</sup> Lo que he llamado en otro lugar, a propósito de Tirso, la “máquina del poder”; ver Arellano, “La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina”, *Crítica hispánica*, XVI-1 (1994), pp. 59-84. Ver también Arellano, “Poder y privanza en el teatro de Mira de Amescua”, en *Mira de Amescua en Candelero*, Universidad de Granada, Granada, 1996, I, pp. 43-64; Arellano, “Decid al rey cuánto yerra. Algunos modelos de mal rey en Calderón”, en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2006, pp. 149-80. Aquí tomo una muestra, que me parece significativa, de las comedias de Rojas, sin examinar exhaustivamente el corpus de su teatro.

situación del privado, abundan en el Siglo de Oro, momento de crisis múltiple (política entre otras) en el que particularmente la figura del valido está en el punto de mira de tratadistas y teóricos de la política, además de concentrar numerosas reacciones de súbditos y oponentes políticos. Tal frecuencia de dicha constelación temática permite ilustrativas comparaciones entre diversos dramaturgos que iluminan sus diferencias sobre la comunidad de rasgos genéricos de su obra.

Pero el poder y la autoridad no se ejerce solamente en el ámbito de los grandes. En la comedia de Rojas hay dos áreas principales –que a menudo interfieren en un esquema característico del dramaturgo– que permiten el examen de este aspecto: la que podemos llamar doméstica o particular, y la pública o política.

En el primero de esos territorios, quien ejerce el poder es siempre el padre (o el actante paterno) que impone a la mujer un matrimonio no deseado, a menudo rechazado o lamentado por la víctima de la imposición. Hallamos en el teatro de Rojas versiones cómicas y trágicas. A las primeras pertenece *Entre bobos anda el juego*<sup>3</sup>, comedia en la que el padre de doña Isabel ha concertado el matrimonio de su hija con el ridículo figurón don Lucas del Cigarral, aunque ella prefiere a don Pedro, único modelo –de los varios pretendientes que tiene– aceptable para la dama, a pesar de su pobreza. El viejo intenta forzar el deseo de su hija, que se queja del abuso en los primeros versos de la comedia:

¡Que mi padre, inadvertido  
darme tal marido intente!  
(vv. 5-6)

A obedecer me condeno  
a mi padre, amiga Andrea  
(vv. 17-18)

La estructura cómica permite el triunfo de los jóvenes (doña Isabel se casará con don Pedro) y la desautorización del viejo padre codicioso cuya elección

---

<sup>3</sup> Rojas Zorrilla, F., *Entre bobos anda el juego*, ed. M. G. Profeti, Taurus, Madrid, 1984.

de novio se rige por el dinero (“mas si don Lucas es rico / ¿qué importa que sea necio?”, vv. 539-40). Irónicamente, el propio don Antonio se condena a sí mismo al criticar la actitud del figurón, que envía una absurda carta de pago cuya necedad sorprende al viejo:

Don Pedro, este caballero  
 ¿piensa que le doy mujer  
 o piensa que se la vendo?  
 (vv. 516-518)

Pero quien revela la verdad de fondo es precisamente el figurón, pues don Antonio está vendiendo a su hija. Como era de esperar en el género el fracaso del padre es total y doña Isabel reivindica su libertad frente al abuso de autoridad paterna:

ANTONIO. Doña Isabel, ¿qué es aquesto?  
 ISABEL. Es que yo no he casarme,  
 mándenlo o no tus preceptos,  
 con don Lucas  
 (vv. 346-348)

Semejante defensa hace doña Inés en *Donde hay agravios no hay celos*<sup>4</sup> ante los intentos de su padre don Fernando para imponerle un marido:

Suspende la lengua  
 porque mi albedrío es mío  
 y no es justicia que quieras  
 sujetarme por ser padre  
 lo que aun Dios no me sujeta.  
 (p. 151)

Los abusos de autoridad del padre pueden conducir en otras estructuras a desenlaces funestos. Así sucede en el territorio de los dramas de honor al que

---

<sup>4</sup> Rojas Zorrilla, *Donde hay agravios no hay celos*, en *Comedias escogidas*, ed. R. Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, 1952, p. 151.

pertenece *Casarse por vengarse*<sup>5</sup>, que comienza con el dúo amoroso entre Blanca y Enrique de Sicilia, que han crecido juntos desde niños, ya que al infante Enrique, aborrecido por su hermano el rey, ha sido criado en casa de Roberto, padre de Blanca. La muerte del rey eleva a Enrique al trono, pero antes de ir al palacio entrega a Blanca una cédula firmada en blanco como compromiso de que se casará con ella, cédula que la dama entrega a su padre Roberto en señal de confianza filial. Estos son los hilos iniciales de la trama, que empieza a complicarse cuando, en cumplimiento de las últimas disposiciones del difunto rey, Enrique se ve obligado a casarse con su prima Rosaura, boda que ya ha dispuesto, precipitadamente y haciendo uso de la cédula en blanco, el propio Roberto, ascendido a la privanza. Con la misma precipitación Roberto dispone el casamiento de Blanca con el Condestable, que se efectúa sin conocimiento del rey. El Condestable se verá luego inmerso en la situación del marido que ha de mantener su honor (mientras el rey ronda a Blanca); en sucesivos monólogos vuelve a explayar los motivos habituales:

¿Qué es esto que por mí pasa?  
 ¿Qué confusiones son estas?  
 Alerta, cuidados míos,  
 que toca el honor a leva.  
 (p. 112)

En el final, la venganza del secreto agravio cumple con el secreto: el Condestable derriba sobre su mujer la pared falsa por donde se veía con su amado Enrique, y la muerte se presenta como un accidente.

De todo este tejido de errores es responsable Roberto, que no sólo usurpa la libertad de su hija, sino que traiciona la lealtad debida al rey actual por falsa lealtad al rey muerto:

Hoy mi lealtad se confirma,  
 que pues llevo aquesta firma  
 en blanco, intentar podré  
 con tan nuevo pensamiento

---

<sup>5</sup> Rojas Zorrilla, *Casarse por vengarse*, en *Comedias escogidas*, ed. R. Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, 1952.

aunque él lo quiera impedir  
lo que su hermano al morir  
mandó por su testamento.

(p. 104)

Y frente a su hija muestra igual imprudencia y soberbia:

No hay porqué tu labio se abra,  
que en dando yo mi palabra  
no ha de faltar tu obediencia.

(p. 108)

Nótese que aunque los protagonistas son reyes, condestables, privados y príncipes, el nivel de la tragedia se ciñe a dimensiones más bien particulares, a los conflictos personales (más que políticos) de los personajes.

En una zona semejante, intermedia entre lo privado y lo político colectivo, se hallan los dramas a los que Valbuena llamaba de conflicto deber-paternidad. En *El más impropio verdugo*<sup>6</sup> César es ejemplo de un padre injusto cuyas acciones anulan la autoridad paterna al inclinarse hacia su hijo Alejandro, disoluto y violento, rechazando a Carlos, el hijo bueno. Al final, César habrá de ser verdugo de su propio hijo, después de una serie de peripecias bastante inverosímiles. Rojas intenta enmendar la confusión de esta trama en dos intentos más de conflictos paterno filiales y fraternos que muestran bien los problemas con los que se encuentra el dramaturgo para conciliar distintos objetivos de sus dramas. En *El Caín de Cataluña*<sup>7</sup> se acusa más la dimensión pública al ser el protagonista un hijo del conde de Barcelona, el joven Berenguel, poderoso de mala condición, que aborrece a su hermano don Ramón, heredero del condado. Berenguel es soberbio con los humildes, inclinado a ofender, vengativo<sup>8</sup>, y acaba asesinando a su hermano mayor. El pueblo exige el castigo del fratricida, y el conde manifiesta en palabras su obligación de castigar al malvado:

---

<sup>6</sup> Rojas Zorrilla, *El más impropio verdugo*, en *Comedias escogidas*, ed. R. Mesonero Romanos, Atlas, Madrid, 1952.

<sup>7</sup> Rojas Zorrilla, *El Caín de Cataluña*, *op. cit.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 273.

Caín cruel  
de Cataluña, no soy  
tu padre, que soy tu rey.  
(p. 288)

Las actitudes contrapuestas de Leonor y Constanza expresan el dilema del rey, vive Dios en la tierra, que debe castigar como Dios, pero también perdonar como Dios. En realidad, según la teoría política de la época la obligación del Conde es clara: castigar a su hijo. Tratadistas como Saavedra Fajardo recuerdan con meridiana claridad que el gobernante justo no puede olvidar la justa ira ni está facultado para conceder perdones arbitrarios (aunque sea a un hijo):

Donde no está la ira falta la justicia. La paciencia demasiada aumenta los vicios y hace atrevida la obediencia [...] El durar en la ira para satisfacción de agravios y para dejar escarmientos de injurias hechas a la dignidad real no es vicio sino virtud, en que no queda ofendida la mansedumbre [...] todo es menester para curar de suerte las heridas de los desacatos que no queden señales dellas. [...] Parte es de la república la soberanía de los príncipes, y no pueden renunciar a sus ofensas e injurias (Empresa VIII).

La justicia prohíbe la venganza y el nepotismo, pero también la clemencia culpable. Castigar es obligación del príncipe y en ocasiones el ejemplo horrible no puede eludirse, como reza el epígrafe del cap. X de *La política de Dios* de Quevedo, “Castigar a los ministros malos públicamente, es dar ejemplo a imitación de Cristo; y consentirlos es dar escándalo a imitación de Satanás, y es introducción para vivir sin temor”, y enseña su texto:

Rey que disimula delitos en sus ministros hácese partícipe de ellos y la culpa ajena la hace propia: tiénenle por cómplice en lo que sobrelleva; y los que con mejor caridad, le advierten por ignorante, y los mal intencionados, que son los más, por impío<sup>9</sup>.

Precisamente porque el rey no es dueño de sus afectos no puede usar de clemencia cuando el bien público exige el castigo. La ley le impondrá las de-

---

<sup>9</sup> *Política de Dios*, ed. J. Crosby, Castalia, Madrid, 1966, p. 73.

cisiones pertinentes. Coincide Quevedo con Saavedra Fajardo cuando explica que la justicia peligraría si fuese dependiente de la opinión del príncipe y no escrita: “Por una sola letra dejó el rey de llamarse ley. Tan uno es con ella que el rey es ley que habla y la ley un rey mudo. Tan rey que dominaría sola si pudiese explicarse”<sup>10</sup>.

Dicho de otro modo: el rey es sólo la voz de la ley: “sobre las piedras de las leyes, no de la voluntad, se funda la verdadera política”<sup>11</sup>. No es otra cosa la tiranía, afirma Saavedra Fajardo, que el desconocimiento de la ley, atribuyéndose el príncipe su autoridad<sup>12</sup>.

Las palabras con las que el conde (que se califica de rey) excusa en *El Caín de Cataluña* su conducta al facilitar la fuga de su hijo después de condenarlo, no dejan de ser una argumentación mistificadora:

para que así  
perdonando y castigando  
a un tiempo pueda decir  
que si allá obré como rey  
obro como padre aquí.  
(p. 292)

El cielo se encarga, en este caso, de castigar a Berenguel, muerto por un arcabucero mientras huye de la prisión.

En *No hay ser padre siendo rey*<sup>13</sup> intenta una solución que constituye una leve variante de la anterior, sin que logre la coherencia trágica, con una especie de final feliz forzado. El príncipe Rugero tiene prisa por reinar, y desprecia la vejez de su padre. Es otra versión de Berenguel: violento, abusivo y tirano, dominado por sus pasiones, es homicida y destructor de la honra de sus súbditos. Sus crímenes le acarrearán la condena a muerte que su padre decide, apelando a los ejemplos clásicos de Trajano y Darío que castigaron los delitos de sus hijos (p. 404), porque “no hay ser padre siendo rey”, esto es, el deber del rey debe

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>11</sup> Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Cátedra, Madrid, 1999, p. 359.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>13</sup> Rojas Zorrilla, *No hay ser padre siendo rey*, en *Comedias escogidas*, *op. cit.*

predominar sobre el afecto particular de padre. Pero como tal cosa le resulta imposible a este rey de Polonia que abdica para poder perdonar a su hijo, el cual se confiesa arrepentido y resulta también perdonado por el pueblo. Imposibilitado para cumplir su deber de rey en esas condiciones traspasa la corona a su hijo:

Tú seas rey, yo seré padre;  
siendo solo padre es fuerza  
como padre perdonarte  
y siendo rey no pudiera.  
(p. 406)

En resumidas cuentas el desenlace de *No hay ser padre siendo rey* ejemplifica una solución opuesta a la que podría esperarse por el título, pues lo que tenemos es “no hay ser rey siendo padre”. La elección del rey es el afecto paterno, y no el deber de gobernante justiciero. Que en el Siglo de Oro esta es una solución timorata se comprueba comparándola con el castigo que la emperatriz Irene ejecuta en su propio hijo Constantino en *La república al revés* de Tirso de Molina, dramaturgo, por otra parte caracterizado por su optimismo<sup>14</sup>, o con los ejemplares desenlaces de los dramas del poder y la ambición de Calderón, dramaturgo muy crítico con los malos usos del poder<sup>15</sup>. Lo que hallamos en Rojas es una constante inclinación hacia el ámbito de lo personal y privado, aun en el caso de referirse a personajes públicos como reyes o gobernantes en general, inclinación que no parece responder a un intento de modernas profundizaciones psicológicas individuales o de análisis de los afectos humanos, sino a una desactivación de las estructuras propiamente trágicas y/o épicas.

Tal impresión se confirma al analizar los problemas más cercanos al poder político, sus excesos y sus límites, con las reflexiones diseminadas por diversas comedias sobre el tirano o el modelo de poder legítimo.

---

<sup>14</sup> Véase Arellano, “Estrategias de inversión en *La república al revés*, comedia política y moral de Tirso de Molina”, en I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti (eds.), *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo xx. Actas del coloquio internacional de Pamplona, Universidad de Navarra, diciembre de 1994*, Estudios, Madrid, 1995, pp. 9-26.

<sup>15</sup> Arellano, “Decid al rey cuánto yerra. Algunos modelos de mal rey en Calderón...”.

El tema de la tiranía y el abuso del rey se plantea, sólo de modo aparente, en la famosa pieza *Del rey abajo ninguno*<sup>16</sup>. Digo que se plantea de modo aparente porque el verdadero abusivo no es el rey, sino el privado don Mendo, quien intenta forzar a la esposa de García del Castañar. El ofendido marido no puede tomar venganza al pensar que el ofensor es el rey, ya que su lealtad le prohíbe atacar al soberano. Sus cavilaciones sólo le ofrecen una solución: matar a su esposa, y morir después. Al descubrir García que el perseguidor de su esposa no es el rey, sino uno de los nobles, mata entonces a don Mendo (“del rey abajo” a ninguno le tolera un agravio) y cumple así con las leyes del pundonor, y es perdonado por el rey. Más allá de la doctrina de la inviolabilidad del monarca, que hallaremos en otras obras de Rojas, destaca en el patetismo trágico de esta comedia la dimensión individual del conflicto en el que se debate don García buscando una solución:

Ciertas mis desdichas son,  
 pues no dudo lo que veo,  
 que a Blanca, mi esposa, busca  
 el rey Alfonso encubierto  
 [...]  
 muera Blanca,  
 pues es causa de mis riesgos  
 y deshonor, y elijamos,  
 corazón, del mal lo menos.  
 [...]  
 Mas ¿yo he de ser, Blanca mía,  
 tan bárbaro y tan severo?  
 [...]  
 Mas ¿de su beldad, ahora,  
 que me va el honor, me acuerdo?  
 Muera Blanca y muera yo.  
 (vv. 1607 y ss.)

---

<sup>16</sup> Rojas Zorrilla, F., *Del rey abajo ninguno*, ed. J. Testas, Castalia, Madrid, 1971.

Tiranía más decidida es la del rey Tereo en *Progne y Filomena*<sup>17</sup>. Tereo, casado por error con Progne, a la que no quiere, persigue a su cuñada Filomena con una pasión desenfadada, como se queja ella a su hermana Progne:

De este rey que arde inhumano  
 con llama tan licenciosa  
 eres desdichada esposa  
 y mi esposo el que es su hermano.  
 En cuatro ofensas tirano  
 con un intento ha incurrido:  
 en mí a su hermano ha ofendido,  
 a su ley con su trofeo,  
 a mí con todo un deseo  
 y a ti con todo un olvido.

(p. 46)

Testas<sup>18</sup> capta bien la dimensión personal de este problema del abusador Tereo, pero se equivoca al valorarlo, anacrónicamente, como una situación romántica que disculpa al rey, casi simpático preso de una “pasión arrolladora” que lo humaniza. Este sentimentalismo “romántico” no responde a las perspectivas del Siglo de Oro. Por el contrario, el buen rey ha de someter su propensión soberbia y sus pasiones al imperativo de la razón y del bien común si quiere cumplir con su deber. El entregarse un rey a las pasiones particulares es anuncio seguro de catástrofe, pues, lo que “en el vasallo es leve / en el rey viene a ser grave” y “son más disculpables / errores que hace un vasallo / que delitos que un rey hace”<sup>19</sup>.

Baste ilustrar esta idea con un pasaje de Saavedra Fajardo que la declara meridianamente:

conviene que sea grande el cuidado y atención de los maestros en desengañar el entendimiento del príncipe, dándole a conocer los errores de la voluntad y

<sup>17</sup> Rojas Zorrilla, F., *Progne y Filomena*, en *Comedias escogidas*, op. cit

<sup>18</sup> Testas, *Estudio preliminar en Rojas Zorrilla, Del rey abajo ninguno*, ed. J. Testas, Castalia, Madrid, 1971, p. 36.

<sup>19</sup> *Del rey abajo ninguno...*, p. 53.

la vanidad de sus aprehensiones, para que libre y desapasionado haga perfecto examen de las cosas. Porque si se consideran bien las caídas de los imperios, las mudanzas de los estados y las muertes violentas de los príncipes, casi todas han nacido de la inobediencia de los afectos y pasiones a la razón. No tiene el bien público mayor enemigo que a ellas y a los fines particulares [...] se ha de corregir en el príncipe procurando que en sus acciones no se gobierne por sus afectos sino por la razón de estado. Aun los que son ordinarios en los demás hombres no convienen a la majestad<sup>20</sup>.

Así contraviene Tereo el oficio de rey, a pesar de lo cual Aurelio, tío suyo y ministro, se niega a ayudar a los oprimidos, pues debe lealtad al rey en cualquier circunstancia, y se limita a encomendar al cielo el castigo del tirano (“El cielo tiene castigo”, p. 52). Aurelio establece esta doctrina de una peculiar lealtad a ultranza:

Cuando a ser leal me obligo  
 en otra opuesta balanza  
 aconsejo la venganza  
 pero no ayudo al castigo  
 [...]  
 que no me toca, mirad,  
 saber, viendo su pasión,  
 si tenéis o no razón  
 sino que tengo lealtad.  
 [...]  
 Yo bien quisiera ayudarte,  
 Mas no te puedo ayudar,  
 y antes de tu indignación  
 se obligará mi amistad,  
 que esta fuera deslealtad  
 y esotra fuera traición.  
 (p. 56)

---

<sup>20</sup> Saavedra Frajardo, *op. cit.*, p. 246.

El teatro de Rojas es ajeno al tiranicidio (a diferencia de Calderón), pues la condición real ha de respetarse como se ha visto en *Del rey abajo ninguno*, y también se lee en *Don Diego de Noche*<sup>21</sup>:

Y a no habernos dicho vos  
 que entre los de esta pendencia  
 oísteis que dijo el uno  
 “Retírese vuestra alteza”  
 no quedara sin castigo,  
 mas ya sabéis cuánto deba  
 en la dignidad real  
 respetarse la grandeza.

En *Progne y Filomena*, significativamente, la venganza y el castigo lo llevan a cabo las dos hermanas, dos mujeres que representan sujetos o agentes no políticos. Más significativamente aún, cuando el pueblo —éste sí agente político— se alza para pedir el castigo del tirano en *El Caín de Cataluña*, el Conde ordena castigar a ese pueblo, porque:

Es una lealtad muy fea  
 juntarse el pueblo aunque sea  
 para pedirme justicia.  
 (p. 289)

De todas estas piezas podemos extraer algunos modelos de reyes y privados que responden a los criterios básicos del sistema vigente en el Siglo de Oro.

La negación del modelo se halla representada por los casos tiránicos que ya he comentado, o por reyes como don Donís de *Santa Isabel, reina de Portugal*<sup>22</sup>, comedia en la que se plantean también una serie de cuestiones sobre la privanza. Mal influido por su privado Carlos el rey llega a experimentar unos celos indignos que desordenan su conducta y le hacen perder la gravedad

<sup>21</sup> Rojas Zorrilla, *Don Diego de Noche*, en *Comedias escogidas*, op. cit., pp. 228-229.

<sup>22</sup> Rojas Zorrilla, *Santa Isabel, reina de Portugal*, en *Comedias escogidas*, op. cit.

y medida propias del monarca, además de impulsarlo a decisiones injustas, como le hace observar Ramiro, valido de la reina, de buenas cualidades:

Ah, señor, y qué arrojado  
te vencen las apariencias  
[...]  
te llevas con la pasión,  
con la ceguedad te llevas  
[...]  
Una vil pasión te ciega;  
ea, señor, ea, rey,  
¿qué se ha hecho de tu prudencia?,  
¿adónde está tu cordura?

(p. 266)

Esta pasión, como cualquier otra, no sometida a la razón, ilegítima el ejercicio del poder, que vuelve arbitrario. Los reyes dominados por sus pasiones sustituyen lo justo por el gusto y se hacen tiranos, como el rey de *Peligrar en los remedios*:

Y entre tantos daños hidras  
que unos de los otros nacen,  
yo he de anteponer mi amor:  
faltan mis decretos, faltan,  
que donde no reina el gusto  
los intereses ¿qué valen?

(p. 356)

La derogación de las leyes para cumplir el rey su gusto es contraria al deber del príncipe, cuyo modelo positivo se caracteriza precisamente por estar sujeto a la ley y a los imperativos éticos, y por el dominio de sí mismo. Aunque lo desarrolla a partir de un argumento grotesco este es el núcleo pedagógico de *La esmeralda del amor*<sup>23</sup>. Carlomagno decide ejercer el dominio de sí mismo, negándose al amor que siente por Blanca (correspondido):

<sup>23</sup> Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, en *Comedias escogidas*, op. cit., p. 493.

Pero si con pompa y gloria  
 a mis contrarios vencí,  
 hoy me he de vencer a mí,  
 que es más difícil victoria.  
 Ya no hay pretender ni amar.  
 (p. 493)

Esto es saberse vencer,  
 ya empiezo a vivir en mí:  
 vine, no miré y vencí:  
 rey de mí mismo he de ser.  
 (p. 494)

Sus proyectos se ven obstaculizados por una esmeralda mágica preparada por un mago al servicio del rey de Lombardía, que despierta el amor y la amistad del rey por la persona que la lleva de manera que, durante el nudo de la comedia Carlomagno varía extrañamente sus amores y privanzas, hasta que se descubre el secreto de la esmeralda y el rey queda definitivamente dueño de sí mismo:

Yo he de ser rey de mí mismo  
 porque el rey lombardo vea  
 que si él intentó vencerme  
 con encantos, con quimeras,  
 yo mismo con su instrumento  
 le he de hacer a él mismo ofensa.  
 Y para que mis acciones  
 solamente me parezcan  
 y no las que en otros mire  
 a mí solamente buenas  
 y ser el rey de mí propio  
 he de guardar esta piedra.  
 (p. 596)

La tarea del rey no es otra cosa sino una esclavitud al servicio de la justicia y del bien común, como la define a base de oxímoros, don Ramón en *El Caín de Cataluña*:

es la corona un alivio  
 muy pesado, es un trofeo

muy costoso, es un adorno  
 que aflige al que la trae puesto,  
 es una riqueza pobre,  
 un honrado menosprecio,  
 un vituperio alabado,  
 una lisonja con riesgo,  
 una libre esclavitud,  
 pues de la suerte que vemos  
 que a un esclavo le señalan  
 sobre la frente poniendo  
 porque se sepa quién es  
 nombre o señas de su dueño,  
 así al rey, ¡fiera señal!,  
 sobre la frente se ha puesto  
 la corona, porque sepan  
 que es esclavo de su reino.

(p. 274)

“El gobierno y la grandeza / no consiste en procurarla, / sino solo en merecerla” afirma el rey de Polonia en *No hay ser padre siendo rey* (p. 389), y Carlos V en *El desafío de Carlos V*<sup>24</sup> se define como esclavo de su patria.

En el diseño de rey perfecto del Siglo de Oro se reitera un rasgo importante, cuando procede por el marco histórico de la acción<sup>25</sup>, que es su fe católica y la obediencia al papa. En Rojas no hay un desarrollo sistemático de la figura de rey ni de los temas del poder (como lo hay en Calderón, por ejemplo), por lo cual los distintos rasgos aparecen diseminados según las ocasiones. Carlos V es el mayor ejemplo de este rasgo en su teatro, presentándose como soldado de Dios, columna de la Iglesia y Atlante de la fe.

Relacionada con la figura del rey está la del privado, uno de los temas de los favoritos en los autores barrocos, en una época en que subidas y caídas de privados eran de actualidad<sup>26</sup>. La necesidad de ministros y privados que ayuden

<sup>24</sup> Rojas Zorrilla, *El desafío de Carlos V*, en *Comedias escogidas*, op. cit.

<sup>25</sup> Obviamente este rasgo es impertinente en un emperador romano anterior a Cristo.

<sup>26</sup> Para el tema de los privados y su actualidad, así como para algunas modulaciones de esta perspectiva dominante de ‘casos de Fortuna’, véase Jesús Gutiérrez, *La Fortuna bifrons en el*

la labor de gobierno es reconocida en los tratados y en la ideología de la época. En *La esmeralda del amor* apunta la infanta:

Los reyes cuerdos escogen  
entre sus nobles vasallos  
para sus validos hombres  
de experiencia, y que estos sean  
infatigables, de bronce,  
porque puedan aliviarles  
el mayor peso del orbe...

(p. 496)

Andrés Mendo<sup>27</sup> declara que “Necesita el príncipe de muchos ojos, oídos y manos, y lo son los consejeros y ministros” y esta imagen de los sentidos del rey, que ya estaba en Aristóteles, se reitera en otras muchas obras, como la ya citada de Saavedra Fajardo. Pero la misma imagen expresa la limitación de la función de ministros y validos, que jamás deberán usurpar la potestad y la dignidad del monarca, como hace Carlos en *Santa Isabel*, en contraste con el fiel Ramiro, aunque el rey enajenado acuse precisamente a este de los defectos de aquel, atribuyéndole un excesivo poder en el reino:

y rey de aquesta corona  
vengo a ser en ella menos  
que un vasallo que no es mío,  
pues con nuevo atrevimiento  
aun no mando yo una cosa  
cuando él la deshace luego.

(p. 257)

La Reina, perspectiva dominante en esta comedia hagiográfica, caracteriza en cambio al mal privado Carlos:

---

*teatro del Siglo de Oro*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1975; R. MacCurdy, *The Tragic Fall. Don Alvaro de Luna and other Favorites in Spanish Golden Age Drama*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1978; F. Tomás Valiente, *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1963.

<sup>27</sup> Cito por la edición de González de Zárate, *Emblemas regiopolíticos de Juan de Solórzano*, Tuero, Madrid, 1987, p. 172.

Carlos, privado del rey,  
 este vasallo que altivo  
 tirano de aqueste imperio  
 hasta la cumbre ha subido  
 por agasajos del rey  
 mintiendo el afecto mío,  
 me trae inquieto a mi esposo  
 con tanto extremo, que ha sido  
 causa de arrojarse el rey  
 por pasos de error lascivos  
 siendo escándalo de todos...

(p. 264)

La rueda de la fortuna, motivo inseparable del tema de la privanza, derribará a Carlos. Los episodios de caídas de privados van dirigidos a la iluminación de las dimensiones fugaces, impredecibles y mudables de la fortuna; y, por tanto, a la presentación de conclusiones ascéticas, estoicas o ejemplares. La reina Isabel augura la caída final de Carlos recomendando paciencia a Ramiro:

en el golfo de palacio  
 no te admira la borrasca,  
 noria es aquí la fortuna  
 que a unos sube y a otros baja,  
 y como da tantas vueltas  
 aquel que en lo alto estaba  
 le verás llegar al centro  
 y que al compás se levanta  
 el que agora en el abismo  
 las arenas consultaba

(p. 262)

La obra que presenta con mayor densidad los temas del poder y sus límites es *Lucrecia y Tarquino*<sup>28</sup>. MacCurdy, en el estudio preliminar de su edición, se preocupa más del análisis de los personajes, pero no examina las estructuras del poder y la teoría política que apunta en alguna ocasión. Los poderosos

---

<sup>28</sup> Rojas Zorrilla, *Lucrecia y Tarquino*, ed. R. MacCurdy, University of New Mexico, Albuquerque, 1963.

tiranos son en esta pieza Tarquino el Soberbio y su hijo Sexto Tarquino, que manifiestan una doctrina política basada en la crueldad y la violencia. En la discusión clásica sobre si el monarca ha de ser amado o temido (objeto del capítulo XVII de *El príncipe* de Maquiavelo) defienden el temor, como hace Maquiavelo: “el partido más seguro es ser temido antes que amado”<sup>29</sup>. En el inicio de la tragedia relata Sexto cómo un senador se le opone en defensa de la libertad de Roma y él lo mata, pues “no hará nada en tales ocasiones / si el que reinar pretende oye razones” (vv. 46-47). Inclclinados a la violencia quieren conservar el reino que han conquistado violentamente por el terror:

Con el temor y el rigor  
al principado he llegado;  
sea, pues, el principado  
conservado del temor  
(vv. 149-152)

Irónicamente, el verdadero retrato de Tarquino el Soberbio lo hace su hijo Sexto cuando quiere engañar a los gabios, fingiendo un enfrentamiento con su padre:

Su crueldad, su tiranía,  
es un encendido fuego  
que cuando todo lo abrasa  
se consume él a sí mismo.  
[...]  
Como a tantos ha ofendido  
tiene temor y recelo  
de sus hijos, que al tirano  
crece en su potencia el miedo.  
Llegó al estado que veis  
por escalones sangrientos  
y como en ellos se mira  
teme descender por ellos.  
(vv. 651 y ss.)

---

<sup>29</sup> Carlos V en *El desafío de Carlos V* defiende la postura contraria.

La tiranía de los Tarquinos culminará con la violación de Lucrecia, el engaño de los gabios, y toda clase de abusos; sin embargo, Sexto defiende su poder absoluto de príncipe que puede ser hecho por el senado pero no deshecho sin incurrir en traición:

que el pueblo que reyes hace  
si deshacerlos quisiera  
no pudiera, y traición fuera  
que de sediciones nace.

(vv. 1435-1438)

En la corrupción instaurada por esta tiranía medran inestablemente los privados aduladores como Pericles, de los de “viva quien venza”, dispuesto a cualquier maldad que el tirano ordene y ofreciendo una infame entrega total sin reservar siquiera el honor que otros personajes del teatro aurisecular excluyen de la potestad del monarca:

Señor, a tu lado estoy.  
Mi honor, mi vida y mi hacienda  
todos es tuyo, que no hay cosa  
que del príncipe no sea.

(vv. 1517-1520)

En el desenlace pide Lucrecia el castigo para ese “príncipe tirano”, aborto de la tierra y monstruo de crueldades, castigo que se escamotea remitiendo a una segunda parte de la obra (“prometiendo al auditorio / para la segunda parte / la venganza de su esposo”, vv. 2163-2165), que no parece haber sido escrita.

En conclusión, puede decirse que los temas del poder y autoridad tienen una presencia importante en el teatro de Rojas, pero no reflejan un tratamiento sistemático. Tiende a privilegiar las dimensiones privadas o personales, de ámbito doméstico o particular, marginando las reflexiones de tipo político. No lo interpreto como un rasgo de modernidad en la búsqueda de los conflictos interiores de personajes en cuya conducta se profundiza, sino como una

trivialización de la problemática que puede plantear el uso y abuso del poder por parte de los príncipes, sean estos buenos gobernantes o tiranos. El examen de una tragedia como *Los áspides de Cleopatra*<sup>30</sup> confirma esta dimensión: los enfrentamientos de Octavio Augusto con Marco Antonio no obedecen a la lucha por el poder ni a la ambición de reinar. Augusto en realidad acude a Egipto en ayuda de Antonio, de quien no ha sabido nada durante meses. Sólo al descubrir los amores de Antonio y Cleopatra, de quien Octavio está enamorado, ataca a Marco Antonio. La princesa Irene actúa también por celos, como Lépido. Todos estos personajes muestran solamente facetas de pasiones particulares, sin desarrollar las relativas a su dimensión política o a la ética del poder, aspectos que han sido en su mayor parte desactivados por Rojas. Sin llegar a construir un modelo trágico coherente, el teatro del toledano permite, no obstante, una productiva comparación con los modelos de otros dramaturgos, como Tirso, Mira de Amescua, Bances Candamo o Calderón, capaz de iluminar el funcionamiento de la máquina del poder en el teatro del Siglo de Oro.

---

<sup>30</sup> Rojas Zorrilla, *Los áspides de Cleopatra*, en *Comedias escogidas*, *op. cit.*

Lances mexicanos en una comedia  
de capa y espada atribuida a Rojas Zorrilla:  
*Los encantos de la China*

Germán Vega García-Luengos  
*Universidad de Valladolid*

A Rafael González Cañal, quien con su pericia  
de montero bibliográfico supo cobrar esta pieza

Desde que, al fin, fue posible conocer el texto de esta comedia desaparecida, me pareció inevitable hablar de ella en este congreso en la capital de México, organizado por una asociación como la AITENSO, que se ocupa del teatro áureo en su ancha geografía hispánica, y que en esta ocasión ha propuesto como tema central la obra de cuatro de sus grandes “segundones”<sup>1</sup>, entre los que destaca Francisco de Rojas Zorrilla, al cumplirse su cuarto centenario.

LA RECUPERACIÓN DE UN TEXTO PERDIDO

*Los encantos de la China* es uno de esos títulos atribuidos al dramaturgo toledano que se han venido apuntando en las distintas listas, desde las de Fajardo

---

<sup>1</sup> Varias publicaciones y encuentros de los últimos años, en línea con el tema del presente Congreso, han dado carta de ciudadanía a este término: Ignacio Arellano (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Anthropos, Barcelona, 2004; Alessandro Cassol y Blanca Oteiza (eds.), *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2007.

(1716) y Medel (1735) hasta las actuales, pero cuyo texto no era posible leer. En los trabajos bibliográficos más importantes sobre el escritor publicados en el siglo pasado, los de Cotarelo y MacCurdy<sup>2</sup>, figura entre los de las comedias “desconocidas”. Quienes se dedican al teatro antiguo saben que el estatuto de “desconocida” o “perdida” es muy difícil de cambiar. Lo normal es que la obra no aparezca nunca (incluso que alguien se llegue a preguntar si existió o se trata de un mero error arrastrado desde los primeros repertorios). Pero, afortunadamente, hay veces que sí consiguen volver a la luz y su existencia se hace tangible, legible. Este es el caso. Lo que tiene que seguir incitando a considerar el corpus dramático áureo como un campo abierto, que debe depurarse y puede ampliarse. Porque, a pesar de tantos estudios como se han volcado sobre él desde sus primeros rescatadores en el siglo XIX, aún hay mucho que hacer por lo que respecta a las localizaciones y los estudios bibliográficos, que son previos a cualquier incursión rigurosa en una materia.

La recuperación del texto de *Los encantos de la China* se ha llevado a cabo gracias a un ejemplar custodiado en una biblioteca no frecuentada por los que se dedican al teatro del Siglo de Oro, la de Méjanés en Aix-en-Provence<sup>3</sup>. Ha sido una de las sorpresas deparadas durante la elaboración de la última *Bibliografía* del dramaturgo, recientemente publicada<sup>4</sup>.

La alegría que produjo el regreso a casa de esta comedia pródiga hizo que la acogiéramos con los brazos abiertos entre las obras de Rojas, como el padre de familia de la parábola evangélica. Y, así, en su asiento en la susodicha

---

<sup>2</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid, 1911. Edición facsímil con prólogo e índice de Abraham Madroñal, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, Toledo, 2007, p. 164 y Raymond R. McCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica*, CSIC, Madrid, 1965 (Cuadernos Bibliográficos, n. 18), p. 11.

<sup>3</sup> Hoy sus efectivos en esta parcela pueden consultarse a través del catálogo de Jean-Michel Laspéras, *Fonds hispaniques de la Bibliothèque Méjanés*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2005.

<sup>4</sup> Rafael González Cañal, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Reichenberger, Kassel, 2007. En concreto el hallazgo se debe a Rafael G. Cañal. Hago constar aquí mi agradecimiento por su ayuda a él y a los otros componentes de la tertulia del Hotel Canarias.

*Bibliografía* no figuran dudas sobre la paternidad, y lo mismo ocurre en las menciones y recuentos de las páginas de la introducción. Pero pasada la fiesta, sosegada la casa y estudiada con calma, la cuestión se plantea de otra manera. Adelanto ya que hoy creo que es prácticamente imposible que sea suya. Pero no por eso deja de ser una comedia muy oportuna para hablar de ella en el año de Rojas y en la ciudad de México.

En efecto, *Los encantos de la China* se contabilizó entre las cuarenta y cuatro comedias de autoría en exclusiva del escritor, que considerábamos que contaban con un margen aceptable de garantías de que eran suyas. En dicho catálogo también se incluyen referencias de otras cuarenta y tres comedias –casi tantas como las de autoría exclusiva– que se le atribuían erróneamente o con apoyos insuficientes. De ellas hay diecisiete que hoy podemos atribuir a otros dramaturgos, algunos tan destacados como Lope de Vega o Calderón, lo que es indicativo de su reclamo comercial en aquellos momentos. El móvil mercantil justificaría operaciones como la que debió de experimentar la comedia que nos ocupa. Otras diecisiete son de adscripción problemática, aunque no podamos atribuírselas a nadie en concreto. Ahora pienso que entre ellas habría que colocar la nueva. Y, por supuesto, sigue habiendo obras desaparecidas de las que sólo conocemos sus títulos por documentos y listas. Títulos que pueden aumentar –recientemente se ha conocido un contrato de compraventa de 1635 en el que consta que el poeta vendió una comedia llamada *Los mentirosos*, de la que nada se sabía<sup>5</sup>– y disminuir, encontrando los textos, como en el caso presente.

LA ÚNICA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA CONOCIDA  
QUE SE ENMARCA EN MÉXICO

*Los encantos de la China* es una comedia muy peculiar –y empiezo ya a desvelar por qué era oportuno hablar de ella en esta ocasión–: en lo que alcanzo,

---

<sup>5</sup> Alejandro Rubio San Román y Elena Martínez Carro, “Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 24 (2006), pp. 219-234.

se trataría de la única comedia de capa y espada que, de acuerdo con uno de los rasgos específicos del subgénero, como es que su acción se desarrolle en un espacio urbano concreto y contemporáneo del escritor y de los espectadores, ese espacio no es el de Madrid o Sevilla, como en la abrumadora mayoría de las ocasiones, sino el de México<sup>6</sup>.

Como es bien sabido, la denominación “de capa y espada”, utilizada ya por sus contemporáneos, quería subrayar la cercanía y normalidad que caracterizaban no sólo el vestuario sino también otros aspectos: sus personajes son aparentemente como los que se movían por las calles y casas de las ciudades en que vivían los espectadores en un tiempo diegético que también se identificaba con el suyo. Los protagonistas son nobles, pero no de alta nobleza, y tienen criados.

Unos y otros se llaman como se llamaban o motejaban los de entonces; en el caso que nos ocupa: Juan de Salas, Francisca de Ayala, Fernando de Ayala, Baltasar de Acebedo; Antonia, Beatriz, Fabio, Lampote, Inés. Pero la verosimilitud que proporciona esta ambientación no puede engañarnos, porque de dispararla se encarga la estrechez en las relaciones de amistad o parentesco, la maraña de lances, la rapidez de los desenlaces, la casualidad de tantas coincidencias en el tiempo y el espacio. Todo pasa tan apretadamente en las comedias de capa y espada que no es posible confundirlo con lo real. Pero sí lo es —cuando se hacen bien las cosas— que el espectador quede fascinado por tanto ingenio desplegado, absorto en el trenzar y destrenzar de los hilos obligados

---

<sup>6</sup>Tampoco, al parecer, se tienen noticias de comedias de capa y espada ambientadas en otras ciudades americanas. Y agradezco la ayuda experta que para esta cuestión me ha proporcionado Miguel Zugasti. Entre las piezas que podrían estar más próximas, por lo que tienen de enredo, lances amorosos, etc., figuran *Más la amistad que la sangre*, de Andrés Baeza, cuya acción en parte se enmarca en La Habana (véase Miguel Zugasti, “Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse, Frédéric Serralta (coords.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, GRISO-Universidad de Navarra, Pamplona, 1996, II, pp. 429-442); y la cuarta parte de *El español entre todas las naciones y Clérigo agradecido*, anónima, cuyo cuadro final se ubica en una innominada ciudad americana (véase Miguel Zugasti, “Andanzas americanas de Pedro Ordóñez de Ceballos en dos comedias del Siglo de Oro”, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 15 (2001), pp. 223-256).

de este espécimen dramático: amores juveniles y energéticos, celos, hermanos guardianes del honor familiar, criados miedosos y fieles, criadas fieles y urdidoras, noches cómplices, puertas con llave, duelos, tapadas y disfrazadas de varón. Todo adobado con emotivos versos amorosos y graciosos chistes verbales.

El significado de un título tan peculiar se ha aclarado, obviamente, con el acceso al texto.

Descartada queda la posibilidad de que, cual eslogan turístico, se refiriese a las maravillas del país de los mandarines; pero, no obstante, mantiene un cierto grado de ambivalencia premeditada, en relación con el término “China”, que se acrecienta en nuestro tiempo, al haber arrumbado una de las principales acepciones que en el Siglo de Oro tenía el otro término principal, “encantos”. Hoy diríamos “encantamientos”, “hechizos”<sup>7</sup>.

Segunda aclaración: la comedia no trata de China ni de chinos, sino de Filipinas y de filipinos. El término “China” –y ahí está la ambigüedad pretendida en origen– puede aludir tanto al territorio de Filipinas como a una mujer que de allí procede, doña Francisca de Ayala.

En definitiva, el título responde a la creencia de Lampote, el criado del caballero protagonista don Juan de Salas, de que la susodicha dama y su criada Beatriz –que piensa que han dejado Filipinas, después de que el caballero lograra los favores de la dama a quien se prometió en matrimonio– se les aparecen en México como por encantamiento.

Naturalmente, la explicación no tiene nada de paranormal, sino que en realidad las dos damas les han seguido desde allí embarcadas en los navíos de la línea Manila-Acapulco.

Procede contar un poco más de la fábula para suplir la imposibilidad de haberla leído hasta ahora. Efectivamente, el mencionado caballero mexicano don Juan ha burlado a doña Francisca, a quien conoció en Manila, y se ha vuelto para México. Pero la dama no es de las que se están quietas, sino que

---

<sup>7</sup> La prueba de que el término hoy no nos dice lo que antes la tenemos en que en el año 2000 Teatro Corsario, la compañía española decana entre las que hacen clásico, decidió trocar el término por el de “hechizo” en el título de su excelente montaje de la comedia calderoniana *El mayor encanto amor*.

pertenece a la misma estirpe que la doña Juana de *Don Gil de las calzas verdes*. Son evidentes los paralelismos de estas dos obras: persecución del galán a otra ciudad donde tiene otra enamorada, disfraz varonil, creencia en fenómenos sobrenaturales...

Impulsada por el amor y el honor, doña Francisca llega a la capital novohispana y, valiéndose del disfraz varonil, entra al servicio de su fementido amado.

De esta manera puede obstaculizar sus pasos de amante infiel. Y es que don Juan pretende a doña Antonia, con hartazgo del anterior pretendiente de la dama, el caballero Baltasar de Acebedo, que le ha desafiado. Doña Francisca se las apaña para que no prosperen ni el amor ni el duelo. Ella y su criada Beatriz se aparecerán en determinados momentos como por encanto, lo que atemoriza al criado Lampote.

Para cumplir con sus pretensiones, la dama se alía con don Baltasar, que intenta así recuperar a doña Antonia. En la tercera jornada aparecerá también, llegado de Filipinas, el hermano de doña Francisca, don Fernando de Ayala, que es además amigo de don Baltasar, y que está dispuesto a limpiar con la sangre de don Juan el honor familiar.

Tras los lances habituales en estas comedias de mucho enredo, y cuando los caballeros están a punto de batirse a muerte, se llega al final feliz: la paz se concierta así como los matrimonios de don Juan con doña Francisca y de don Baltasar con doña Antonia.

#### EN MÉXICO, DESDE MANILA

El espacio dramático de las tres jornadas se localiza en las calles de México, o en el interior de sus casas. Y, como es normal en el subgénero, se alude a lugares concretos, que de inmediato el espectador identificaría. Así, cuando Lampote le dice a su amo:

A San Hipólito has de ir  
con tan locos pensamientos,

y si yo te acompañare,  
 al fin seré tu loquero  
 (fol. D1r)<sup>8</sup>

se está refiriendo al hospital que bajo dicha advocación y dedicado a dementes fue fundado hacia 1567, y que es considerado como el primero de América. También aquí y allá se mencionan las poblaciones más o menos cercanas de Zacatecas (fol. A1v), La Puebla (fol. B1v), Terrenate (fol. C4r), Acapulco (fol. D1v). Los parajes y las características de la capital pueden traerse a colación para los más variados fines, desde servir de apoyaturas al tipo de verosimilitud que estas obras buscan a la potenciación del discurso poético. En este diálogo entre dama y criada se aprovechan distintos aspectos de la urbe para expresar cuitas amorosas:

- BEATRIZ. México es grande ciudad,  
 habiendo nacido ayer.
- FRANCISCA. Más grande ha llegado a ser  
 mi amor con menos edad.
- BEATRIZ. Con qué frágiles cimientos  
 tanto edificio contiene.
- FRANCISCA. Mayores mi amor los tiene,  
 con menores fundamentos.
- BEATRIZ. ¡Qué fuerte ha resistido  
 a tantas inundaciones!
- FRANCISCA. A mares de confusiones  
 constante he permanecido.  
 (vv. 2105-2116)

---

<sup>8</sup> Cito por la única copia conservada, el ejemplar de la suelta sin datos de imprenta que se custodia en la Biblioteca Méjanes de Aix-en-Provence con la signatura C.3389,II (32). He modernizado la ortografía y la puntuación.

También en sus versos se mencionan los tipos de gente que desde un punto de vista antropológico y sociológico se pueden encontrar en ella:

Fingíme que era criollo (fol. A1v)

Hablar a mi mesticilla (fol. A3v)

me taparé / a lo de mestiza guapa... (fol. D2r)

A vos digo, mesticilla... (fol. D2r)

Pero hay otro espacio geográfico aludido importante, como se ha apuntado ya: Filipinas.

La familiaridad con su topografía por parte de escritor y espectadores permite hacer juegos escatológicos jocosos, que los españoles peninsulares no captarían en la misma medida que los acostumbrados a la toponimia ultramarina.

Así, Lampote tiene miedo y dice que los encantamientos los han transportado a Filipinas a su amo y a él:

DON JUAN. ¿Qué dices? No desatines.

LAMPOTE. Sí, que estoy en Camarines,  
y tú estás en Cagayán.

(fol. D2v)

Los personajes aluden a Manila en varias ocasiones, y se refieren con normalidad a su iglesia de San Agustín (fol. A1r), a su puerto, rigurosamente controlado (fol. B2v), o a la ruta, los navíos y los usos de la línea entre Filipinas y México, como tendremos oportunidad de ver con detalle más adelante.

#### LA FECHA DE ESCRITURA

Me ha interesado especialmente su datación y autoría, aspectos que, obviamente, están interrelacionados. Respecto a la primera, hoy por hoy, no con-

tamos con indicios externos claros. La única edición localizada no facilita la propuesta de una fecha *ad quem*, ya que su tipografía no corresponde a ninguna de las imprentas más o menos controladas<sup>9</sup>.

Sin embargo, de la lectura detenida de los versos pueden derivarse datos aprovechables. Ese interés que tiene la comedia de capa y espada por conectar con la realidad contemporánea, aunque sea sólo en la superficie, se traduce en alusiones a personas, costumbres, acontecimientos, obras, que permiten entrever una cronología más o menos precisa.

Así ocurre con algunas de las muchas referencias literarias que presenta, y que luego se verán con más detalle. Quizá la más clara a efectos cronológicos sea la que Lampote hace a *La dama duende*:

Porque hubo una dama duende,  
que tan bien la escribe y pinta  
aquel Calderón famoso  
que ha sublimado a Castilla  
(fol. C4r)

Sabemos que la obra fue estrenada en 1629 y publicada en 1636. La mención encomiástica del escritor incita a pensar en un Calderón consagrado, reconocido con el hábito de Santiago y con una o dos partes de sus comedias en las librerías, en la primera de las cuales se incluye precisamente la protagonizada por doña Ángela.

Entre las alusiones a elementos de la realidad contemporánea que pueden ser significativas, están las de las naos *Almiranta* y *Capitana*, que hacían la ruta entre Manila y Acapulco, al parecer, desde 1634<sup>10</sup>. En la tercera jornada, don Fernando refiere cómo ha podido seguir a su hermana doña Francisca, que ha decidido ir tras los pasos del infiel don Juan hasta Nueva España:

---

<sup>9</sup> Como peculiaridad debe señalarse la escasa disponibilidad de signos de interrogación, que suple con puntos y comas (;) invertidos.

<sup>10</sup> Véase Ostwald Sales Colín, "El movimiento portuario de Acapulco: un intento de aproximación (1626-1654)", *Revista Complutense de Historia de América*, 22 (1996), pp. 97-120. Se trata de la *Capitana San Luis* y de la *Almiranta Nuestra Señora de la Concepción*.

Tras mi hermana sigo, pero quiere  
 mi poca suerte que se había embarcado.  
 Sopla un recio huracán, de donde infiere  
 el versado en la mar que por sagrado  
 alguna nave que chocar espere  
 al puerto volvería que ha dejado.  
 Volvió la Capitana y embarquéme,  
 que el ofendido noble nunca teme.  
 Venía esta traidora en la Almiranta,  
 y esta a Acapulco llega tan aprisa  
 que diez y ocho días la adelanta...  
 (fol. D1v)<sup>11</sup>

Este percalce mismo, que hace que los navíos se separen, podría reflejar lo ocurrido en 1638<sup>12</sup>.

También debe servir de *terminus a quo* la mención de las inundaciones padecidas por la capital novohispana que está puesta en boca de Beatriz: “¡Qué fuerte ha resistido / a tantas inundaciones!” (fol. D2r). La ciudad virreinal las sufrió en 1555, 1580, 1607, 1629. Fue la de este último año la peor de todas<sup>13</sup>.

En boca de Lampote, el criado protagonista, a quien se debe una parte proporcionalmente elevada de los versos de la comedia y los más ricos en contactos con la realidad de los espectadores, se encuentra una alusión que puede cooperar a la datación:

Y condena mi justicia  
 a seiscientos pretinazos,  
 y que salga por obispa,  
 que está México sin ellos.  
 (fol. C4r)

<sup>11</sup> A este episodio se ha referido sintéticamente con anterioridad doña Francisca (fol. D4v).

<sup>12</sup> Sales Colín, *op. cit.*, p. 112.

<sup>13</sup> La ciudad se anegó en septiembre de ese año, tras día y medio lloviendo. A partir de este desastre se emprendió la desecación de los lagos de la cuenca.

De acuerdo con la franja temporal que puede congeniar con las otras marcas externas, hay una fase de nueve años —desde mediados de 1634 a mediados de 1643— durante la cual la sede arzobispal mexicana estuvo ocupada sólo algunos meses<sup>14</sup>.

Más pistas sobre la fecha de composición y sobre el contexto de las primeras representaciones podrán obtenerse cuando se desentrañen los referentes precisos de otros versos que parecen remitir a personajes y hechos muy conocidos del público y cercanos al momento en que se presenció por primera vez la obra. Es el caso de éstos que pronuncia Lampote:

¿No viste que a la Gabacha  
batanearon las costillas  
por amiga de Patillas,  
siendo tan bella muchacha?  
(fol. A3r)

Naturalmente, el “Patillas” es el Demonio, según se ve en tantos textos de la época, muchos de ellos de autores teatrales como Moreto, Diamante, Montalbán, Lope o Rojas Zorrilla<sup>15</sup>. Parece evidente que se está refiriendo al proceso y castigo inquisitorial de una joven, cuya procedencia francesa delataría su mote.

---

<sup>14</sup> Se inició el 20 de julio de 1634, año en que renunció Francisco de Manso Zúñiga y Sola tras siete años de ejercicio. Aunque el 9 de septiembre de 1636 fue nombrado Francisco Verdugo Cabrera, obispo de Ayacucho, no llegó a ocupar la sede al haber fallecido con anterioridad; por lo que México siguió sin la máxima autoridad eclesiástica hasta que fue promovido Feliciano de la Vega Padilla el 22 de marzo de 1639, que murió en diciembre del año siguiente. Dos años después, el 14 de junio de 1643, fue nombrado Juan de Mañozca y Zamora, cuyo mandato habría de ser más duradero, hasta su muerte el 12 de diciembre de 1650.

<sup>15</sup> Dado que Rojas ha sido postulado como responsable de la escritura de la comedia que analizamos, merece la pena traer a colación el único uso que en él se registra de dicha denominación: “Ea mi señor Mahoma, / si a de llevarme el Marfuz, / por otro nombre Patillas, / y por otro Bercebù. / Lleveme borracho allà” (*El profeta falso Mahoma*, en *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, María de Quiñones-Pedro Coello, Madrid, 1640, fol. 262r).

## ENTRE LA LITERATURA Y EL DERECHO. EL PERFIL DEL ESCRITOR

Parece claro que no se puede responsabilizar a Rojas Zorrilla de la escritura de la comedia. No encajan algunos aspectos fundamentales, tanto externos como internos. La biografía que controlamos (y no caben muchos cambios, dadas sus características) no respalda una circunstancia que se presenta con suficiente consistencia: que el autor la escribió en México. Tampoco es su estilo.

Lo que sí avalan los datos conocidos sobre el escritor es la operación de adjudicarle, a él más que a otros, comedias que no son suyas. El gancho comercial del que disfrutó durante bastantes décadas del siglo XVII permite explicar sin necesitar más factores coadyuvantes la decisión interesada de un comediante o, más probablemente, de un librero al insertar su nombre en el encabezamiento de una copia. Pero, además, en este caso podrían haber existido otras razones complementarias para una adjudicación dolosa o bien-intencionada. En efecto, quizá no sea tan gratuita la atribución a Rojas de esta pieza en particular, sino que ha podido producirse por asociación con *Los encantos de Medea*, una de las más celebradas de su repertorio auténtico, a juzgar por el número de copias localizadas<sup>16</sup>. Asociar encantos o hechizos con Medea es bien habitual, como demuestra nuestra comedia, que la cita hasta en dos ocasiones. Bien significada es la primera al final del primer acto, según hemos visto ya: “y que de encantos de China / no nos persigan Medeas” (fol. B2v)<sup>17</sup>. De la facilidad con que los “encantos” pueden relacionarse con Rojas nos da un buen testimonio la suelta de *Los encantos de Bretaña* que se le atribuye<sup>18</sup>, siendo como es obra de Alonso de Castillo Solórzano, quien la publicó en *Fiestas del jardín* (Valencia, 1634).

*Los encantos de la China* no presenta grandes novedades, ni grandes alardes de ingenio en el diseño de la trama ni en el discurso de los personajes. El autor demuestra que es un buen conocedor de este tipo de comedias. Desde luego, no son difíciles de apreciar las contaminaciones de *Don Gil de las calzas verdes*,

---

<sup>16</sup> Un manuscrito del siglo XVII, tres ediciones en partes y once sueltas (González Cañal, Cerezo y Vega, *op. cit.*, pp. 186-195).

<sup>17</sup> La vuelve a nombrar más adelante Beatriz: “Soy otra Circe, soy otra Medea” (fol. C3r).

<sup>18</sup> González Cañal, Cerezo y Vega, *op. cit.*, pp. 185-186.

como se ha apuntado antes, ni de *La dama duende* de Calderón de la Barca, comedia y comediógrafo que, como vimos, se mencionan explícita y elogiosamente al final de la segunda jornada (fol. C4r).

En realidad, su responsable se perfila como un hombre de cultura libresca, al que le gusta aludir a autores y obras. Precisamente, la proliferación de estas citas se diría que apunta hacia alguien no profesional, pero sí, por supuesto, suficientemente pertrechado de ingenio. No es Calderón con el que más empeñado está, sino con Cervantes y su *Quijote*. Así se expresa Lampote al final del acto primero:

Pobre caballero andante.  
 Don Florisel de Niquea,  
 el Caballero del Febo  
 y don Belianís de Grecia  
 te ayuden. Pide a Cervantes  
 que del otro mundo venga  
 como fiel ejecutor  
 y expulsor de la andantesca  
 y que de encantos de China  
 no nos persigan Medeas.  
 (fol. B2v)

Los que se dedican a historiografía y recepción literarias deben tener en cuenta estas palabras que se refieren al *Quijote* como causante de la caída de las novelas de caballerías. Y, sin embargo, nuestra comedia constata la vigencia de esta materia andantesca, que quizá esté aún más acentuada en América<sup>19</sup>. Hoy sabemos mejor que antes, porque ha sido objeto de trabajos recientes, la importancia que tiene en el teatro áureo, donde de alguna manera se refugia, para

---

<sup>19</sup> Es obligado citar al respecto el libro clásico de Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953. Una síntesis reciente puede verse en el breve artículo de Javier Roberto González, "Libros de caballerías en América", en *Amadís de Gaula 1508: Quinientos años de libros de caballería*, Biblioteca Nacional de España-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2008, pp. 369-382.

lo que contaba con la tradición de las fiestas cortesanas<sup>20</sup>. En nuestra comedia son frecuentes estas alusiones caballerescas, como veremos más adelante. Ahora apuntaremos otras dos menciones cervantinas en boca de Lampote:

Mi amo es valeroso y bien nacido,  
 él es para esta andanza,  
 que yo le serviré de Sancho Panza  
 (fol. C2v)

Todo viviente esté quedo  
 a vistas de don Quijote.  
 Este es mi amo...  
 (fol. D2v)

También sale a relucir otro de los mitos españoles, el Cid, aunque sea en una alusión jocosa; lo que por otra parte es muy habitual en la literatura áurea<sup>21</sup>:

Pobrete al tiempo del Cid (fol. D2r)

Como decíamos, las caballerías están muy presentes. Al fragmento del final del primer acto que se acaba de citar, puede sumarse este otro también de Lampote en el segundo:

Ea, valor sin segundo,  
 por único te aclame todo el mundo,  
 que entro en un aposento  
 adonde hay hechicerías más de ciento.

---

<sup>20</sup> Ver Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 12, 13 y 14 de julio*, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2006; Claudia Demattè, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Università di Trento, Trento, 2005.

<sup>21</sup> Véase Germán Vega, "El Cid en el teatro del Siglo de Oro español. Las múltiples caras de una figura persistente", en *El Cid en el teatro de los Siglos de Oro. Catálogo de la exposición, organizada por el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua. Burgos, de mayo a julio de 2007*, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos, 2007, pp. 49-78.

Don Belianís se quede  
 atrás, pues tanto mi valor le excede.  
 Todos los caballeros  
 que esgrimieron fantásticos aceros  
 al mío rindan sus sujetos cuellos,  
 pues son niños de teta todos ellos;  
 que a encantos de la China  
 aniquilarlos mi valor se inclina.  
 (fol. C2v)

Está claro que el gracioso no sabe decir dos frases sin traer a colación algún personaje literario novelesco o romanceril. Antes ya se había acordado de Melisendra:

¿Quién entenderá a un barbón  
 que está por su Melisendra  
 hecho un perpetuo llorón?  
 (fol. C2r)

En general, hay en sus palabras una ostentación de impregnaciones literarias de muy diverso tipo. Desde clásicas, como cuando Lampote se acuerda de Marcial:

Casóse uno con su dama  
 (y de muchos) en secreto,  
 y un marcialista discreto  
 le hizo aqueste epigrama:  
 “Sin celos se casó hoy día  
 Jasón con Crasilda bella,  
 porque no diese a otro ella  
 la palabra que a él cumplía.  
 Y aunque oculto quiso ser,  
 murmuró la villa toda  
 que fue secreta la boda  
 y pública la mujer”.  
 (fol. A3r)

A modernas; sirva de testimonio este pasaje en clave de jácara:

A vos, bella hampona,  
 la jarifa, la matante,  
 la girancha, la garlante,  
 rufa de cualquier peleona...  
 (fol. D2r)

Más allá de los registros cómicos, los parlamentos de otros personajes también se ven afectados por este despliegue cultural. Es el caso de la rebuscada canción petrarquista en estancias, con esquema cercano al de la égloga I de Garcilaso y con verso final de estribillo “imagen de mi pena y mi cuidado”, con que don Juan expresa sus quejas amorosas en la segunda jornada (fol. B3v). Tiene toda la pinta de tratarse de una composición preexistente que se ha acomodado para esta ocasión con más o menos acierto y oportunidad.

También pienso que está relacionado con esta ostentación de facultades el diseño métrico con ocho estrofas diferentes y veintiuna transiciones de una a otra.

<i>Jornada</i>	<i>Estrofas</i>	<i>Tiradas</i>	<i>Núm. versos</i>
I	Redondillas	1-24	24
	Romance é-o	25-222	198
	Redondillas	223-461	239
	Endecasílabos pareados	462-556	95
	Décimas	557-636	80
	Romance é-a	637-968	332
II	Quintillas	969-1003	35
	Décimas	1004-1043	40
	Redondillas	1044-1099	66
	Estancias	1100-1193	94
	Redondillas	1194-1389	186
	Romance -ó	1390-1567	178
	Redondillas	1568-1627	60
	Silva de pareados	1628-1721	94
	Romance í-a	1722-1855	134

III	Décimas	1856-1895	40
	Romance é-o	1896-2000	105
	Octavas	2001-2064	64
	Redondillas	2065-2251	187
	Romance á-o	2252-2439	188
	Endecasílabos pareados	2440-2519	80
	Romance á-o	2520-2593	74

Estas son las cifras absolutas y los porcentajes de los distintos tipos estróficos:

<i>Estrofas</i>	<i>Tiradas</i>	<i>Núm. versos</i>	<i>Porcentajes</i>
Romance	7	1 209	46'62
Redondillas	6	762	29'39
Endecasílabas pareadas	2	175	6'75
Décimas	3	160	6'17
Estancias	1	94	3'63
Silva	1	94	3'63
Octavas	1	64	2'47
Quintillas	1	35	1'35

Pero la formación del autor no es sólo literaria. Parece natural en él, quizá por deformación profesional, la tendencia a recurrir a términos, procedimientos, etc. del mundo jurídico, que pone en boca de los distintos personajes, con especial participación del criado Lampote:

Válido es el matrimonio  
entre ausentes, ley expresa  
en capítulo *si quis*,  
en capítulo *si quempiam*,  
en los capítulos todos  
que con *quis vel qui* comienzan.  
(fol. B2r)

Y yo, a fuer de juez, aquí  
sentencio en vista y revista.  
(fol. C3v)

Fallo, señora Beatriz  
(es barro esta cortesía)  
que la debo condenar,  
y condena mi justicia  
a seiscientos pretinazos,  
y que salga por obispa,  
que está México sin ellos,  
con que tendrá lindo día.  
Tu, tu ¡Qué buena trompeta!  
Vaya que esta es la justicia  
(fol. C4r)

Componedora de pleitos  
(fol. D1r)

También don Baltasar recurre a términos del derecho:

Cuerdo sois. Nada se pierde  
en que el reo dé descargos...  
(fol. D3v)

Y don Juan:

Que satisfacciones son  
hijas espurias de culpas,  
y tú eres su agregación,  
compendio de las maldades,  
epílogo de lo atroz,  
abstracto de ingratitudes,  
y de lo falso la unión.  
(fol. C1v-C2r)

La impronta escolástica de estas expresiones también asoma en el lenguaje ingenioso de Lampote, que llama “epítome del donaire” (fol. D2r) a Beatriz. O dice cosas como:

Y a argumentos en romance  
filosofa consecuencias...  
(fol. B1v)

Más curiosos resultan aún los juguetes matemáticos:

Tres lustros de mi vida habrán pasado  
sin que el amor me diese algún cuidado,  
porque el cero a los míos les faltase,  
que a solas unidades miles hace...  
(fol. A3v)

Algebrista a los amantes  
(fol. D1r)

A doña Francisca debo  
(qué mal hago en numerarlo)  
cuanto aritméticas niegan  
números a su agasajo  
(fol. D4v)

Muy probablemente el autor de *Los encantos de la China* conocía Filipinas: como se ha visto, menciona con normalidad topónimos, lugares, costumbres. No obstante, todo apunta a que la escribió en México, donde quizá desempeñara algún cargo relacionado con la administración. Y lo hizo pensando en un público mexicano. Para sacar todo el partido a la comedia hay que contar con la comunión de ciudadanía compartida entre emisor y receptores. Que uno y otros pudieran pertenecer a círculos comprometidos con el servicio a la Corona española, parecen apuntarlo los versos que al inicio pronuncia doña Francisca:

Ya sabes cómo en Manila  
(nueva ciudad del supremo)

monarca, que ilustra a Europa  
 en confesarse su dueño)...  
 (fol. A1r)

La lista de dramaturgos del siglo xvii nacidos en México que controlamos no es larga<sup>22</sup>: Francisco de Acevedo, P. Matías de Bocanegra (1612-1688), Francisco Bramón, Fernán González de Eslava (1534-1601), Juan de Guevara, Cristóbal Gutiérrez de Luna (¿1550?-¿1620?), Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), Luis de Sandoval Zapata (¿1620?-1671), Villalobos. Más corta es aún la de los que, nacidos en otros lugares, sabemos que hubieran vivido en México: Luis de Belmonte Bermúdez (1587?-1650?), Mateo Rosas de Oquendo (1559-¿?), Fernando de Valenzuela (1636-1689).

Se ha dejado fuera de la primera nómina al más notable dramaturgo novohispano, Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), para dedicarle un breve comentario acerca de sus posibilidades para la autoría de *Los encantos de la China*. Es evidente que la apoyan algunos de los aspectos considerados, tanto externos –mexicano, hombre de leyes– como internos. En este sentido, es curioso el pasaje en que Lampote menciona a Marcial, a propósito del epigrama sobre la honra femenil que se ha incluido más arriba (fol. A3r). La propensión a citar al poeta latino es clara en el autor de *La verdad sospechosa*, que lo hace hasta en cuatro de sus obras<sup>23</sup>, frente a su ausencia en los versos dramáticos de los demás poetas que he podido controlar<sup>24</sup>. Estas cuatro ocurrencias son aún más

<sup>22</sup> La lista está entresacada de Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo xvii*, 2 vols., Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002. Incluyo entre paréntesis las fechas de nacimiento y defunción de los dramaturgos cuando constan.

<sup>23</sup> *Las paredes oyen* (vv. 1310-1317), *La verdad sospechosa* (vv. 2294-2999), *No hay mal que por bien no venga* (vv. 1682-1687, idéntica a la anterior) y *La segunda parte del acomodado don Domingo de Don Blas* (v. 1188). La numeración de las tres primeras comedias corresponde a *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, 3 vols., ed. de Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1957-1968; la última a *Una comedia desconocida de Juan Ruiz de Alarcón, El Acomodado don Domingo de Don Blas. Segunda parte*, ed. de Germán Vega García-Luengos, Universidad Autónoma Metropolitana-Edition Reichenberger, México-Kassel, 2002.

<sup>24</sup> Tanto Lope, como Tirso y Calderón mencionan a Marcial alguna vez en sus prólogos y dedicatorias, pero no dentro de la comedia.

significativas porcentualmente, si tenemos en cuenta la diferencia en número de obras totales.

Pero hay muchos otros factores (cronológicos, métricos, estilísticos) que alejan del escritor nacido en Taxco esta comedia, que, por otra parte, presenta tantos puntos de interés sobre los que habrá que seguir indagando. No es el menor ofrecernos un cuadro único del México de capa y espada, bajo el cual late de alguna manera una parte del México real de 1640.



## La comedia de figurón, un subgénero híbrido en Rojas Zorrilla

Felipe Reyes Palacios

*Universidad Nacional Autónoma de México*

En el estudio de la comedia de figurón se ha atendido la cuestión de sus orígenes dramáticos, remitiéndola ya sea al entremés, o bien al tipo de comedia de enredo con un esquema pentagonal entre sus protagonistas, donde al final saldrá sobrando un “galán suelto” que paulatinamente se convertirá en el figurón. Por otra parte, se han desmenuzado los rasgos típicos que éste suele asumir, como personaje teatral, en un buen número de comedias áureas, estableciendo las bases para una sociología del mismo. Ambos acercamientos han apuntado, desde su propia óptica, a algunos aspectos dinámicos que parecen caracterizar a la comedia de figurón como género o subgénero dramático. Si los protagonistas de la tragedia y la comedia clásicas se pueden definir en función de una trayectoria específica que transitan en el curso de la acción, determinando con ello su estructura, cabe hacerse el mismo planteamiento en relación con esta especie dramática de la que Francisco de Rojas fue importante pionero, ya que no su iniciador, como pensaba Cotarelo.

Al someter un par de sus obras a breve revisión (*Lo que son mujeres* y *Entre bobos anda el juego* o *Don Lucas del Cigarral*)<sup>1</sup>, me propongo tan sólo intentar una recapitulación de los apuntamientos a que he aludido, referidos a la po-

---

<sup>1</sup> Cito respectivamente por las siguientes ediciones: 1) *Lo que son mujeres*, en *Comedias escogidas*, coleccionadas por Ramón de Mesonero Romanos, Atlas, Madrid, 1952, pp. 191-211; 2) *Entre bobos anda el juego*, ed. de María Gracia Profeti, Taurus, Madrid, 1984. Ya me ocupé anteriormente de la primera con mayor amplitud en mi artículo “*Lo que son mujeres*, comedia de figurón de Francisco de Rojas refundida por Gorostiza”, en Melchora Romanos, Florencia

sible estructura característica de la comedia llamada de figurón, tratando de discernir si ésta alcanza, o no, una plena autonomía funcional en dichas obras de Rojas.

En cuanto al entremés como género determinante de esta posible estructura, *Lo que son mujeres* sería la obra ideal para llevar a cabo una demostración categórica, confirmando en toda su extensión una de las primeras afirmaciones que hace Eugenio Asensio al trazar la evolución del entremés, precisamente cuando dice: “Momentos hubo en que el entremés influyó sobre la pieza principal a la que transformó en comedia de figurón”<sup>2</sup>.

Éste es, indudablemente, uno de esos momentos. No me refiero tan sólo a la mera concurrencia en esta comedia de hasta seis figuras o figurones designados explícitamente como tales en el texto<sup>3</sup>. Habiendo definido previamente, en versión abreviada, el concepto de *figura*, que “hacia 1600, pasa a significar sujeto ridículo o estrafalario, cargándose la palabra de un énfasis peyorativo que sugiere afectación ridícula”<sup>4</sup>. Asensio trata, en la sección dedicada al *entremés de figuras*, de la procesión de personajes que es característica de esta modalidad, valiéndose de los ejemplos de *El hospital de los podridos* y *La cárcel de Sevilla*, incluidos en la séptima parte de comedias de Lope (Madrid, 1617), que han sido frecuentemente atribuidos a Cervantes. Me interesa referirme a su esquema, el cual es muy sencillo, tal como lo explica Asensio:

---

Calvo y Ximena González (eds.), *Estudios de teatro español y novohispano*, AITENSO-Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003, pp. 467-484.

<sup>2</sup> Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, 2a. ed., Gredos, Madrid, 1971, p. 15.

<sup>3</sup> El término *figura* aparece dos veces en la p. 193b, y luego en las pp. 198a y 207c; *figurones* en la p. 202a.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 80. Más adelante amplía y matiza con otra definición, la cual es frecuentemente citada cuando se trata de la cuestión: “*Figura* designaba primariamente una apariencia estrambótica, una exterioridad provocante a risa. Pero su campo semántico se dilataba en la esfera moral y social abarcando desde el vicio a la monomanía, desde el amaneramiento hasta la aberración, desde la exageración de las modas en el lenguaje y el vestido hasta el rasgo especial de carácter arraigado en el humor dominante. Propendía a subrayar el aspecto cómico de las pretensiones y vanidades que impulsan a los hombres a tomar actitudes falsas, a simular realidades vacías” (p. 84).

Las *figuras* comparecen ante el satírico o encarnación de la sátira –juez, examinador, médico, casamentero, vendedor de fantásticas mercaderías, o cualquier otra profesión que brinde un pretexto para el constante desfile–, gesticulan un momento, alzan la voz, replican a la ironía o acusación del personaje central que glosa y comenta: luego desaparecen para dejar el puesto a otra nueva figura que viene pisándoles los talones. El movimiento cada vez más acelerado suele desembocar sin violencia en la danza<sup>5</sup>.

Ésta es la sencilla mecánica que opera en *Lo que son mujeres* (hacia 1642-1645), hasta en tres ocasiones, esto es, en cada acto se nos presenta tal procesión o desfile de personajes con alguna variante. Convocados por un casamentero, cuatro figurones que pretenden a una mayorazga con hermana menor, pero sin padres, se presentan a manifestarle sus aspiraciones matrimoniales en el primer acto. Como en realidad la mayorazga no se propone sino burlarse de ellos, en el segundo ella los hace desfilarse de nueva cuenta en una “audiencia de amantes”, a la cual ingresan presentando un memorial en que solicitan matrimonio; pero no con ella, sino con la hermana menor, aunque ésta sea fea y enamoradiza en exceso, sólo para darle un chasco a la mayorazga por consejo del casamentero. El desfile del tercer acto consistirá en una “academia” literaria donde cada quien presentará un asunto versificado relativo a su pretensión, evento este que termina en una nueva peripecia: la hermana menor, tan afecta a los hombres al principio, no acepta a ninguno de ellos; y la desdeñosa mayorazga es ahora rechazada hasta por los criados. Mientras tanto, el movimiento de la comedia ha desembocado, “sin violencia”, en el canto que acompaña las piezas poéticas de los pretendientes; y en una peripecia metadramática paralela, el casamentero se ha presentado también como hombre de letras, pues está terminando una comedia intitulada *Lo que son mujeres*. Asume con ello el punto de vista del satírico que puede concluir, luego de que todos los personajes han expresado su absoluta desconfianza en el sexo opuesto:

GIBAJA. Y don Francisco de Rojas  
un vitor sólo pretende

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 81.

porque escribió esta comedia  
sin casamiento y sin muerte.  
(p. 211c)

Comedia sin casamiento y con tres desfiles sucesivos, de ella podría decirse que cada uno de sus actos equivale a un entremés de figuras, o que entera es como un entremés grandote. Pero tratándose de comedias, y no de entremeses, estamos ante un caso excepcional, un momento que al parecer no se repitió. Yo sólo conozco otro caso de una comedia en tres actos con una estructura similar; pero se trata de una obra novohispana muy posterior, *Todos contra el payo y el payo contra todos o La visita del payo en el hospital de locos*, atribuida a José Joaquín Fernández de Lizardi<sup>6</sup>. La razón de que el modelo no haya resultado fecundo en el terreno de la comedia me parece fácilmente discernible y tiene que ver con la parquedad de su acción, que, en el caso del entremés, se ve compensada por su eficacia retratista, según señala Asensio atinadamente: “El entremés de *figuras* apenas precisa unidad argumental, ya que su encanto reside en la variedad de tipos caricaturizados y no en la progresión de la fábula. Es como una procesión de deformidades sociales, de extravagancias morales o intelectuales”<sup>7</sup>.

De no consistir entonces en una automática traslación del desfile de figuras, desde el entremés primitivo hacia la comedia en tres actos, la influencia de aquél en ésta parecería haberse limitado al susodicho interés retratista de tipos y costumbres contemporáneos, pintura satírica que se concentra en la presentación inicial de los figurones. Ésta corre a cargo de otro personaje, siendo en ocasiones tan dilatada y detallista como los 64 versos de la presentación de don Lucas del Cigarral, por parte de su criado, y antes de su aparición (vv. 205-268); aunque no es menos importante la presentación que de sí mismo haga un figurón en dicho y hecho, a la manera del entremés.

---

<sup>6</sup> Cf. *Obras II. Teatro*, ed. y notas de Jacobo Chencinsky, pról. de Ubaldo Vargas Martínez, UNAM, México, 1965, pp. 157-266. La carrera literaria de Lizardi, que comenzó en firme en 1811, abarca hasta 1827. La atribución de esta obra no precisa fecha alguna.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 80.

La presentación es, pues, una parte estructural característica de este tipo de comedias, la cual, además de su propio valor como composición satírica, anuncia lo que es dable esperar del personaje presentado, ofreciéndole a los espectadores un paladeo por anticipado. Recurso típico del género, su funcionamiento ha sido descrito de la siguiente manera:

Lo que hay sin embargo que subrayar, es que el vocablo *figura* surge prácticamente en todas las obras; sea cuando sale el personaje a escena, bajo forma de una exclamación llena de sorpresa, de burla y hasta de repulsión que emiten en general las damas; sea en la presentación burlesca que hace de él otro personaje antes de que salga a escena, combinándose incluso las dos apariciones<sup>8</sup>.

Tenemos ya el arranque característico de las comedias de figurón. ¿Y qué de su final, es decir, del desenlace de su acción?

Aquí conviene tener presente la otra línea de su ascendencia dramática que hace derivar la comedia de figurón principalmente de la comedia de capa y espada o de enredo, entendiéndola entonces como una versión grotesca del galanteo.

Según glosé al principio, ya desde 1988 el profesor Frédéric Serralta analizaba con mucha penetración, en una docena de comedias áureas, un tipo de personaje que él denominó el “galán suelto”. Identificaba en un par de comedias de Lope la función primitiva de este galán, consistente en “proporcionar al autor un obstáculo que se oponga a la realización prematura del amor de la pareja, o de las parejas principales”, para el caso de la estructura cuadrangular a la que él se añade como un quinto vértice, en el papel de “hermano de una de las damas, celoso defensor de su honor familiar, o su novio ‘oficial’, pero no correspondido”<sup>9</sup>. En sus conclusiones Serralta proponía cuatro características básicas del tipo examinado, dos de las cuales me interesan de manera especial: “su obligado fracaso amoroso –decía Serralta– le atribuye con frecuencia

---

<sup>8</sup> Alice Hernández, “La risa grotesca: la comedia de figurón”, en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos, Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Edition Reichenberger, Kassel, 1994, p. 192.

<sup>9</sup> Serralta, “El tipo del galán suelto: del enredo al figurón”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), p. 84.

aspectos más o menos ridículos; y, por fin, su no casamiento final le excluye de la sociedad ideal de la Comedia, dejándole en posición de inferioridad”<sup>10</sup>. Para arribar a tales conclusiones, Serralta había subrayado la importancia que el casamiento final tiene como *recompensa* emanada de la *justicia poética* en la comedia de enredo, denominación preferida por él. Retomo estos puntos del trabajo de Serralta, sin entrar de lleno al proceso genético que va de un tipo de comedia al otro, en su versión<sup>11</sup>.

Ese mismo año, y en la misma publicación, el profesor Ignacio Arellano nos entregaba un estudio magistral acerca de las “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, basado en el examen de 37 comedias áureas, y optando por su denominación coetánea. Entre los aspectos enfatizados por él se halla “la calidad eminentemente lúdica de este subgénero”<sup>12</sup> en su tratamiento del tema amoroso, proponiendo como lema para el mismo el título de una comedia de Moreto, *Todo es enredos amor*<sup>13</sup>. Coincidió, pues, con Serralta en su recepción francamente festiva del final obligado en este tipo de comedias (al tiempo que rechazaba ciertas interpretaciones tragedizantes), y además, en su apreciación de que el género iba desarrollando, hacia mediados del siglo XVII, una generalización de los agentes cómicos que alcanzaba al estamento noble, la cual lo aproximaba a la comedia de figurón, o en buena medida explicaba la aparición de ésta. Estos últimos apuntamientos de 1988 tuvieron su desarrollo pleno, algunos años después (1994), en un nuevo estudio magistral

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>11</sup> Proceso que él describe así, sintéticamente: “El tipo de galán suelto fue a mi parecer una de las causas, y tal vez no la menos importante, de la aparición y del desarrollo posterior del género [...] Bastaba con llevarlo por los derroteros de la exageración burlesca, con hipertrofiar sus ya bien esbozadas características cómicas y funcionales, con injertar en él algunos temas entremesiles o socioeconómicos de moda, y allí estaba el figurón, pudiéndose incluso explicar dicha evolución como un efecto casi involuntario de la creciente mecanización de la Comedia” (*op. cit.*, p. 92).

<sup>12</sup> Arellano, “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), p. 41.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 47. Varias décadas antes, en México, Luisa Josefina Hernández, notable teórica del drama, llegaba a conclusiones sorprendentemente cercanas a las de Arellano, enfatizando igualmente el carácter lúdico de este género como “teatro juego”. Véase “Apunte sobre el teatro del Siglo de Oro”, *Arte Teatral*, 5 (1962), pp. 45-50.

intitulado precisamente “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada” (33 comedias analizadas), donde sostiene que, en contrapartida con este fenómeno que ocurría en la comedia lúdica, la comicidad “oficial” del gracioso se iba reduciendo en la misma proporción, justamente por un trastrueque de sus funciones con personajes próximos a los figurones.

Desde luego que ambos estudiosos reconocen, por otra parte, la influencia del entremés en el solo hecho de la inserción de un figura como protagonista en la comedia<sup>14</sup>, pero adicionalmente ponderan la creciente mecanización que se advierte en el uso de los recursos y convenciones del género, en una época de intensa producción que mucho demandaba de sus dramaturgos.

El figurón aparecía, entonces, como una innovación convencional que automáticamente se contraponía al desempeño y la suerte del galán tradicional, ya que en su caso se trataba de un intruso en el mundo de la corte que, por su condición de mayorazgo provinciano o de indiano enriquecido, aspiraba a introducirse en ella a través del matrimonio. En consecuencia, y por simple oposición, sus pretensiones terminarían en un fracaso abierto o un tanto atenuado por las circunstancias. La boda que no se lleva a cabo es una “constante del género”, afirma categóricamente una de las editoras de *Entre bobos anda el juego* (1638)<sup>15</sup>. Pero si tomamos en cuenta algunos ejemplos bien conocidos, advertiremos que se dan algunas variaciones dentro de un marco general. Efectivamente, se da el caso de que, como castigo a su fatuidad, se le haga víctima de un engaño, y no se case al fin (*El lindo don Diego*, de Moreto). Más bien puede ser que sí se case, cómo no, sólo que esto será con una de su condición, en un matrimonio ridículo que confirmará aquello de que tal para cual o cada oveja con su pareja (*El dómine Lucas*, de Cañizares). Aparte de la ridiculez, el matrimonio le puede ser muy provechoso al figurón en términos económicos, dejándolo satisfecho (*El marqués del Cigarral*, de Castillo Solórzano). Y por último, se puede descartar de la boda por sí mismo, haciendo gala de despecho y de astucia, como ocurre con don Lucas del Cigarral, quien al

---

<sup>14</sup> Por ejemplo, Arellano afirma que “la comedia de figurón podría considerarse una de capa y espada en la que se ha insertado el protagonista figura”, *op. cit.*, p. 44.

<sup>15</sup> Maria Grazia Profeti, en el estudio preliminar a su edición de esta comedia, Taurus, Madrid, 1984, p. 17.

final comienza a saborear la venganza que ha concebido contra la pareja protagonista. Ocurriese la variación que fuera, todos los figurones se encontrarían igualmente “relegados a un mundo ignorante, anticuado o loco, siguiendo con sus ilusiones y afabulaciones” en un marco final de “exclusión del mundo en el que intentaron introducirse”, según establecía ya Jean-Raymond Lanot<sup>16</sup> hacia 1980. Finales no gozosos todos estos, o de alguna manera ridículos, que se oponían a lo que era la práctica usual en la comedia, buscando su renovación de manera dialéctica.

Y mientras tanto, entre el arranque y el desenlace de *Entre bobos anda el juego*, ¿qué tipo de incidentes habían constituido el cuerpo de la comedia? Los usuales en la comedia de capa y espada, habrá que decirlo sin ambages, en una trama donde don Lucas se desempeña como el “galán suelto”, novio “oficial” no correspondido que describía Serralta. O de otra manera, de acuerdo con el catálogo de situaciones posibles formulado por el profesor Arellano, se trataría de una variante del “duelo entre hermanos”<sup>17</sup>, ya que los dos personajes masculinos principales son *primos* que se disputan la hacienda y el amor. El uno, don Lucas, seguirá en posesión de su mayorazgo, y de los “seis mil y cuarenta y dos” ducados de renta que le representa, “que no es muy mala pimienta” (v. 1827) para todos los méritos que él ve en sí mismo; mientras que el otro, don Pedro, logrará el matrimonio con la dama protagonista, aun cuando ambos sean pobres. Un final feliz escindido en dos partes que, aunque justas en términos pragmáticos, para el mundo ideal de la comedia resultaban incompletas.

Por supuesto que la inserción de un figurón en la comedia traía aparejados los métodos de la exageración y el contraste que son propios de lo grotesco, desde la composición de la trama hasta el uso del lenguaje. En esta comedia de Rojas, la trama está construida sobre el contraste desde el principio. A la presentación grotesca de don Lucas, dechado de incivilidad, excesos y torpe-

---

<sup>16</sup> Jean-Raymond Lanot, “Para una sociología del figurón”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Actes du 3e. Colloque du Groupe d’Etudes Sur le Théâtre Espagnol*, CNRS, París, 1980, p. 141.

<sup>17</sup> Arellano, “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón*, 60 (1994), p. 115.

zas, según su propio criado, le sigue de inmediato la apreciación positiva que este mismo hace del primo como un perfecto caballero de comedia, la cual transcribo para hacer resaltar el peso específico que el galán sigue teniendo en este tipo de comedia:

CABELLERA. Es el mejor caballero,  
 más bizarro y más galán  
 que alabar puede el exceso;  
 y a no ser pobre, pudiera  
 competir con los primeros;  
 juega la espada y la daga  
 poco menos que el Pacheco  
 Narváez, que tiene ajustada  
 la punta con el objeto;  
 si torea, es Cantillana;  
 es un Lope si hace versos;  
 es agradable, cortés,  
 es entendido, es atento,  
 es galán sin presunción,  
 valiente sin querer serlo,  
 queriendo serlo bien quisto,  
 liberal tan sin estruendo  
 que da y no dice que ha dado,  
 que hay muy pocos que hagan esto.

(vv. 298-316)

Ya tendrán oportunidad estos personajes opuestos, conforme avance la anécdota, de confirmar con sus hechos las referencias que de ellos dio el criado. A la torpeza rústica de don Lucas, quien para recibir a la novia que se le ha prometido expide una majadera “carta de pago” (entre los vv. 514 y 515) como si ella fuese una mercancía, se opone la delicadeza cortesana de don Pedro, quien no es capaz de desairar a una dama ante otra, su verdadera preferida, ni siquiera en una situación comprometida. Así también en cuanto al valor, otro atributo caballeresco. Las baladronadas de don Lucas en el mesón, que descienden a los retos nada nobles con arrieros y criados, se destacan ante la relación que se hace de la conducta heroica del primo al haber salvado la

vida de la dama, algún tiempo atrás. Al final queda sin mancha inclusive la lealtad del galán con su primo, pues aunque don Lucas se la confió para que la llevara a casarse con él, y luego don Pedro se dedica a cortejarla en secreto, su conducta se justifica por haberla amado antes.

Como resultado de estas oposiciones tenemos entonces tres protagonistas, y no sólo al figurón, quien, sin ser consciente de ello, se está oponiendo a la realización prematura del amor de la pareja principal, en términos de Serralta. Los otros dos personajes que –aun cuando sean bastante secundarios– completan el esquema pentagonal, se alinean como figuras al lado de don Lucas: su hermana, una remilgosa típica que finge desmayos, y don Luis, el otro pretendiente, un verdadero impertinente que además atosiga a la gente con su falso vocabulario de cartilla<sup>18</sup>. Rechazado don Luis por Isabel, la dama principal, se le ofrece la mano de la remilgosa, a lo que él responde con un incierto “En Toledo nos veremos” que no borra sin embargo el esquema pentagonal esbozado.

Divididos los personajes en dos grupos, y con un final escindido en dos partes, lo que tenemos en realidad son dos estructuras cómicas distintas cuyos impulsos se oponen y se atemperan mutuamente.

Por una parte, no se remata jocosamente la ridiculez del figurón, ya que se le ha dado la oportunidad de concebir el matrimonio de la pareja principal como una venganza de por vida, ya que ambos son pobres. Si el matrimonio con don Lucas, arreglado por el padre de Isabel, le hubiera dado a ésta seguridad económica para el futuro, ahora se verá expuesta a la descarnada realidad de que “el amor se acaba luego / nunca la necesidad” (vv. 2739-2740).

Y en cuanto a la pareja, su himeneo dista de ser tan gozoso como en otras comedias del tipo lúdico, ya que les faltará precisamente la “pimienta” de don Lucas, esto es, la sazón pecuniaria que les daría la felicidad perfecta. La pimienta de don Lucas está a su alcance todavía, como mera posibilidad, pues de no engendrar hijos, su mayorazgo pasaría a manos del primo. De modo

---

<sup>18</sup> De él dice Isabel expresamente: “visto es muy mala *figura*, / pero escuchado es peor” (vv. 119-120). Los contrastes entre su uso gongorino del lenguaje y el de los demás personajes han sido detenidamente estudiados por María Grazia Profeti en el “Estudio preliminar” a su edición.

que no se descartan del todo los impulsos expropiatorios que la comedia suele favorecer<sup>19</sup>.

Pero don Lucas ha decidido casarse con una de su condición, no necesariamente figurona, aunque sí provinciana y quizá muy rústica. Este final ha sido visto por la editora mencionada de *Entre bobos* como un verdadero triunfo para don Lucas, quien entonces “se nos revela como el verdadero sabio de la situación”<sup>20</sup>. ¿Figurón y sabio? Su conclusión pasa por alto el hecho de que don Lucas ha sido engañado dos veces, habiéndolo facilitado él mismo, y de manera tal que todos se han percatado de ello excepto él como afectado. Él mismo estimuló sin darse cuenta el galanteo característico de la comedia de capa y espada. Tal ingenuidad, más su reacción final vengativa, nos lo revelan más bien como el típico palurdo que, siendo al mismo tiempo desconfiado en extremo, se las arregla presumiendo de astuto. La suspicacia lo ayuda, después de todo. De ahí el refrán a que apela para salir airoso de la situación, el cual da título a la obra<sup>21</sup>.

Comedia de capa y espada con un final feliz a medias, e injertada con tres figuras cuyo destino es incierto –sobre todo para el público popular, el cual gusta de desenlaces nítidos– *Entre bobos anda el juego* no me parece uno de los ejemplos más perfectos y acabados de la comedia de figurón, como suele decirse, sino una comedia francamente híbrida por su estructura. En todo caso puede afirmarse que, como figurón, don Lucas es un ejemplo perfecto y acabado que reúne prácticamente todos los rasgos sociológicos anotados por

---

<sup>19</sup> Tratando de la comedia en general, el crítico estadounidense Eric Bentley se refiere al “anhelo de vivir” que en el fondo expresa este género, anhelo que frecuentemente va acompañado por “el afán de poseer bienes materiales”. Esto se manifiesta a veces como robo descarado; pero no sólo de esa forma, sino de las muy diversas maneras que podrían considerarse, más diplomáticamente, como “expropiación” o “desposeimiento” (véase E. Bentley, “La comedia”, en *La vida del drama*, trad. de Alberto Vanasco, Paidós, Buenos Aires, 1964, pp. 281-282), caso que correspondería a las bodas ideales de la comedia que traen consigo ventajas económicas, una modesta dote cuando menos, que el padre de Isabel no puede ofrecerle al futuro yerno.

<sup>20</sup> María Grazia Profeti, “Estudio preliminar” a *Entre bobos anda el juego*, p. 47.

<sup>21</sup> *Entre bobos anda el juego*: “Frase que se dice cuando los que pretenden alguna cosa son igualmente bellacos y diestros que con dificultad se dejarán engañar, y por esto se suele añadir: y todos eran fulleros” (*Dicc. Aut.*).

Lanot. Como híbrida entre el entremés de figuras y la comedia en tres actos se puede considerar también a *Lo que son mujeres*. Ambas dan cuenta del proceso de ampliación de horizontes que protagonizaba la comedia nueva a mediados del siglo XVII, acuciada por su entusiasta e insaciable público.

## Rojas Zorrilla en Italia en el siglo xvii. El caso de *Persiles e Sigismonda*

Diego Símini  
*Università del Salento*

Ya se está trazando de manera bastante precisa el perfil de la difusión del teatro español del Siglo de Oro en Italia. En las últimas décadas se han ido multiplicando los estudios (Profeti, Marchante, Vuelta-Michelassi, Símini, Antonucci...) que ajustan la visión proporcionada por algunos trabajos clásicos de entre finales del siglo xix y las primeras décadas del xx (Belloni, Grashey, Croce...). El tema de esta comunicación ya ha tenido una primera sistematización en el trabajo de Elena Marcello, de la Universidad de Castilla-La Mancha, que ha dirigido su atención a los reflejos de Rojas en Italia desde el siglo xvii hasta nuestros días<sup>1</sup>. Aquí trataré de centrar el enfoque sobre la recepción en el siglo xvii, o sea en la época de vigencia del modelo teatral correspondiente y daré noticia de un texto en el que hasta la fecha no me consta que la crítica haya puesto atención, el *Persiles e Sigismonda*, traducción-adaptación de la obra *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla.

El principal “puerto de desembarque” del teatro español en Italia fue sin duda Nápoles, ciudad en que era habitual que actuaran las propias compañías españolas. Sin embargo, a lo largo del siglo xvii se puede observar que también en otras zonas del país la influencia del teatro áureo se deja sentir. Otro centro quizá de mayor importancia en la producción de obras de “imitación española” es Florencia, donde no había virreyes nombrados por Madrid, sino

---

<sup>1</sup> Elena Marcello, “La recepción del teatro de Francisco de Rojas Zorrilla en Italia. Algunas anotaciones”, en *Lectura y Signo. Revista de Literatura*, 2 (2007), pp. 175-189.

una corte granducal en gran medida independiente. La corte pontificia fue el tercero de los mayores focos de esta irradiación.

Esto parece apuntar a la consideración de que la difusión del teatro español en Italia no se debe sólo al hecho de que España era políticamente dominante en una parte de la península italiana. El modelo de comedia impuesto por Lope y sus seguidores debía contener algo atractivo para una interesante lista de dramaturgos italianos del XVII.

Elena Marcello recopila una lista de textos italianos que se relacionan con Rojas. Para comodidad del lector, transcribo una lista de títulos con sus referencias bibliográficas.

*La giustizia catalana* ms. 4186 de la Biblioteca Casanatense de Roma. Se trata de un *scenario* de la *commedia dell'Arte*<sup>2</sup>, que, según D'Antuono, podría relacionarse con *El Caín de Cataluña* de Rojas<sup>3</sup>. En el mismo manuscrito, en los ff. 155r-158v, observa Marcello que se halla otro *scenario* anónimo, titulado *Il fratricida crudele, le finte caccie con Bertolino impiccato*, “que cuenta con los mismos protagonistas e historia, aunque pasados al registro cómico, como se percibe desde la entonación del título”. Ambas adaptaciones de *El Caín de Cataluña* están reducidas a un esquema, el *scenario* en que se fijan las pautas fundamentales del desarrollo dramático, dejando a la habilidad de los actores la realización efectiva de los diálogos y los parlamentos.

*La comica del cielo ovvero. La Baldasara*, de Giulio Rospigliosi, o sea el papa Clemente IX, se representa en Roma en 1667. Deriva de *La Baltasara* de los tres ingenios Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla.

*Il più improprio carnefice per la più giusta vendetta*, probable traducción de *El más impropio verdugo*, indicada como de próxima publicación en 1669, por la célebre actriz y dramaturga Angiola d'Orso, estudiada por Marzia Marigo y Elena Marcello<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Laura Cairo y Piccarda Quilici, *Biblioteca teatrale dal '500 al '700. La raccolta della Biblioteca Casanatense*, 2 vols., Bulzoni, Roma, 1981.

<sup>3</sup> Nancy D'Antuono, “La comedia española en la Italia del siglo XVII: la *Commedia dell'Arte*”, en Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Tamesis, Nueva York, 1999, pp. 1-36.

<sup>4</sup> Marzia Marigo, “Angiola d'Orso, comica dell'Arte e traduttrice”, *Biblioteca teatrale*, 18 (1991), pp. 65-94; Marcello, “La recepción...”, art. cit. pp. 179 y 181. Véase también *Dizio-*

*Non è padre essendo re*, procede probablemente de *No hay ser padre siendo rey*. Se trata de un texto publicado en 1663 en Nápoles por Carlo Celano, también conocido por el seudónimo de Ettore Calcolona (1610 o 1617-1693), nacido en Nápoles en 1610.<sup>5</sup>

*Gli effetti ovvero Gli eccessi della cortesia*, comedia en tres actos escrita para el cardenal Caracciolo y representada durante el carnaval de 1676, tiene puntos de contacto con *Obligados y ofendidos*.

Veamos ahora la figura de uno de los más conocidos “importadores” de teatro español en Italia, Giacinto Andrea Cicognini. Una conclusión provisoria que se puede sacar a raíz de una investigación bibliográfica realizada hace un tiempo es que las obras que realmente pertenecen a Cicognini aíslan un núcleo dramático, o incluso más de uno, procedente de una obra española, y lo desarrolla de forma personal. Tan es así que entre las obras de Cicognini cuya autoría es indiscutible, sólo una tiene una fuente clara y una estructura dramática realmente cotejable con su fuente (se trata de *El mayor monstruo del mundo* de Calderón que da pie a *Il maggior mostro del mondo*). En el caso de otra obra, muy probablemente de Cicognini, cuyo título sin duda es cercano al de *Santa Isabel, reina de Portugal* de Rojas, o sea *L'innocenza calunniata, ovvero la regina di Portogallo Elisabetta la santa* (cuya primera edición fechada es probablemente de 1662, Viterbo, sin editor), no hay a mi juicio una relación de imitación, ya que el desarrollo de la acción dramática es muy distinto, aunque haya coincidencias que pueden depender de que la materia es la misma, la vida virtuosa de Isabel de Aragón, esposa del rey de Portugal. Esta obra de Cicognini es interesante porque es de las pocas con argumento relacionado con la religión, y esto acerca a los dos dramaturgos, ya que en la producción de Rojas, *Santa Isabel* también es de las pocas en que la atención se centra sobre un personaje virtuoso hasta la santidad. No es imposible que Cicognini sacara de Rojas el tema de la obra, la vida de Santa Isabel, aunque sin imitarlo en el desarrollo del argumento.

---

*nario Biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1960-2005, vol. XLI, pp. 508-510.

<sup>5</sup> *Dizionario Biografico*, op. cit., vol. XXIII, pp. 339-340; Ireneo Sanesi, *La commedia*, Valardi, Milano, 1935, II, pp. 205-209.

*Maritarsi per vendetta*. Tengo que enmendar con una fuerte duda un trabajo mío de hace unos años en que comparaba *Casarse por vengarse* con *Maritarsi per vendetta*, atribuida en las ediciones a Cicognini<sup>6</sup>. Sin entrar en detalles, hoy estoy casi seguro de que *Maritarsi* no es de Cicognini, sino que se la atribuyeron por puro interés comercial, como otras once obras cuya autoría se descarta por completo y catorce de muy dudosa autoría (entre las que se encuentra *Maritarsi*) sobre un total de cuarenta y cinco títulos relacionables con el dramaturgo florentino<sup>7</sup>. Sin embargo, creo que en lo que concierne a la comparación intertextual la apreciación sigue siendo válida<sup>8</sup>. El adaptador italiano propone un texto dramático quizás aun más dinámico que el original, aunque como queda dicho se respeta en lo sustancial la sucesión de escenas o de momentos dramáticos. Sin embargo, podemos observar que el texto italiano enfatiza el conflicto de honor e insiste en el caso presentado por Rojas, acentuando los tintes fuertes de la tragedia rojiana.

Esta tendencia resulta más evidente en otra obra, esta sí con seguridad de Cicognini, inspirada en el mismo texto de Rojas Zorrilla, *La forza del fato o il matrimonio nella morte*<sup>9</sup>. En este caso hallamos una clara coincidencia en el planteamiento y por tanto en lo que provocará el nudo, aunque el desarrollo sea distinto. Cicognini adapta el conflicto entre amor y razón de Estado que cruza *Casarse por vengarse* y establece una simetría entre dos parejas. La importancia del concepto de honor, para los cuatro protagonistas, es extrema. Tras

---

<sup>6</sup> Diego Símini, “*Casarse por vengarse* di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini: *Maritarsi per vendetta*”, en Maria Grazia Profeti (ed.), *Tradurre riscrivere mettere in scena*, Alinea, Florencia, 1996, pp. 95-116.

<sup>7</sup> Diego Símini, *Per la definizione del corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini*, Università degli Studi di Lecce, Lecce, 2000.

<sup>8</sup> La relación entre los dos textos la estudian también A. Peter, *Des Don Francisco de Rojas Tragödie “Casarse por vengarse” und ihre Bearbeitungen in den anderen Literaturen*, Lehmannsche Buchdruckerei, Dresden, 1898 y Elena Marcello, “Appunti sulla fortuna del teatro spagnolo in Italia: *Il maritarsi per vendetta* di G. A. Cicognini”, en Joaquín Espinosa (ed.), *El teatro italiano. Actas del VII Congreso de Italianistas*, Universitat de Valencia, Valencia, 1998, pp. 399-406.

<sup>9</sup> Giacinto Andrea Cicognini, *La forza del fato o il matrimonio nella morte*, Giuliani, Venezia, 1655 (hay un dato relativo a una edición de Florencia, Onofri, 1652, pero no constan ejemplares). Hay varias ediciones más por lo menos hasta 1668.

unos desencuentros y malentendidos que podríamos definir como canónicos o intrínsecamente teatrales, el rey mata por error y a oscuras a la que iba a ser su esposa, mientras su antigua novia, que quería matarlo, mata a su nuevo prometido, también por error y a oscuras.

En conclusión, para ajustar todo, los dos supevientes se casan, superados por la fuerza del sino y frente a los cadáveres de sus amantes, realizando así el “programa” contenido en el título (la fuerza del sino o el casamiento en la muerte). El intento de Cicognini es utilizar el caso planteado por Rojas para proponer un texto en que el conflicto entre amor y razón de Estado, y el examen minucioso de los casos de honor, están exacerbados hasta un límite extremo, de manera casuística.

Marco Napolioni, apodado “Flaminio”, es un actor y director de compañías de cierto peso en el siglo XVII. Además, es, según parece, autor de muchas traducciones-adaptaciones de teatro español, entre ellas varias obras de Rojas Zorrilla. Sin embargo, ninguna de estas traducciones ha dejado rastro y ni siquiera sabemos con seguridad si se trataba de *scenari* o de obras *distese*, aunque el hecho de que se disponga de la lista de obras y que se trate al parecer de traducciones-adaptaciones, deja pensar que debían ser textos más o menos completos, según el modelo español. De unas 22 obras que se le atribuyen, 8 proceden, juzgando por el título, de Rojas (*Il gran catalán Sacralonga, Il Macometto, Il pericolo ne' rimedi, Il maritarsi per vendetta, Persiles e Segismonda, Gli aggravati trionfanti della gelosia, La fortuna di D. Bernardo di Cabrera e Don Lopez de Luna, Theagene e Clariclea*). Los títulos remiten a *El catalán Serrallonga, El profeta falso Mahoma, Peligrar en los remedios, Casarse por vengarse, Persiles y Sigismunda, Donde hay agravios no hay celos, Próspera fortuna del marqués de Luna, Teágenes y Clariclea*.

Otro dramaturgo interesante en lo que nos interesa es el florentino Mattias Maria Bartolommei (1640-1695). Su obra *Le gelose cautele*, que se publicó también como *Il finto marchese* (y finalmente con los dos títulos unidos), tiene como fuente *Donde no hay agravios no hay celos*, que también salió como *Amo y criado* (y también hay ediciones que unen los dos títulos).

Lo novedoso es que existe un texto que a mi juicio tiene cierta importancia en el tema que estamos tratando. Está contenido en el ms. 3160 de la Biblio-

teca Riccardiana de Florencia, y se titula *Persiles e Sigismonda*. Ocupa los ff. 33r-88v de dicho manuscrito<sup>10</sup>.

Se trata de una transposición de *Persiles y Sigismunda* de Rojas, con las características del teatro italiano en prosa de la época. Hay algunos cambios curiosos, no tanto en la trama dramática, que es fundamentalmente la misma, sino en la técnica teatral. Cuando en el original de Rojas interviene el gracioso, desaparecen las réplicas escritas y se apunta el esquema, según el modelo de la *Commedia dell'arte*. Los personajes cómicos tienen los nombres habituales de las máscaras de la *Commedia* (Coviello, Stupino, Truffaldino, Magnifico), mientras los nombres de los serios se mantienen, con algunas simples adaptaciones fonéticas: Persiles, Sigismonda, Re di Dalmazia, Brandimiro (en lugar de Persiles, Segismunda, Rey de Dalmacia, Bradamiro). El nombre de Corsicurvo se mantiene inalterado, mientras que en lugar de Tarimón y Arnesto nos encontramos con Truffaldino y Coviello. Además aparecen las máscaras de Magnifico y Stupino.

A continuación transcribo dos ejemplos de la transformación del texto dramático según el modelo del *canovaccio* de la *Commedia dell'arte*:

Magnifico fa sua scena con Couiello... giunge Stupino... et partono uia, restando d'accordo d'effettuare il tradimento nella prossima notte. Viene Truffaldino solo e fa a suo modo la seguente scena (f. 33v).

truffaldino fa sua scena e dice che per far libero Persiles l'ha soggiaciuto a maggior disgratie, onde haueua finto che uenisse il Rè di Polonia col fratello per liberarlo acciò lo liberasse il Rè di Dalmazia (f. 53r).

Las dos escenas corresponden respectivamente con los vv. 1585-1596 y con los vv. 2891-2898 de la comedia de Rojas<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Hay una descripción pormenorizada del códice en Silvia Castelli, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Polistampa, Firenze, 1998.

<sup>11</sup> Utilizo las pruebas de imprenta de *Persiles y Sigismunda* de Rojas, que muy amablemente me ha facilitado Rafael González Cañal, codirector del proyecto de edición de las obras completas del toledano, que impulsa el Instituto Almagro de Teatro Clásico. La edición está realizada por María Ángeles García García-Serrano.

No hay indicios que permitan atribuir este texto. Sin embargo, podría tratarse del único manuscrito superviviente de Napolioni, ya que consta que escribió un *Persiles* y Coviello en concreto es una máscara de Nápoles y Napolioni trabajó en Florencia, donde se conserva el manuscrito. Además la adaptación de Napolioni es la única que consta en las bibliografías y el manuscrito de la Riccardiana es el único testimonio existente de una adaptación italiana de *Persiles* del siglo XVII. Desde luego, faltan más elementos para poder apoyar esta hipótesis.

De todas formas, el manuscrito del que doy aquí noticia es un indicio más de la considerable difusión del teatro áureo en Italia en las décadas centrales del siglo. Al ir declinando tanto la fuerza propulsiva de la comedia nueva como la influencia política y cultural de España, se registra una paulatina reducción del interés por los autores hispanos en la parte final del siglo, que coincide además con el gran crecimiento del melodrama.



ANTONIO MIRA DE AMESCUA



# Estrategias matrimoniales y reproducción social en la comedia palatina de Mira de Amescua

Christophe Couderc  
*Université Paris X-Nanterre*

*A Héctor Briosos Santos*

En las sociedades antiguas, del mismo modo que ahora, la función de la institución del matrimonio era servir de marco para la reproducción del cuerpo social. El gran medievalista Georges Duby escribió:

es por la institución matrimonial, por las reglas que presiden a las alianzas, por la manera de aplicar estas reglas, como las sociedades humanas, incluso las que se quieren más libres y que se dan la ilusión de serlo, rigen su futuro, intentan perpetuarse en la preservación de sus estructuras en función de un sistema simbólico y de la imagen que estas sociedades se hacen de su propia perfección<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La cita completa es la siguiente: "C'est en effet par l'institution matrimoniale, par les règles qui président aux alliances, par la manière dont sont appliquées ces règles que les sociétés humaines, celles mêmes qui se veulent les plus libres et qui se donnent l'illusion de l'être, gouvernent leur avenir, tentent de se perpétuer dans le maintien de leurs structures, en fonction d'un système symbolique, de l'image que ces sociétés se font de leur propre perfection. Les rites du mariage sont institués pour assurer dans l'ordre la répartition des femmes entre les hommes, pour discipliner autour d'elles la compétition masculine, pour officialiser, pour socialiser la procréation [...] Le mariage fonde les relations de parenté, il fonde la société tout entière" (George Duby, *Le Chevalier, la femme et le prêtre*, en *Féodalité*, Gallimard, Paris, 1996, pp. 1174-1175).

Es legítimo considerar que el teatro, dada su importancia en la sociedad española del Barroco, participa de la elaboración de este sistema simbólico, o por lo menos que proporciona una imagen de las prácticas matrimoniales; otro asunto que correspondería a un planteamiento distinto del presente, sería saber si esta imagen es un reflejo fiel o deformado de lo que se practicaba en la sociedad real.

En la línea de trabajos anteriores, propondremos aquí una lectura y una interpretación de una serie de indicios, en conjunto abundantes, aunque se trate de detalles textuales, que nos invitan a examinar de cerca los casamientos finales (suele haber más de uno) con que se cierran las comedias. El postulado de partida –más bien se trata de un deseo, o de una ambición secreta– es que existe una lógica en los procesos que conducen la acción a su desenlace epitalámico, que intentaremos descubrir, y que permite interpretar las comedias a nueva luz<sup>2</sup>.

#### AMOR (EROS) Y MATRIMONIO (POLIS)

El tema matrimonial se halla expresado en una serie de elementos que están en un segundo término en las comedias; éstos parecen pertenecer al decorado de la acción y, como elementos de adorno, contribuyen a su ambientación. Por eso mismo, el tema matrimonial no suele despertar mucho interés para el análisis y la interpretación de la Comedia (como género), porque el matrimonio se puede y se debe concebir, ante todo, como una convención. Pri-

---

<sup>2</sup> Véase también Christophe Couderc, “Des stratégies matrimoniales dans la *Comedia* espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle”, en M. C. Barbazza y C. Heusch (eds.), *Famille, Pouvoirs, Solidarités. Domaines méditerranéen et hispano-américain (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles). Actes du colloque international de l'université de Montpellier III*, Université de Montpellier-ETILAL, Montpellier, 2002, pp. 265-284; *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2006, pp. 335-386; “El casamiento de Aurora. Sobre las relaciones de parentesco en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega”, en A. Bègue, A. Delage y C. Sola (eds.), *Investigaciones recientes sobre la literatura en el Siglo de Oro*, *Criticón*, 97-98 (2006), pp. 31-44; *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, PUF, Paris, 2007.

mero como convención del teatro cómico, porque una comedia cómica debe cerrarse con una tonalidad alegre y festiva, y el casamiento final cumple con esta imposición, que es tanto formal como tonal. Luego, porque el decoro exige que el amor representado en las tablas se termine en matrimonio, aun cuando inicialmente el amor no fuera sino juego de seducción y libertinaje –véanse por ejemplo las comedias con burlador–. La presencia del matrimonio, en esta perspectiva del análisis formal, se debería interpretar como una simple máscara que el poeta utiliza para disimular y hacer aceptable el deseo erótico que orienta la acción de los protagonistas y hace de la comedia cómica una variación del mito de la celebración primaveral del cíclico rebrote de la vida.

La Comedia es en efecto un teatro del deseo, es decir, un teatro de la transgresión; y, en la vertiente regocijada, alegre, y, en suma cómica, de este teatro moderno, podríamos esperar que se permitiera la victoria del individuo y su libre elección del cónyuge contra las imposiciones sociales. En el movimiento de conquista de un objetivo que es toda acción dramática, la fuerza motriz esencial, el impulso vital que empuja el personaje a actuar y que despierta el interés del espectador y garantiza su adhesión a la ficción representada es, por lo tanto, la inclinación amorosa: Eros se puede llamar a esta expresión de la voluntad individual del personaje a quien seguimos en su intento de salir victorioso de un enredo, en general, cuanto más laberíntico mejor. De ahí que los personajes se nos aparezcan como movidos por pasiones, porque el poeta tiene que justificar la sucesión de las peripecias psicológicamente, dotando a los personajes de móviles por los que ellos mismos nos dan la sensación de ir construyendo su propia trayectoria dramática. A nuestros ojos de lectores-espectadores del siglo XXI, el lenguaje de la pasión puede aparecer como lo más importante y valioso en los textos de teatro: por una parte, tenemos razón en pensar así porque las pasiones humanas son universales y su pintura nos puede seguir interesando hoy; a la inversa, todo lo que en el texto literario se enraiza en una realidad socio-cultural particular, propia de una época determinada, nos es menos fácilmente accesible con el paso del tiempo; por otra parte, tenemos razón en interesarnos en el lenguaje de las pasiones porque con este lenguaje se expresan las emociones, y son las emociones la materia prima del

texto de teatro, si no olvidamos que éste es un texto para la representación y no solamente para una lectura en la que apreciamos su calidad poética.

Así y todo, en la Comedia –teatro, como bien es sabido, más de acción que de caracteres–, la caracterización psicológica de los personajes, por importante y necesaria que sea, no debe hacernos olvidar su definición funcional. Dejar de lado los aspectos psicológicos permite interesarse por la dimensión política, colectiva o transindividual que encierra el tema del amor, haciendo oídos sordos a lo que en el discurso del personaje remite a sus móviles y sus pasiones, para prestar especial atención a lo que remite a la reproducción social. Esta idea no es nueva. Ya en 1982, Ubersfeld indicó lo mismo a propósito de una formulación del bien conocido esquema actancial, inspirado en los trabajos del análisis lingüístico (y en particular de Greimas) con las funciones de sujeto, objeto, aduyante, oponente, destinador y destinatario. En este esquema, Eros, el destinador de la acción (su motor fundamental), “no podría ser concebido como un simple equivalente del deseo sexual o del amor sublimado, el *ágape* cristiano; se encuentra siempre en relación con esta función eminentemente ‘colectiva’ que es la *reproducción social*”<sup>3</sup>. En otras palabras, si Eros es la fuerza motriz de la acción, es también por su intermediación como se va reproduciendo la sociedad, mediante el casamiento, es decir mediante el intercambio de las mujeres para perpetuar los linajes y dar nuevos miembros a la comunidad. Según la afamada semióloga, las pasiones, el amor, incluso el azar, hábilmente manejados por el autor, no pertenecen sino a un nivel superficial del texto, mientras que en el nivel profundo de las estructuras de la acción se encuentra conformado el verdadero asunto de la Comedia, es decir la exploración de la problemática social, aun cuando la importancia concedida al amor en la intriga de una obra determinada nos indique que estamos frente a un teatro de diversión.

---

<sup>3</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid-Murcia, 1998, p. 53 (en el original francés de 1982, *Lire le théâtre*, p. 68). En un breve análisis de la novela de Cervantes, *La ilustre fregona*, Delille escribe también que el azar y la inclinación amorosa están ahí para “masquer’, transformer en leur contraire les causes de la réalité vécue” (Gérard Delille, *Famille et propriété dans le Royaume de Naples*, Ecole Française de Rome-Éditions de l’EHESS, Paris, 1985, p. 220).

Si bien, el matrimonio ocupa un lugar marginal en la acción y aparentemente no la informa, y aun cuando el tema matrimonial no es lo esencial ni lo que guía conscientemente al poeta en el proceso de la invención artística, es lícito pensar que no es la del matrimonio una cuestión irrelevante y que vale la pena interesarse por lo que nos dicen los textos de teatro del Barroco acerca de las implicaciones colectivas de las historias de amor dramatizadas en las comedias, es decir, en sentido amplio, acerca de su significación política.

#### POLÍTICA Y MATRIMONIOS EN LA PALATINA

Dejando de lado estas consideraciones generales, abordaremos ahora el examen de los textos, centrándonos, en particular, en una serie de comedias de Mira de Amescua en que aparece este tema, ya que todas ellas tienen como punto de partida una situación de vacío de poder que se debe solucionar con un casamiento. *Galán, valiente y discreto*, *La confusión de Hungría*, *Amor, ingenio y mujer* y unas cuantas más a que se aludirá aquí, pertenecen al subgénero de la comedia palatina, a estas alturas bien definido por la crítica. Todas tratan de la problemática de la identidad, por lo que la intriga se elabora a partir de una serie de motivos característicos que abundan también en las comedias de Lope o de Tirso, representativas de este mismo subgénero: el motivo del retrato, pictórico o verbal, que basta para despertar el amor (en *Mirad a quién alabáis* de Lope, *El vergonzoso en palacio* de Tirso, y, de Mira, en *Amor, ingenio y mujer* o en *La tercera de sí misma*); el embajador que tiene que ser intermediario de su señor pero que se enamora de la prometida de éste e intercambia su identidad con él (*Mirad de nuevo*, *El poder vencido y el amor premiado* de Lope, *Virtudes vencen señales* de Vélez de Guevara, *La tercera de sí misma* o *La confusión de Hungría* de Mira); el disfraz, eventualmente varonil, de la dama, o la identidad desconocida por sí mismo del pastor o del secretario que, merced a una anagnórisis de último momento, descubrirá que es de sangre ilustre; y unos cuantos motivos más.

Otro rasgo definitorio del subgénero de la comedia palatina, que interesa recordar aquí, es la situación espacio-temporal, que introduce distancia y

exotismo para el espectador español del Barroco. Las de Mira son comedias fantasiosas y novelescas cuya acción transcurre preferentemente en algún estado italiano o centro-europeo, y cuyas *dramatis personae* pertenecen a la más alta nobleza de esos mismos estados; también les confiere un colorido característico la onomástica, pues los galanes y las damas se llaman repetidamente Porcia, Serafina, Margarita, Carlos, César, Ludovico, etc. Ni qué decir tiene que Mira en absoluto quiere ser fiel a la historia y ni siquiera al principio de coherencia: en el grupo de comedias “sicilianas”, Nápoles con Sicilia a veces se alían mediante el casamiento (en *No hay reinar como vivir*) y otras veces no. Ha propuesto George Peale, con argumentos convincentes, que se definiera “un verdadero subgénero de la Comedia Nueva en las tablas de los corrales y en los textos impresos: comedias que teatralizaban situaciones relacionadas de una manera u otra con la sucesión de la realeza siciliana”<sup>4</sup>. Es muy posible, en efecto, enmarcar estas comedias de Mira en una serie de representaciones que dramatizan, entre 1610 y 1625, y muy probablemente para funciones en el palacio real (“dramas de salón”, según Peale) delante de la francesa Isabel de Borbón, las cuestiones de las alianzas matrimoniales entre familias reinantes.

La localización repetida en los mismos países exóticos y la pobreza onomástica son una prueba más de que el poeta reordena los mismos elementos de base de una manera siempre distinta. Como los galanes y las damas de cualquier comedia de enredo, los personajes son sujetos y objetos de la pasión amorosa; pero, siendo duques de Mantua, conde de Monreal, duquesa de Mi-

---

<sup>4</sup> Luis Vélez de Guevara, *El rey en su imaginación*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Thomas Austin O'Connor, Juan de la Cuesta, Newark, 2002, p. 46; así como Vélez de Guevara, *El rey naciendo mujer*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Piedad Bolaños Donoso, Juan de la Cuesta, Newark, 2006, pp. 36 ss. No podemos sino remitir aquí a las ricas páginas introductorias en que Peale aporta varios argumentos a favor de la existencia de una serie de comedias del mismo tema, ordenada como todo un micro subgénero definido por sus características intrínsecas tanto como por las condiciones de producción y de recepción que, según el editor del teatro de Vélez de Guevara, son precisamente la clave de la coherencia de forma y de materia de esas obras representadas en circunstancias parecidas y en fechas cercanas para la diversión de los cortesanos que gravitaban en torno a la primera esposa de Felipe IV, muy aficionada al teatro.

lán o de la Flor, se encuentran en situaciones en las que sus actos individuales tienen una significación política. Ahora bien, el tema político presente en estas comedias, como todos los elementos graves, se somete aquí a un tratamiento lúdico, a la inversa de lo que sucede en la tragedia, que se puede construir con los mismos ingredientes de partida que la palatina, como también han señalado repetidas veces los estudiosos<sup>5</sup>. El alejamiento espacio-temporal propio de la palatina autoriza a desarrollar intrigas en que las damas, en particular, se permiten una gran audacia y una gran libertad de acción en sus aventuras amorosas, mientras que su calificación como reinas o infantas es el corolario, o el contrapeso, dramáticamente hablando, de su libertad de movimientos. Su poder casi absoluto se ve compensado en efecto por una serie de limitaciones externas, que precisamente son de tipo político: como reyes, príncipes, jefes de Estado, que tienen que enfrentarse a obstáculos específicos; tienen que hacer frente a constricciones objetivas que, al limitar la capacidad de acción del personaje, tienen por función complicar el enredo, si bien la orientación cómica de la pieza deja suponer de entrada que de alguna forma se allanará el camino hasta un desenlace feliz. Como bien resume Cervantes en el *Persiles*, “los reyes están obligados a casarse, no con la hermosura, sino con el linaje; no con la riqueza, sino con la virtud, por la obligación que tienen de dar buenos sucesores a sus reinos. Desmengua y apoca el respeto que se debe al príncipe el verle cojear en la sangre, y no bastar que la grandeza de rey es en sí tan poderosa que iguale consigo misma la bajeza de la mujer que escogiere”<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Véase Joan Oleza, “Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la Comedia”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 85-119; “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo”, *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 235-251; “Reyes risibles, reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega”, en Ch. Couderc y B. Pellistrandi (eds.), *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 305-317; Miguel Zugasti, “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO, GRISO-Revista Estudios, 2003, pp. 159-185.

<sup>6</sup> Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, II, 4, pp. 298-299. Texto citado por Zugasti, en su interesante estudio del tema matrimonial en la novela de Cervantes (Zugasti, *op. cit.*, p. 73).

El contexto político, aunque tratado lúdicamente, y el nacimiento ilustre de los personajes principales, explican la constante presencia en estas comedias de dos tipos de información de capital importancia para la interpretación de los proyectos matrimoniales que se contemplan en la apertura de la intriga y que se cumplirán, o no, en el desenlace. Por una parte, disponemos, en general en las primeras escenas, de informaciones que nos permiten saber precisamente si el personaje es de linaje noble, qué posición ocupa en la línea sucesoria de su propia familia, en virtud del principio de primogenitura (la *señoridad*, en el vocabulario de la antropología social); a esto se añaden abundantísimos casos en que varios de los personajes son primos –y, por lo tanto, son posibles cónyuges, en virtud de una tendencia a jugar con la posibilidad de una boda entre miembros de una misma familia sobre la que volveremos–. Por otra parte, una información siempre muy importante es lo que podríamos llamar la nacionalidad de los personajes o su territorio de procedencia, que los caracterizan como miembros de la comunidad donde se desarrolla la fábula, o como extraños. Este tipo de informaciones se puede completar con otras que nos indiquen cuál es la relación política existente entre dos “casas” que están a punto de establecer un intercambio matrimonial, y que pueden dejar entender que existe una relación jerárquica que condiciona la manera en que se intercambian las mujeres entre esos grupos sociales.

La posición del personaje en la línea de sucesión y el *solar* al que se identifica son dos tipos de informaciones que confieren su identidad al individuo en una sociedad jerarquizada y organizada por linajes, como son tanto la sociedad ficticia de la Comedia como la sociedad real del barroco. Las informaciones del primer tipo nos dan la posición del individuo en el seno de su propia familia, y hacen posible la explotación de un motivo muy habitual en la palatina, a saber: la desigualdad en la relación amorosa y la posibilidad ofrecida a un galán o una dama de trepar por la escala social mediante un enlace matrimonial. Las del segundo tipo, que indican la relación entre linajes o casas nobles, entrañan una posible tensión, no ya a nivel de los individuos, sino de los grupos sociales en cuestión; estas situaciones de partida pueden

encerrar una amenaza política, que puede conducir, y a veces conduce, a un enfrentamiento militar<sup>7</sup>.

Estas informaciones, en todo caso, son indicios de que cada personaje está encerrado en una red de relaciones familiares y sociales que le asignan un puesto en la sociedad y que por consiguiente condicionan su actuación futura y –para el tema que nos interesa aquí– determinan su trayectoria matrimonial; el personaje está como la pieza en el tablero de ajedrez: no todos salen con las mismas armas, algunos tienen más hándicap que otros, y la unión matrimonial no tiene las mismas implicaciones para todos, pues si para los segundones el casamiento tiene implicaciones casi únicamente privadas, para los herederos de la corona lo que está en juego es la continuidad de la monarquía.

No hace falta dar ejemplos de la ley de primogenitura que exige que se case el hijo mayor antes que el segundón, la hija mayor antes que la menor, ley vigente también en la comedia urbana (por ejemplo, en el primer acto de *No hay peor sordo* de Tirso de Molina). Si dicha dama es la heredera de un título, la ley no varía. Como ha notado Arellano, Tirso juega a menudo con parejas de hermanas en las que pesa de manera diferente la urgencia de un casamiento<sup>8</sup>: es el caso en *Quien calla otorga*, una interesante comedia palatina, donde la marquesa Aurora es la hija mayor, obligada a casarse porque es la heredera del título, mientras que su hermana menor es Narcisa, para la que la elección del marido no tiene tantas repercusiones. Un orden parecido de primogenitura aparece en *No hay reinar como vivir*, de Mira, entre los dos hijos del gobernador Conrado: Octavio, el mayor, a quien su padre quisiera hacer rey, y Carlos, más joven. Lo mismo sucede en *La tercera de sí misma*, donde el

---

<sup>7</sup> La amenaza de recurrir a las armas para zanjar una crisis que la alianza matrimonial no consigue solucionar se concreta en no pocas comedias palatinas. En *El poder vencido* como en *Mirad a quién alabáis* (ambas de Lope), en *Virtudes vencen señales* de Vélez, o en *No hay reinar como el vivir*, de Mira, ocurre así que los reales pretendientes, en desacuerdo con la persona que se les destina para el casamiento (puede ser a causa de un *quid pro quo*) deciden entablar una guerra de conquista. Que el casamiento y la guerra eran dos facetas de una misma política internacional lo demostraban por otra parte los Austrias de España –y en general los monarcas europeos– desde hacía más de un siglo.

<sup>8</sup> Ignacio Arellano, “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón*, 60 (1994), p. 116.

Conde (Arnesto), hermano del duque de Mantua dice: “hijo segundo naci” (v. 1630<sup>9</sup>), para explicar a continuación que no puede aspirar al título de duque de Mantua que ostenta el primogénito, lo que significa también que se halla menos constreñido que su hermano para la elección de una esposa. De manera comparable se caracterizan los personajes de *Galán, valiente y discreto* de Mira: Serafina es la heredera desde que murió su hermano, y Fadrique, el español que conseguirá casarse con ella, es “deudo [ ... ] cercano / del rey de Nápoles [ ... ]” (vv. 97-99)<sup>10</sup>; él aportará más tarde una precisión que matiza esta posición aparentemente ventajosa: “[...] como estoy en desgracia / del rey Alfonso mi tío, / ni caballos, ni dineros / tengo agora [ ... ]” (vv. 1343-1346)<sup>11</sup>. Los demás pretendientes a la mano de la heredera subrayan su propia hostilidad hacia un forastero; “Parma” dice así:

Y los dos ¿qué me decís  
de este arrogante español  
que sin hacienda ni estado  
a título de pariente  
del rey don Alfonso intente  
lo que habemos deseado?  
(vv. 345-350)<sup>12</sup>

En *Amor, ingenio y mujer*, el galán que finalmente se casará con la infanta Matilde es un doble del héroe de *Galán, valiente y discreto*: se llama Enrique de Aragón, y ya no Fadrique, pero es también un caballero español perfecto ante quien palidecen los demás pretendientes; dice de sí mismo: “Yo soy segundo en mi casa / y tan pobre caballero / que en vano en España espero más favor” (vv. 152-155)<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Mira de Amescua, *La tercera de sí misma*, ed. de G. A. Huck, Albatros-Hispanofila, Valencia-Chapel Hill, 1981, p. 98.

<sup>10</sup> Mira de Amescua, *Galán, valiente y discreto*, estudio y edición crítica de William Forbes Playor, Madrid, 1973, p. 75.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>13</sup> Mira de Amescua, *Amor, ingenio y mujer*, ed. de Ascensión Caballero Méndez, en A. de la Granja (coord.), *Teatro completo*, Universidad de Granada, Granada, 2003, vol. III, p. 344.

En el inicio de *El palacio confuso*, nos enteramos de que el difunto rey Eduardo tuvo dos hijos, herederos naturales que fueron entregados, uno a un villano, otro al mar, porque el rey, aficionado como él a la astrología (como lo será Basilio en *La vida es sueño* de Calderón), temía que se cumpliera un oráculo que le anunciaba que su hijo iba a ser un rey bárbaro. Desaparecidos los herederos naturales —que no tardarán en reaparecer— la corona recae en Matilde:

La verdad es que [el rey] murió  
sin sucesión, en Mesina,  
y Matilde, su sobrina,  
como sabes, le heredó  
(vv. 53-56)<sup>14</sup>

#### EL TRONO VACANTE Y LA LEY SÁLICA

Como se advierte en estos ejemplos, las informaciones que permiten individualizar a los personajes dibujan también un panorama político y confieren un valor diferenciado a las distintas posibilidades de casamiento. Mira de Amescua parte así a menudo de una situación inicial en que la heredera de un reino debe casarse por obligación, a veces con la complicación añadida de que la ley sálica le impide, siendo mujer, subir al trono<sup>15</sup>. En *Amor, ingenio y mujer*, el rey de Sicilia y padre de la primera dama se refiere extensamente a esta ley, el día en que el “reino” tiene que jurar al príncipe heredero (como hacían las Cortes en España), y explica:

<sup>14</sup> Mira de Amescua, *El palacio confuso*, ed. de Erasmo Hernández González, en *Teatro completo*, op. cit., vol. II, pp. 576-577.

<sup>15</sup> Véanse los comentarios de Peale (en Vélez de Guevara, *El rey en su imaginación...op. cit.*, pp. 53 ss.) acerca de la ley sálica, vigente en tiempos de Mira en Francia y no en España, y quizás por esta razón presente en el argumento de estas comedias representadas delante de la joven reina Isabel, de origen francés.

Ya tendrá clara noticia  
 de aquella ley tan tirana  
 que tuvo en Roma principio,  
 dándole por nombre Salia.  
 Ley que a las hembras prohíbe  
 heredar, y que se guarda  
 con inviolable costumbre  
 en Sicilia como en Francia  
 (vv. 33-40)<sup>16</sup>

En *El palacio confuso*, Mira varía un poco el motivo, adornándolo con una costumbre particular: no se dice explícitamente que no puede reinar la reina, pero por lo visto no lo puede hacer sin estar casada. Dos cortesanos, Floro y Livio, recuerdan –para lamentarlo– que Matilde, heredera del título, debe respetar imposiciones que encuentran su origen en el pueblo, lo que de antemano disculpa a la dama de los posibles errores que pueda cometer en una situación tan absurda:

[Matilde] según los fueros  
 de Sicilia, hoy ha mandado  
 que se junten al estado  
 de los nobles caballeros  
 y la plebe más lustrosa,  
 porque ella sola ha de ser  
 la que esposo ha de escoger.

LIVIO.     ¡Qué costumbre inoficiosa,  
 qué bárbara ley! ¿Así  
 las reinas deben tomar  
 estado que ha de durar  
 una vida? Pero dime,  
 ¿para qué viene la plebe?

FLORO.    Porque la plebe también  
 elegir puede.

(vv. 57-71)<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Mira de Amescua, *Amor, ingenio y mujer*, p. 340.

<sup>17</sup> Mira de Amescua, *El palacio confuso*, p. 577.

Otra variante la tenemos en *La confusión de Hungría*, donde se alude –de nuevo con desprecio– al vulgo, que impone el respeto de leyes tradicionales, consideradas como absurdas o incomprensibles, pero que tienen inmediatas repercusiones en la construcción del enredo y contribuye a su verosimilitud:

LISARTE.                   [... ] todo el vulgo,  
siguiendo la opinión de los más nobles  
están dudando cómo no se guarda  
la ley antigua de este antiguo reino.  
¿No se manda que aquél que pretendiere  
el desposarse con princesa suya  
asista algunos días en palacio  
primero que con ella se despose?  
(vv. 1494-1501)<sup>18</sup>

Con variantes legales, se trata de situaciones comparables: aunque quede muy en un segundo plano el contexto de lucha territorial y política, la falta de heredero masculino, con que se abren muchas de estas comedias, encierra una posible inestabilidad política, el riesgo de un caos que hace peligrar la conservación del linaje y del patrimonio con él asociado. Esas obligaciones jurídicas, como las presenta el poeta en el inicio de la acción, por otra parte, se hacen funcionales porque inciden directamente en el desarrollo de la trama; como escribe Peale, a propósito de situaciones comparables en comedias de Vélez de Guevara: “esas premisas legales y tradicionales se desarrollan empalmadas en el decurso del argumento de un modo perfectamente natural”<sup>19</sup>. Podríamos conceptualizar esta doble posibilidad de análisis de la acción considerando que si la construcción del enredo pertenece a la superestructura del texto, su significación política pertenece a la infraestructura: existe interacción entre estos dos niveles, con lo cual es difícil afirmar cuál de ambos determina al otro; el estudio del tema matrimonial nos limita aquí a la infraestructura.

<sup>18</sup> Mira de Amescua, *La confusión de Hungría*, ed. de Concha Argente del Castillo, en *Teatro completo*, vol. V, pp. 208-209.

<sup>19</sup> Vélez de Guevara, *El rey en su imaginación*, *op. cit.*, p. 55.

En los contextos particulares antes aludidos, los responsables políticos, cuando los hay, procuran que el casamiento sea lo menos perjudicial posible. En efecto, la situación en la que no hay heredero masculino entraña un doble riesgo, que se encuentra dramatizado en varias comedias palatinas: si la dama se casa con un rey forastero, el poder de hecho se enajena, y si encuentra un marido de su propia tierra, puede que sea a costa de realizar un casamiento desigual —objeto de absoluta condena en la doctrina político-moral del Siglo de Oro—. El casamiento de la heredera permite maximizar las ganancias y limitar las pérdidas patrimoniales, y por ello se puede hablar de estrategias matrimoniales. No pocas comedias contemplan en la exposición una boda concertada entre la heredera del Estado, que debe casarse para garantizar la sucesión natural del título, y un pretendiente que conviene para este fin, a ojos de los padres, o de la fuerza paterna, para decirlo de manera más general y más exacta. Pero no por ello se oponen sistemáticamente y de manera maniquea los proyectos del padre y los deseos de los hijos: queremos decir que la comedia no permite siempre que el deseo de la hija —para resumir— se imponga contra la hostilidad paterna en un esquema —también para resumir— *molieresco*. Y es que si el proyecto paterno fracasa, no es siempre porque haya sido una convención puramente formal, una ley del género que exigiera el triunfo de los instintos adolescentes de los héroes, y de sus impulsos vitales, en contra de las tendencias conservadoras propias del temperamento del padre, tal y como define la tradición retórica las “condiciones” propias del joven y del anciano. Es verdad que en el teatro áureo se expresa la reivindicación, por parte de la dama, de la libre elección del marido: es, por tomar un ejemplo entre mil, lo que dice en el inicio de *Quien calla otorga* de Tirso la marquesa Aurora, prometida oficialmente (“capitulada”, nos dice el texto de la comedia) por su padre ahora difunto a Carlos, conde heredero de Borgoña, y a pesar de que su hermana intenta persuadirla de que este enlace le conviene:

¿Tan mal el conde te está,  
 mancebo, galán, discreto,  
 y que en Borgoña podrá,  
 si llega su amor a efeto,  
 (que si eres cuerda, sí hará),

con este Estado y el suyo,  
casi un reino hacer?<sup>20</sup>

Quizás, con todo, no debemos confiar demasiado en la capacidad del personaje de la Comedia áurea en afirmar su voluntad individual y su capacidad para cambiar el curso de su vida. Si el proyecto matrimonial presentado inicialmente no se cumple no es quizás tanto porque no le gustaba a la dama sino porque se trataba en realidad de un proyecto nefasto desde el punto de vista político. Dicho de otro modo, la justificación de las bodas por la preferencia individual de los galanes y las damas, que al final satisfacen sus deseos respectivos, corre pareja con la resolución de un conflicto merced a un matrimonio que, les guste o no, conviene al Estado, al linaje o la casa. La pregunta que tenemos que contestar entonces es: ¿cuál es la recta política matrimonial, cuál es la buena estrategia, y si es posible definirla a partir de lo que nos dicen estas comedias?

#### PROYECTOS ENDOGÁMICOS Y DESENLACES EXOGÁMICOS

Para decirlo de una vez, los proyectos de matrimonios presentados en la exposición son a menudo marcadamente endogámicos, como si en estas situaciones con una heredera por casar existiese un orden espontáneo que tendiera a privilegiar una alianza local con un marido que pertenece al grupo de la dama o a un grupo cercano: así, al final de la comedia de Tirso recién citada, *Quien calla otorga*, la marquesa no reúne su estado con el del conde su vecino —lo que era la solución “natural” que se le proponía en el inicio—, sino que finalmente se casa con Rodrigo, un noble español huido de su tierra: el forastero es preferido al endógeno, lo Otro a lo Propio. De la misma forma, en varias de las comedias de Mira antes mencionadas, llama la atención la presencia en la situación de partida de un proyecto matrimonial endogámico, mediante el cual, de realizarse, se limitaría fuertemente la circulación de las mujeres.

---

<sup>20</sup> Tirso de Molina, *Quien calla otorga*, en *Obras completas de Tirso de Molina*, vol. III: *Doce Comedias Nuevas*, ed. de Pilar Palomo e Isabel Prieto, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, p. 767.

Lo que se quisiera mostrar a continuación es, por una parte, que la Comedia áurea, en su vertiente cómica, dramatiza la necesidad de garantizar esta buena circulación de las mujeres y la saludable apertura del grupo, y, por otra parte, que en las comedias palatinas el final feliz que coincide con esa apertura del grupo se consigue sólo *contra* la tendencia espontánea marcada por la acción y requiere condiciones particulares. A la inversa, aunque no entraremos aquí en el detalle de esta oposición, en la vertiente grave del subgénero de la palatina se tiende a privilegiar fábulas que se terminan con el espectáculo de un grupo cerrado sobre sí mismo, y donde por lo tanto predomina la endogamia a costa de la exogamia. Ello es así porque, como ya señalábamos más arriba, la palatina se construye con los ingredientes de la tragedia, que precisamente dramatiza el cierre del grupo ante la intrusión extranjera<sup>21</sup>.

*Amor, ingenio y mujer* puede aparecer a este respecto como un ejemplo esclarecedor, o más bien como un ejemplo extremo de limitación de esta saludable circulación de las mujeres. En esta comedia, el padre se niega a dar su hija, la retira puramente del circuito del intercambio, haciéndola pasar por varón desde sus primeros momentos de vida. El rey de Nápoles cuenta cómo la reina su mujer “murió del parto” al dar a luz a una hija, única heredera del trono. Decidió entonces hacerla pasar por varón, porque, si se llegase a publicar que no había heredero masculino, un hermano suyo podía pretender a la corona, como se lo explica a su hija:

Yo, pues, temiendo si acaso,  
 –viendo a tu madre preñada–  
 pariese hija que diese  
 fin al reinar de mi casa;  
 porque siendo así venía  
 este reino y lo heredaban  
 los hijos de un mi enemigo,  
 que quiso por acechanzas  
 darme la muerte, un mi hermano,

---

<sup>21</sup> Véase una propuesta en este sentido en Couderc, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, op. cit., pp. 218-219.

que huyendo de mi venganza,  
salió de Italia. Y previne etc.  
(vv. 55-65)<sup>22</sup>

Al final de este primer diálogo con su padre, su hija, nueva Semíramis —comparación explícita en el texto de la comedia, y connotada negativamente—, se dispone a seguir viviendo como hombre y a negar las exigencias de la naturaleza. Es un caso llevado al extremo de esquividad mujeril —un rasgo recurrente en las heroínas de Mira—, y como casi siempre sucede en el teatro áureo, la dama esquivada termina por casarse y por satisfacer las obligaciones que se imponen a su sexo; a veces, esto es un castigo que se le impone a la dama porque no ha sabido regirse por las normas naturales que espontáneamente, según quiere el arquetipo, destinan a la mujer al amor, es decir por ende a la reproducción biológica<sup>23</sup>.

Normalmente las reticencias a no dar las mujeres a los hombres de otro grupo social no llegan al tipo de aberración que aparece en *Amor, ingenio y mujer*, aberración porque en tiempos de Mira se trataba de una postura fácilmente interpretada por el público como anti-natural, necesariamente destinada a no prosperar, y que, para lo que nos ocupa aquí, podemos interpretar como expresión —exagerada, eso sí— de la tendencia endogámica. Por ejemplo, en la interesantísima *Virtudes vencen señales* de Vélez de Guevara, encontramos como un eco de esta preocupación del rey de *Amor, ingenio y mujer*. La infanta de Albania, Leda, se niega a casarse con el rey de Sicilia, tal y como lo dice al embajador de éste, y lo explica con la razón de Estado —una lexía que no tiene buena fama en un país que ha desarrollado toda una reflexión política anti-maquiavelista—:

LEDA.                   Agora,  
                                  embaxador, no desseo  
                                  tomar estado; en razón

<sup>22</sup> Mira de Amescua, *Amor, ingenio y mujer*, p. 341.

<sup>23</sup> Acerca del rendimiento dramático de un personaje femenino que se aparta *a priori* del amor y de los hombres, es decir, para un análisis funcional del rasgo psicológico de la esquividad, nos permitimos remitir a Couderc, “El casamiento de Aurora...”, *op. cit.*, pp. 229-236.

desto mi padre os avrá  
 dado la respuesta ya,  
 que represento el varón  
 de Albania, y Albania intenta  
 que fuera della no case,  
 porque a extranjero no passe  
 su corona, que, aunque aumenta  
 tanto como la monarquía  
 de Sicilia su valor,  
 la razón, embaxador,  
 de estado, en que más porfía,  
 es conservarse con dueño  
 legítimo y natural  
 solamente<sup>24</sup>.

No hace falta pasar revista detallada a todos los proyectos de matrimonios endogámicos que tenemos en las comedias de Mira. Un caso representativo es *La confusión de Hungría*. El sistema dramático de esta comedia cuenta con dos galanes que tienen ambos una hermana: según un esquema muy trillado (y muy presente también en la comedia urbana), el rey de Hungría planea casarse con Leonora, la hermana del duque Floriseo, mientras que éste se casaría con Fenisa, la hermana del rey. Se trata de un doble matrimonio cruzado, un intercambio cerrado y, ya que todos son primos, claramente endogámico. En cambio, el desarrollo de la acción es ejemplar de lo que pretendemos demostrar, pues estas dos damas acaban casándose con dos extranjeros que proceden del reino de Tracia.

En estas circunstancias, son necesarias, como decíamos, condiciones particulares para contrariar la endogamia latente, para que el grupo inicial y espontáneamente cerrado se abra a la penetración de lo extranjero, aunque estas situaciones nos parezcan perfectamente normales y convencionales, ya que son las que permiten el desenlace feliz. Esta misma comedia de *La confusión de Hungría* es interesante en este sentido porque el primer grano de arena en el mecanismo endogámico se presenta rápidamente, mediante una carta

---

<sup>24</sup> Vélez de Guevara, *Virtudes vencen señales*, vv. 19-35, p. 64.

mandada al rey húngaro por el príncipe Ausonio, hijo del rey de Tracia. La carta que le dirige Ausonio es una propuesta de casamiento con su hermana la infanta, y dice así:

La mucha obligación que a tus pasados,  
 supremo rey, los míos han tenido,  
 me pone atrevimiento que pretenda  
 ayuntar mis estados con los tuyos  
 pidiendo que me des en casamiento  
 a Fenisa tu hermana y mi señora,  
 aunque sin avisárselo a mi padre  
 que agora está en la guerra de Polonia  
 (vv. 647-654)<sup>25</sup>

A continuación, el rey de Hungría interpreta esta petición en términos de interés (político y patrimonial), con vistas a maximizar las ganancias de la propia casa; lo que comenta del siguiente modo:

REY. Pues tanto en ello se gana  
 por mi parte, es cosa llana  
 que no podré decir no,  
 pues que gano tanto yo  
 como ha ganado mi hermana.  
 Otros pierden por gozar  
 lo que a sus gustos impide,  
 y pierde el que suele dar;  
 mas hoy el príncipe pide  
 para darnos a ganar.  
 (vv. 667-676)<sup>26</sup>

En otros términos, la alianza que le propone ese príncipe es ventajosa para Hungría: se trata de “ayuntar estados”, y por lo tanto de “ganar” con este matrimonio –verbo repetido tres veces–. También llama la atención el verbo “dar”

---

<sup>25</sup> Mira de Amescua, *La confusión de Hungría*, p. 184.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 185.

que emplea dos veces el rey (“pierde el que suele dar [...] darnos a ganar”); en efecto, como vamos viendo, se trata de establecer, mediante el matrimonio, la circulación de las mujeres de un grupo a otro, y, en este intercambio, dar es una pérdida y la petición supone una ganancia. Es lo que *no* ocurre en esta alianza (que se realizará en el desenlace) y es lo que de antemano regocija a nuestro rey húngaro. Y es seguramente lo que explica que el príncipe Ausonio pida al rey que no se lo diga a su padre, con seguridad porque éste se opondría a una unión hipogámica para su hijo, un matrimonio del que sale perdiendo el príncipe heredero del reino de Tracia, que podía aspirar a mejor partido.

Aquí un dato para tener en cuenta es la ley de primogenitura, ya mencionada. En efecto, como han señalado antropólogos e historiadores del Medioevo y del antiguo régimen, en una sociedad estamental como la española y, más aún, en una sociedad, como la de la Comedia aurisecular, organizada en casas y linajes que dejan la herencia al primogénito a expensas de los demás miembros de la fratria<sup>27</sup>, el casamiento es muy a menudo, en realidad casi siempre, desigual o anisogámico<sup>28</sup>. La cosa es fácil de entender: el sistema de transmisión del patrimonio al primogénito favorece, en detrimento de los segundones, a los hijos mayores que tienen ante sí numerosas posibles esposas, es decir, hijas que pertenecen a familias más potentes que las suyas; en el mercado matrimonial, la oferta (las hijas, que se “dan”) es más abundante que la demanda (los hijos, que “piden”), lo que pone a los herederos masculinos en posición ventajosa: la relación que se establece en ese tipo de matrimonios es

---

<sup>27</sup> Pierre Bonte (ed.), *Epouser au plus proche. Inceste, prohibitions et stratégies matrimoniales*, EHESS, Paris, 1994, pp. 59-78 ; y también Duby, “La femme, l’amour et le chevalier”, *Amour et sexualité en Occident* (n° spécial de *L’Histoire*), Seuil, Paris, 1991, p. 216: “La restriction au mariage des garçons a pour conséquence directe l’inégalité des conditions dans le mariage —les chefs de lignage ont le choix et trouvent aisément pour celui des fils qu’ils marient une épouse plus huppée”.

<sup>28</sup> “Quand les unités de base de la structure sociale sont strictement hiérarchisées, et quand cette hiérarchie distingue aussi les membres individuels de chaque unité selon l’ordre de naissance et la proximité par rapport à l’ancêtre commun, il est clair que les alliances matrimoniales, contractées au dedans et au dehors, ne peuvent se faire qu’entre conjoints de statuts inégaux. Dans de telles sociétés, le mariage est donc inévitablement anisogamique” (Lévi-Strauss, *La Voie des Masques*, Plon, Paris, 1979, p. 158).

entonces a menudo hipogámica desde el punto de vista del grupo de la mujer, sobre todo para las hijas menores, e hipergámica desde el punto de vista de la familia del varón que puede con relativa facilidad trepar socialmente mediante el casamiento. Esto es visible en el teatro aurisecular: en *La confusión de Hungría* se contempla en el inicio de la comedia, y se realiza al final la mejor e inesperada alianza posible, y no tan corriente, a favor del grupo donante. De esta forma, pues, se resuelve, en la comedia de Mira, la dificultad que consistía en dar a un pretendiente extranjero la hija de la familia. Naturalmente, huelga decir que las comedias de Mira no son tratados políticos ni teóricos, y que en *La confusión de Hungría* la acción empieza solamente en ese momento, con el habitual enredo y las confusiones múltiples en torno a la identidad de cada uno de los personajes principales.

A la inversa de lo que acabamos de ver, en *Amor ingenio y mujer* y *Galán valiente y discreto* tenemos ejemplos de unión entre un segundón y una rica heredera, más conformes, pues, según lo que parecen decirnos los historiadores, a lo que ocurría en la realidad. Fadrique, en *Galán valiente y discreto*, siendo sobrino del rey de Aragón, pertenece a la rama menor y conseguirá casarse con una heredera, en este caso Serafina, duquesa de Mantua, a quien se presentaban tres posibilidades de matrimonio con tres “potendados”, dice el texto, que reinan en estados vecinos, como lo indican sus damas, Porcia y Elisa:

- ELISA. Muchos pretendientes vienen;  
que han llegado de camino  
el de Ferrara y Urbino.
- SERAFINA. Con pesadumbre me tienen.
- PORCIA. ¿Si vino el de Parma ayer?
- ELISA. Sí.
- PORCIA. Tres potentados son.
- ELISA. Don Fadrique de Aragón  
también vino a pretender.
- PORCIA. ¿Quién es ese caballero?
- SERAFINA. Pobre, pero celebrado,  
noble, pero desgraciado.
- PORCIA. ¡Oh, que mal es ese “pero”!
- SERAFINA. Deudo dicen que es cercano

del rey de Nápoles, sol  
de Italia.

ELISA.                    ¡Medio español  
y medio napolitano!  
Presumido y codicioso  
tu estado pretenderá.  
(vv. 85-102)<sup>29</sup>

La misma doble caracterización de extranjería y de relativa pobreza afecta en *Amor ingenio y mujer* al caballero español Enrique, lo que desemboca por lo tanto en una anisogamia –relativa en su casamiento con la infanta Matilde de Nápoles–, esa dama forzada por su padre a ser esquiva en supremo grado. En *Amor ingenio y mujer*, Mira explota con mayor precisión la relación jerárquica entre los distintos personajes, para no dejar lugar a dudas sobre la diferencia de categoría social entre el noble español y la primera dama: Enrique, amante humilde y pobre, sabe que sus pretensiones matrimoniales normalmente no pueden ser muy altas. Es ley del género que los emparejamientos entre galanes y damas vayan modificándose a lo largo de la intriga, sea por voluntad propia de los interesados, sea por un *quid pro quo* –y lo primero no excluye lo segundo–. Aquí, durante un buen lapso de tiempo, Enrique ama a la duquesa Serafina, prima de la infanta, tiene conciencia de su humildad (también trata esto Tirso con gran maestría en *El vergonzoso en palacio*) y es consciente de que se trataría de una boda muy ventajosa para él, como lo declara al criado gracioso Castaño:

ENRIQUE.    Yo soy segundo en mi casa  
y tan pobre caballero,  
que en vano de España espero  
más favor.

CASTAÑO.    Anduvo escasa  
contigo, que yo también  
soy de mi casa el noveno.

---

<sup>29</sup> Mira de Amescua, *Galán, valiente y discreto*, vv. 85-102, p. 75.

ENRIQUE. De mi casa me enajeno  
para buscar mayor bien  
(vv. 151-158)<sup>30</sup>

Y, a continuación, hablando de la duquesa Serafina, cuyo hermano el duque está enfermo:

ENRIQUE. [...] Sin que herede  
a su hermano, hacerme puede  
dichoso.

CASTAÑO. Di lo que quieres.

ENRIQUE. Tiene de por sí un estado  
rico y, cual ves, pobre soy,  
y sé que a sus ojos doy  
un apacible cuidado.

(vv. 180-186)<sup>31</sup>

Más abajo, la propia Serafina declara a la infanta Matilde que sería este un casamiento conveniente porque Enrique, aunque pobre, es caballero, y por lo tanto de igual rango social que ella:

Enrique es igual y puede,  
cuando en mí ponga los ojos,  
hacer que con sus despojos  
casada y alegre quede.

(vv. 1097-1100)<sup>32</sup>

La duquesa Serafina ocupa un rango social inferior al de la infanta Matilde; por consiguiente, si Enrique es su igual, también él es inferior a Matilde. Conseguir casarse con ella como sucede en el desenlace (después de muchas peripecias) constituye claramente una alianza hipergámica para el galán.

---

<sup>30</sup> Mira de Amescua, *Amor, ingenio y mujer*, p. 344.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 344-345.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 373.

En estas dos comedias gemelas en sus estructuras, Mira perfila a su primer galán como el héroe perseguido por la fortuna, que tiene todas las de perder en el inicio y que consigue invertir a su favor una situación muy desfavorable. Se dirá que esto no es nada del otro mundo porque justamente lo que busca el poeta con la palatina es recrear para los espectadores un universo que no se rige por las mismas leyes que el mundo cotidiano: por ello mismo el obstáculo tiene que ser lo más infranqueable posible. La cuestión es entonces conseguir sortear el obstáculo, trastocando el orden espontáneo que tiende a la endogamia para favorecer la penetración de lo extraño en la comunidad de la dama. Una solución fácil, muy usada en la palatina, es la anagnórisis, que permite, como en *El vergonzoso en palacio* con Mireno, revelar que el hombre humilde enamorado es en realidad un aristócrata, con lo cual los sentimientos recíprocos entre él y su dama no eran sino la manifestación de la fuerza de la sangre. Mira usa anagnórisis, por ejemplo, en *El palacio confuso* –volveremos rápidamente sobre este caso más abajo–, pero no en *Galán, valiente y discreto* ni en *Amor ingenio y mujer*. Allí se vale de otra facilidad, que en términos de verosimilitud moderna nos podría parecer muy artificial, pues los galanes consiguen lo que *a priori* era imposible porque son españoles, y por lo tanto superiores a sus competidores<sup>33</sup>. Exaltando la figura del español el poeta está seguro de granjearse la adhesión del público a esta historia que termina bien solamente porque el héroe es un héroe, es decir un ser excepcional, y es un ser excepcional porque es español. El silogismo, implícito en este razonamiento, es lo que en estas dos comedias le permite a Mira resolver la cuadratura del círculo. Sólo resta entonces rellenar esta estructura, o dorar la píldora –para usar otra metáfora–, dotando a los distintos personajes de rasgos psicológicos que hacen convincente su conducta en función del final previsto de su trayectoria. Ya que el héroe es español, es un dechado de virtudes y un modelo de caballerosidad, y es normal que consiga salirse con la suya: los móviles del personaje, por ejemplo el puro amor, opuesto a la codicia de tal o cual compe-

---

<sup>33</sup> Seguramente existen otras soluciones técnicas para conseguir un desenlace feliz, es decir, en estas circunstancias, un casamiento; por ejemplo Tirso, en *La villana de Vallecas*, hace morir al hermano mayor del héroe para que éste, hasta entonces travieso porque irresponsable, asuma repentinamente el mayorazgo de su casa y pueda casarse sin dificultad con la primera dama.

tidor, revisten de un barniz moral e ideológico las estructuras a que se amoldan los actos de los personajes y proporcionan una fácil rejilla de interpretación de dichos actos de los personajes que por ende merecen su suerte final.

Acabamos de ver que para contrarrestar la tendencia endogámica, el dramaturgo tiene a su disposición soluciones técnicas que le permiten favorecer al personaje transgresor, aventurero, o pretendiente extranjero. Otra formulación, inversa, aunque con el mismo resultado –la exogamia–, es posible a partir de las mismas estructuras: ahora ya no se tratará de favorecer la penetración del elemento extraño, sino de descalificar el proyecto endogámico.

Es lo que podemos observar en *No hay reinar como vivir*, donde se asocian estrechamente un proyecto matrimonial de marcada endogamia y una ambición de reinar injusta y por lo tanto descalificada. En esta comedia está por casar Margarita, de 24 años, heredera de Sicilia, hija del difunto rey Recaredo, él mismo hijo del rey Manfredo. Manfredo había tenido un hijo bastardo, Conrado, de momento gobernador y regente de Sicilia. Es hermanastro del difunto rey; es tío, pues, de Margarita, y sus dos hijos, Octavio, el mayor, y Carlos, de temperamento opuesto, son los primos de ella. Lo que planea en el inicio el tío y gobernador, que teme perder el control del Estado, es una unión entre uno u otro de estos dos hijos (preferentemente el mayor, Octavio) con la heredera; una alianza entre primos, pues, claramente endogámica. En un momento dado, al final del acto II, cuando se sabe víctima de una conspiración, Margarita le deja creer a su primo Octavio que accede a sus deseos, y es notable cómo explicita el carácter endogámico de esta solución –que ella contempla sólo para ganar tiempo, pues sabe que están buscando asesinarla–:

No quiero tomar estado  
fuera de Sicilia yo;  
primos el cielo me dio;  
dile mi gusto a Conrado.  
(vv. 1497-1500)<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Mira de Amescua, *No hay reinar como vivir*, ed. de Lola Josa, en *Teatro completo*, vol. IV, p. 296.

Lo particular de la situación respecto a lo que hemos visto hasta ahora es que tanto Octavio como su padre Conrado son miembros de una rama ilegítima, pues Conrado, aunque tío de la heredera legítima, es tío solamente de la parte del padre, ya que es bastardo. Lo que planea Conrado no es sino un golpe de estado, y, conforme va avanzando la acción, el proyecto del gobernador se caracteriza siempre más explícitamente como una traición y el intento de establecer un régimen de tiranía (palabras usadas en la comedia). La trama de la comedia es por lo tanto la historia de un intento de usurpación del poder por un vasallo, intento fallido al final, cuando el traidor se halla castigado, pero no sin antes haber creado situaciones de fuerte tensión en que se contempla el riesgo de vida de nada menos que de la primera dama, lo que en la tradición retórica y poética es característico de la acción de la tragedia. Aunque seguimos en el ámbito de la comedia, vemos pues que ésta va rozando a veces lo trágico político, como lo demuestra la suerte final de Conrado y Octavio, que no pueden reintegrar el orden armonioso sino que son desterrados, mientras que la infanta se casa con el príncipe napolitano Federico. Los planes sucesivos de Conrado y de su hijo para hacerse con el poder están todos relacionados con proyectos matrimoniales: es en esta dimensión de la acción donde se traduce la ambición desaforada del gobernador.

Una vez más, Mira sugiere en esta comedia que la buena política matrimonial implica desechar la tentación de cierre del grupo en favor de su apertura. Pero aquí esto se traduce en el plano político, y se reúnen y se confunden la estrategia matrimonial y el discurso político, porque esta comedia, si bien es una palatina cómica, no deja de construirse con elementos serios, que hubieran podido dar lugar a un tratamiento más grave. Y porque la trama es más inmediatamente, o superficialmente política, en *No hay reinar como vivir* se hace más consistente un discurso ideológico que condena la conducta del gobernador felón, la cual se explica en última instancia por su calidad de bastardo. Este rasgo que define al personaje lo explica todo: él no es sino un vasallo que intenta usurpar lo que no le pertenece y Mira en esta comedia va salpicando el diálogo dramático de advertencias contra la plebe y sus aspiraciones ilegítimas a hacerse con el poder —un discurso antipopular cuya presencia ya hemos notado en ejemplos anteriores—.

De nuevo, y como en las comedias antes aludidas, debemos advertir que el discurso más explícito, el que más se oye, es un discurso moral, y se sabe que la crítica tradicionalmente ha pretendido encontrar en Mira de Amescua una voluntad moralizadora y pedagógica que sería uno de los rasgos de su estilo personal de escribir para el teatro<sup>35</sup>. Este es el discurso que más oímos nosotros porque estamos acostumbrados a conferir una importancia decisiva al individuo con su personalidad única e intransferible. En un nivel más profundo de la obra encontramos un discurso ideológico conservador que defiende la ideología de la sangre en que se funda el sistema estamental. Y, por debajo del todo, casi escondido a los ojos del lector-espectador, está el nivel de las lógicas matrimoniales que permite presentar la tentación endogámica como la expresión de un condenable intento de desordenar la república y como un peligroso trastocamiento del orden natural.

#### CONCLUSIÓN: ESTRATEGIAS MATRIMONIALES Y TAXONOMÍA

Como la de cualquier dramaturgo áureo, la producción de Mira plantea problemas taxonómicos. A modo de hipótesis, proponemos recurrir al examen de las lógicas matrimoniales para dar con un criterio clasificatorio de tipo estructural. En las comedias palatinas de tonalidad grave será posible encontrar soluciones endogámicas para resolver un problema matrimonial. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *El palacio confuso* con el cierre final del grupo sobre sí mismo. Aunque se trata de una variación sobre el tema de los *Menechmi*, esta comedia juega con ingredientes de marcada dignidad literaria, empezando por su tema general (o asunto) que es el acceso progresivo de un joven príncipe, criado fuera de la corte, a la prudencia que le hace merecedor de la corona, en particular gracias al amor que siente por su dama. Precisamente porque, aunque comedia, se acerca *El palacio confuso* al polo trágico, o serio, del subgénero de la

---

<sup>35</sup> Véase, acerca de la “tendencia moralizadora” de Mira, Antonio Muñoz Palomares, “Mira de Amescua, un dramaturgo en creciente recuperación”, en Ignacio Arellano (dir.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Anthropos-GRISO, Barcelona, 2004, pp. 74-76.

palatina, la solución matrimonial es aquí marcadamente endogámica, aunque sólo se descubre en el último momento, merced a una anagnórisis, que Carlos y Matilde son primos, ya que Carlos, en vez de ser plebeyo, como todo el mundo pensaba, es en realidad el hijo considerado muerto del difunto rey. En el inicio de la comedia, con todo, el dramaturgo juega con los esquemas propios de la palatina más cómica, pues todos consideran que Carlos es un plebeyo audaz de quien se encapricha la heredera Matilde: la boda entre ambos, como solución de la comedia, se perfila contra el proyecto de unión endogámica que se considera natural entre Matilde y un deudo suyo, el duque Federico. Todo el primer acto se construye como una captación transgresiva del poder por este nuevo rey, de origen humilde, que va poniendo de manifiesto los peligros que encierra el confiar el poder a quien no es noble de nacimiento –con los correspondientes comentarios didácticos por parte de los cortesanos–. Aunque no hay que olvidar que la trama sentimental es dominante en esta comedia, el ingrediente ideológico-político no está ausente en *El palacio confuso*, e incluso va cobrando gradualmente mayor importancia hasta conferir a la obra entera una tonalidad relativamente ambigua. Esta misma ambigüedad la encontramos en la conformación de las estrategias matrimoniales, que proporcionan una clave de interpretación de esta comedia que permite entender su desenlace como la recuperación de su trono perdido por un héroe que lucha inconscientemente por un bien que le ha sido quitado, en este caso (como para el Segismundo de *La vida es sueño*) a causa de un padre demasiado confiado en los augurios y la astronomía. El desenlace es aquí endogámico porque en su conjunto el movimiento dramático es defensivo, porque se trata de una vuelta al orden perturbado en realidad antes del inicio de la acción, porque se trata de reconquista, más que de conquista, de un orden nuevo y diferente. Por fin observemos que la solución al conflicto ha supuesto la enajenación del héroe, el paso por la experiencia de la negatividad como condición previa para la plena asunción de su condición heroica: aunque finalmente accedemos a una solución feliz, la celebración de la armonía y del *statu quo* ha estado precedida por el espectáculo del trastorno del orden social. Este paso por la otredad ha permitido explorar audazmente la representación los peligros que encierra el ejercicio del poder por alguien que no ha sido destinado a esta función por el

orden natural, y el escalofrío que se podía sentir ante tal espectáculo aleja a *El palacio confuso* del terreno de la pura comedia.

Para concluir, observaremos que Mira no es original en el manejo de las características temáticas y estructurales de la comedia palatina –cuyos contornos contribuyó a fijar tanto o quizás más que el propio Lope, como tiende a mostrarlo la historia de su reciente recuperación por los estudiosos–. La exaltación de la ley de la sangre, la necesaria sumisión de la mujer a los proyectos matrimoniales que la conciernen, la defensa de la ideología estamental contra todo intento de subversión pueden ser consideradas como elementos de un estilo personal. Aunque, por otra parte, se encuentra en las comedias palatinas de Mira la ambigüedad y la riqueza dramática propias de las más conocidas y estudiadas de Lope o de Tirso, la falta de originalidad que le caracteriza, con todo, permite entrever mejor, por debajo de los tópicos, las estructuras dramáticas del género que explora y explota el poeta. Ello permite entender cómo las alianzas matrimoniales se imponen al individuo para el bien de su casa o de su linaje, en el teatro como en la vida real, y en este sentido podría constituir una parte de la ejemplaridad de las comedias del poeta guadijeño. En esta perspectiva, el héroe o el sujeto de la obra dramática no es el héroe ni la heroína, sino la totalidad del cuerpo social cuya perpetuación se halla garantizada en el final feliz.



## La metáfora planetaria en *El palacio confuso* de Antonio Mira de Amescua

Alejandro Arteaga Martínez

*Universidad Autónoma de la Ciudad de México*

UNA OBRA CONFUNDIDA

*El palacio confuso* es una obra que, a lo largo de los años, fue atribuida tanto a Lope de Vega como a Mira de Amescua. Su primer editor moderno señalaba, en 1939, que la incertidumbre en torno a los datos básicos de fechas y autoría exigía un estudio por hacer (aunque daba razones para atribuirlo a Lope)<sup>1</sup>. La crítica parece haber decidido que, dado el número de testimonios atribuidos a Mira de Amescua, se debía dar por más creíble la autoría de este último.

La obra, según Stevens, debió componerse entre 1619, fecha de creación del marquesado de Terranova mencionado en la pieza, y 1624, fecha del asesinato de Juan Bautista Valenciano, actor que seguramente interpretó uno de los protagónicos masculinos<sup>2</sup>. El descubrimiento de una colección impresa

---

<sup>1</sup> Dice Charles Henri Stevens: "In view of this expressed uncertainty, therefore, it remains to study the play and the known data concerning it in such a way that more definite statements regarding its date and authorship may be made" (*Lope de Vega's "El palacio confuso"*, Instituto de las Españas, New York, 1939, p. xi). Para Stevens, las razones que hacen factible la atribución de la obra a Lope de Vega son, por ejemplo, la presencia del viejo Lisardo, en quien dice ver rasgos de otros ancianos lopescos; también le parece suficiente el conocimiento de la historia siciliana que, apunta, se demuestra en la construcción de la obra (como la mención del marquesado de Terranova) y que seguramente poseía Lope pero con la que no estaba familiarizado Mira de Amescua.

<sup>2</sup> Sobre este actor, véase el estudio de Teresa Ferrer Valls, "Actores del siglo xvii: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella", *Scriptura*, 17 (2002), pp. 133-159.

de comedias atribuidas a Lope de Vega fechada en 1629, entre las que se encuentra *El palacio confuso* —la impresión conocida más antigua de la pieza en cuestión era de 1634—, acerca la obra de Mira de Amescua al margen de elaboración hipotético<sup>3</sup>.

Los puntos sobre composición no presentan mayores diferencias del modelo teatral típico, aunque Hernández González señala un calculado equilibrio en la extensión de cada uno de los tres actos que integran esta comedia palatina: muy poco más de mil versos en cada uno de ellos<sup>4</sup>. Sobre la estructura métrica no hay mucho más que decir: redondillas, décimas y romances son las formas estróficas con las que se construye la pieza.

La historia es sencilla: la reina Matilde debe escoger marido; se piensa que elegirá al duque Federico, pero en el último momento acepta al soldado Carlos. El nuevo rey resulta ser un mal gobernante y la reina, arrepentida de esa elección, acepta un plan para doblegar al tirano: a Enrico, labrador y doble exacto de Carlos, lo instruye para contradecir toda orden del monarca. El rey, en medio de una metódica serie (para él) de inexplicables sucesos en su corte, cree estar enloqueciendo y, tras algunos enredos amorosos, se somete a la voluntad de Matilde.

El diálogo inicial entre Livio, viajero que llega a Palermo, y Floro también ofrece una composición conocida, pues Floro pone al tanto de los acontecimientos a Livio, que está a punto de verlos al mismo tiempo que el espectador. Se trata de una forma evolucionada de loa —u otras formas de introducción a la acción dramática— que permite empezar la obra *in media res*.

El inicio de la comedia es bastante típico también: la predestinación por los astros. Floro cuenta cómo el rey Eduardo de Sicilia quedó sin descendencia cuando su esposa tuvo dos hijos y ella regaló uno por temor a las suspicacias del marido; Eduardo, al consultar los astros, ve que su único hijo será un tirano y perderá el reino, así que manda arrojarlo al mar. El rey muere sin

---

<sup>3</sup> Véase sobre esta cuestión cronológica a Erasmo Hernández González, “Una desconocida parte de comedias de Lope (*Parte XXIII*, Valencia, 1629)”, *Criticón*, 56 (1992), pp. 179-186.

<sup>4</sup> “Introducción” a Antonio Mira de Amescua, *El palacio confuso*, ed. de Erasmo Hernández González, en Agustín de la Granja (coord.), *Teatro completo*, Universidad de Granada-Diputación de Granada, Granada, 2001, t. III, p. 565.

heredero y en la primera jornada de *El palacio confuso*, Matilde –sobrina del rey y a cargo del gobierno de su patria– va a escoger marido para formar una pareja real.

TREPANDO ESFERAS

La primera entrada de Matilde a escena está precedida por las palabras del duque Federico, primo de la reina, que espera, casi con certeza absoluta, ser elegido por aquélla y así verse coronado rey:

OCTAVIO. Ya sale la reina.

DUQUE. Y sale

un cielo majestuoso

que, en lo grave y en lo hermoso,

no hay planeta que le iguale.

(vv. 141-144<sup>5</sup>)

La metáfora “cielo majestuoso” con la que el duque nombra a la reina sirve para colocar a Matilde, en cuanto sujeto comparado, en una posición superlativa e imposible de alcanzar para el resto de los seres que la rodean. Pero el alcance significativo de la imagen planetaria va más allá de la división entre lo grande y lo pequeño. Para comprender mejor la importancia de esta primera metáfora aplicada a la reina en *El palacio confuso*, es importante ver quiénes son los “planetas” que no podrán igualarse con Matilde; según dice la acotación inmediata, la reina sale acompañada de “Porcia, el conde Pompeyo y un noble, Carlos, Barlovento y todos los demás” (v. 157)<sup>6</sup>, es decir, en compañía de la corte y del pueblo. Matilde, cielo majestuoso en el que se ubican esos planetas humanos, es más que la suma de todos y los contiene figurativamente.

<sup>5</sup> Utilizo la edición citada de Hernández González.

<sup>6</sup> Cito las acotaciones indicando el número del verso que las sigue.

Unas palabras previas del duque Federico afinan aún más el sentido del metafórico “cielo majestuoso”, pues a la espera de verse electo marido de Matilde, el duque piensa que:

Subir a la majestad  
 es dejar de ser humano  
 y un amago soberano  
 de la infinita deidad.  
 (vv. 133-136)

Cielo y deidad se combinan en la metáfora que comento y dan a la reina no sólo una reconocida supremacía sobre el resto de los humanos, sino también “un amago” de divinidad a la que algunos pueden acceder “subiendo” hasta ella, como planea el primo de Matilde con el matrimonio que espera conseguir.

Otro momento significativo relacionado con la figura de Matilde como cielo y divinidad puede verse en la presentación que hace de sí mismo Carlos, el soldado que luchó bajo el mando del rey Eduardo y a quien la fortuna no ha sonreído, puesto que el viejo rey murió antes de recompensar al soldado por su heroicidad. Carlos, en su primer parlamento del acto, resalta su nobleza y honra ganadas con sus manos en el campo de batalla pues, según él, son las obras las que dan nobleza<sup>7</sup>. Como muestra de su natural capacidad para la acción, afirma:

Hijo de mis pensamientos  
 soy agora, y noble tanto,  
 que hasta los cielos levanto  
 máquinas sobre los vientos.  
 (vv. 225-228)

---

<sup>7</sup> Sobre el tema de la nobleza heredada y la nobleza adquirida en la obra de Mira de Amescua, véase el artículo de Antonio Muñoz Palomares, “Nobleza de nacimiento y nobleza adquirida: eco de una controversia en el teatro de Mira de Amescua”, en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca “Mira de Amescua” celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 431-452.

Es evidente que estas muestras de retórica enfatizan la voluntad de Carlos de subir para ganar nobleza, de llegar al cielo y “amagarse” un poco de esa divinidad que ahí existe para demostrar su valía a pesar de su condición de soldado; pero además del sentido físico de la acción, del combate y el campo de batalla, estas declaraciones revelan que la voluntad de subir forma parte también de la condición espiritual de Carlos, de sus pensamientos cotidianos; es, según su propia descripción, un hombre de pensamientos y un hombre de acción. En este sentido encomiástico, un poco más adelante continúa hablando de su persona y añade como referencia de su valor y osadía que:

Sólo a los peces del signo  
 daba mi atención asalto  
 trepando esferas y cielos  
 pensamientos soberanos.  
 (vv. 293-296)

Más que tratar de leer el pasaje anterior desde atrás de la lente de una interpretación astrológica —el temperamento flemático lo regía Piscis y su antiguo planeta regente, Júpiter (en 1846, cuando se descubrió Neptuno, éste se convirtió en el nuevo regente del signo), influía en el hígado<sup>8</sup>—, me parece importante leer el trasfondo mítico que subyace en esa imagen de “los peces del signo”. De acuerdo con Ovidio en sus *Fastos*, Venus y su hijo Eros, asediados por el titán Tifón, fueron

---

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, la relación de Piscis con el hombre flemático según Alfonso Martínez de Toledo: “Hay otros que son flemáticos, húmedos, fríos de su naturaleza de agua. Estos tales son tibios, ni buenos para acá, ni malos para allá, sino a manera de perezosos y negligentes, que tanto se les da por lo que va como por lo que viene; dormidores, pesados, más flojos que madeja, ni bien son para reír ni bien son para llorar; fríos, invernizos, de poco hablar, solitarios, medio mudos, hechos a machamartillo, sospechosos, no entrometidos, flacos de saber, ligeros de seso, judíos de corazón y mucho más de hechos. Son de su predominación tres signos: Cáncer, Escorpio, Piscis. Reinan estos tres signos a la parte de la trasmontana. La color tienen como de abuhados” (*Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Joaquín González Muela, Castalia, Madrid, 1970, III, iv). Juan Huarte de San Juan dice que el tipo flemático aborrece a las mujeres y no es de palabra fácil a menos que esté enojado (véase *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo Seres, Cátedra, Madrid, 1989, Segundo Proemio y cap. XII). Como puede verse, la interpretación astrológica de Piscis, si suponemos que hay relación del signo zodiacal con Carlos, no parece corresponder con este seductor hombre de continua acción.

auxiliados por dos peces que los llevaron por el Éufrates para resguardarlos del peligro<sup>9</sup>; según otras versiones del mismo mito, los dos dioses se arrojaron al río, se convirtieron en peces y, para no perderse en la huida, se ataron con una cuerda de plata que los mantuvo unidos<sup>10</sup>. La presentación de este mito dice mucho de Carlos (un nuevo Tifón enamorado que trepa planetas y cielos), de la persecución de una mujer (Venus en el mito, Matilde aquí) y, quizá, del peligro que corre el reino (un niño pequeño al cuidado de una mujer sola) que está al cuidado de la sobrina de Eduardo: una ruptura del orden universal de ese “cielo majestuoso” y anuncio de las desgracias de Matilde.

Matilde había visto anteriormente al soldado Carlos y algo en él la había fascinado. Aun sabiendo que la elección de marido que debe hacer está fijada por “acuerdos superiores”<sup>11</sup>, la reina, al ver a Carlos de nuevo y frente a ella, se confiesa a Porcia diciendo: “Me arrebatan las estrellas/ el alma” (vv. 274-275).

---

<sup>9</sup> Dice Ovidio sobre el origen de Acuario o Piscis: “Cuentan que tú y tu hermano (pues sois estrellas que brilláis juntas) llevasteis a lomos a dos dioses. Huyendo una vez Dione del terrible Tifón, por los tiempos en que Júpiter empuñó las armas en defensa del cielo, llegó hasta el Éufrates acompañada del pequeño Cupido y se sentó a la orilla del agua palestina. El chopo y los cañaverales dominaban las elevaciones de las riveras, y los sauces prometían la esperanza de que podrían ocultarse ellos también. Mientras estaba escondida, resonó el bosque con el viento; pálida de miedo, creyó que había llegado algún tropel de enemigos, y conforme tenía al hijo en el pecho, dijo: ‘Socorredme, ninfas, traed auxilio a dos dioses’. Y sin dilación dio un salto adelante. Dos peces gemelos los recogieron sobre sus lomos; por ello ahora poseen las estrellas, un digno regalo” (*Fastos*, introd. y trad. de Bartolomé Segura Ramos, Gredos, Madrid, 1988, II, 459-472).

<sup>10</sup> Así el Pseudo-Higinio señala, sobre el origen de Piscis, que “Diognetus Erythraeus ait quodam tempore Venerem cum Cupidine filio in Syriam ad flumen Euphraten venisse. Eodem loco repente Typhona, de quo supra diximus, apparuisse; Venerem autem cum filio in flumen se proiecit et ibi figuram piscium forma mutasse; quo facto, periculo esse liberatos” (Hygini, *De astronomia*, II, xxx, DE <<http://www.forumromanum.org/literature/astronomia.html>>, 1 de septiembre, 2007).

<sup>11</sup> Para calmar las inconformidades de la reina acerca de la ceremonia pública de elección matrimonial, el conde Pompeyo explica a Matilde que el acto no implica en realidad grandes complicaciones para ella como mujer: “No es trance más riguroso,/ como piensas, porque ya/ habrás hecho la elección/ con acuerdos superiores,/ y así, este ramo de flores/ sólo ceremonias son” (vv. 187-192). El matrimonio de Matilde con su primo parece, entonces, un hecho que contradice plenamente la ceremonia pública cuya intención es, como sigue diciendo el conde, demostrar a todos que la voluntad de la reina no fue forzada y que se casa conforme a su gusto.

De nuevo la referencia a los astros ofrece una lectura más amplia que la mera certeza de que Matilde está enamorada de un hombre al que no han elegido para su marido. La estructura narrativa que abre la obra, donde Livio y Floro contaron la historia familiar del rey Eduardo, daba una moraleja implícita en el juicio negativo acerca de la credulidad del rey en el mensaje de los astros –“el rey, que a la astrología,/ no como varón discreto,/ daba demasiada fe”, dice Floro (vv. 31-33)–. Si regresamos a esa historia que claramente señala el error de establecer causalidades entre astros y acciones, veremos que funciona como un antecedente para entender que las palabras de Matilde son señales de una acción equívoca y desastrosa para ella y para el reino; en otras palabras, parece que con esa declaración del impulso amoroso sideral se pudiera realizar la fatídica predicción que Eduardo previó al deshacerse de su heredero.

#### DE CAÍDAS Y DESPEÑOS

La afición que Matilde tiene por Carlos hace que, de manera extraordinaria, lo haga marqués de Terranova, con la justificación de que su tío habría recompensado así el valor del soldado. Porcia, confidente de Matilde, ante este hecho más bien impulsivo de su reina, le señala que “Quien subió/ a la dicha en un instante [*sic*]/ se desvanece más presto” (vv. 555-557). A partir de este momento, la jornada primera de *El palacio confuso* da un giro al tema de conversación entre los personajes, pues no se trata más de subidas y ascensos a los cielos, sino precisamente de la imposibilidad de subir, de caídas y despeños. Carlos es el primero en expresar esta negación del ascenso cuando explica que su presencia en la ceremonia pública de elección matrimonial es azarosa, se compara con un águila y hace que Matilde, en consecuencia, sea el sol:

No se atribuya a locura  
el llegar adonde estoy,  
diciendo que águila soy  
que me opongo a luz pura.  
(vv. 569-572)

La tradición dice que el águila es la única ave capaz de volar viendo directamente la luz del sol<sup>12</sup>. Si Carlos es como esa ave, en este momento niega que su intento sea dirigirse hacia Matilde, aunque le sea posible, pues si es águila, entonces podría subir incluso más fácilmente que otros, pero no lo quiere hacer; la casualidad lo ha colocado en esta situación de competencia contra el duque Federico, no su voluntad. La posibilidad de alcanzar el sol, sin embargo, queda asentada y, con ello, el peligro de la competencia entre rivales. Enseguida Carlos pasa a una segunda comparación, ahora con la mítica referencia a Faetón y es, de nuevo, para aclarar el porqué del empeño que puso para estar sentado junto a los nobles en esta ceremonia pública:

Y aunque mi justa humildad  
este lugar pretendió,  
no por eso se atrevió  
Faetón de tal majestad.  
(vv. 581-584)

Carlos se compara con Faetón, pero aclara que jamás pensó competir por la mano de Matilde, un cielo que no se atreve a recorrer o conquistar pero que, afirma implícitamente gracias a la comparación mitológica elegida (como ocurrió en el caso del águila), podría ser suyo si así lo quisiera, ya que si Faetón tuvo el derecho para pedir el carro de su padre divino y subir al cielo, Carlos tiene ahora, como novísimo marqués de Terranova, los derechos suficientes exigidos por la nobleza para pedir también subir al cielo de majestad que representa Matilde.

El duque Federico insiste en asegurar su camino hacia la cima del reino y, para tener mayor seguridad en su intención de matrimonio, pide a Carlos repetir la negativa de querer competir por la mano de la reina, en un primer momento refiriéndose a ella y a Carlos como seres humanos, y figurativamen-

---

<sup>12</sup> Una definición del mismo siglo señala: “según algunos autores, entre todas las demás aves, ella sola no es herida del rayo, y los del Sol mira de hito en hito” (Sebastián de Covarrubias Orozco, *Parte primera del Tesoro de la lengua castellana o española*, añadido por el padre Benito Remigio Noydens, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, Madrid, 1674, s. v. ‘águila’).

te después, con la aplicación de una metáfora planetaria sobre Matilde y de otro tipo sobre su temido rival:

¿Tú podrás, tú podrás  
 ser osado girasol  
 de aquellos rayos del sol  
 que da hermosura a los días?  
 (vv. 593-596)

En esta pregunta, Matilde aparece transformada ya no en “cielo majestuoso”, sino en el sol y Carlos, en un girasol imposibilitado para subir al cielo, en un ente estático y terrestre, pero fiel (y es una connotación política digna de señalar) al movimiento del astro; todo esto resulta un contraste notable dada la previa y reiterada figura ascendente que representaban el águila y el conductor del carro solar. Además de expresar una actitud pasiva y poco peligrosa en esta competencia matrimonial que ha nacido entre el soldado y el duque Federico, las metáforas del sol y del girasol establecen claramente una diferencia de rangos entre lo de arriba y lo de abajo, pero cuyos alcances políticos Carlos expone hábilmente al cuestionar la pretensión matrimonial del duque para ascender al trono; asimismo, Carlos deja ver de nuevo y sin más ambigüedades su posibilidad de competir por la mano de la reina Matilde:

Eres monte, valle soy,  
 la reina tan alta estrella,  
 que comparados con ella  
 en igual balanza estoy<sup>13</sup>.  
 (vv. 613-616)

---

<sup>13</sup> Cabe señalar que antes de llegar a este final de su parlamento, Carlos había iniciado la comparación estableciendo como referencias el cielo y la tierra, es decir, recuperaba la primera metáfora de este largo juego retórico para cambiarla de nuevo, como vemos aquí, al registro de ‘astro’. El cambio en el uso de la metáfora con que se refieren los personajes a Matilde es otra marca con que, además del cambio temático de ‘ascenso’ a ‘descenso’, se puede diferenciar esta segunda etapa del primer acto.

Al colocar de nueva cuenta a Matilde como astro y verse ambos, Carlos y el duque Federico, como elementos terrestres, resulta más que evidente que la distancia entre el cielo y ellos es la misma para uno y otro, sin importar las sutiles diferencias de rango que prevalecen entre ambos. Es más, dada la igualdad de condiciones que plantea la metáfora, los dos competidores tienen la necesidad de conseguir, de actuar y demostrar que merecen lo que desean: la definición del hombre de acción de Carlos entra de lleno en este juego de pretensiones.

Además de haber sido referida como estrella, apenas una treintena de versos después Matilde aparece de nuevo en la categoría de planeta –en el verso 646, Carlos se refiere a la reina como “aquesta esfera”–. El juego metafórico de cielos y planetas hace más evidente la fuerza que cobra el sentido de ‘caída’ en el espacio discursivo que se está desarrollando. En este contexto, el comentario que la reina hace a Porcia sobre la afición inexplicable que le ha cobrado a Carlos (y que parece aumentar conforme avanza la trama) no puede pasar desapercibido para los oyentes de este parlamento, pues crea expectativas condicionantes para el resto de la jornada primera:

Ya Porcia, estoy envidiando  
 tu valor; no eres mujer,  
 pues te sabes vencer  
 si yo me voy despeñando.  
 (vv. 637-640)

Si previamente Matilde era concebida como el espacio que contenía los planetas o el planeta que orientaba las vidas de sus fieles seguidores, y se daba por entendida una serie de reglas de atracción que gobernaban las relaciones entre los miembros de la corte siciliana (el matrimonio, la condición de noble), declarar de viva voz su caída, implica entonces la ruptura de un orden natural que parecía estar a punto de completarse con la elección del nuevo rey, pero que, hasta este momento de la obra, es un orden continuamente cuestionado en este inteligente juego de metáforas sobre el cielo y sus planetas.

El presentimiento del desorden universal que se avecina está expuesto también desde la postura de otros personajes, como se ve en el seguimiento dado

a la comparación con Faetón que Carlos elaborará líneas antes. En esta parte final del primer acto de *El palacio confuso*, el conde Pompeyo (consejero leal de la reina Matilde) revierte el símil mítico en contra del autoproclamado rey en estos términos: “¿Cómo se atreve/ este soberbio Faetón/ al carro del sol dorado?” (vv. 703-705). Cuando antes Carlos negara ser como Faetón, negaba cualquier intento de romper las reglas naturales del mundo; ahora, cuando es otro quien reconoce al personaje mítico en Carlos y hace del matrimonio imperial un “carro del sol dorado”, es de nuevo evidente que son los actos y la acción los que hacen al hombre y mueven el mundo, con las consecuencias catastróficas que augura la impulsiva naturaleza humana de quien a tanto se atreve si no hay alguien que ponga freno a esas acciones<sup>14</sup>. Poco más adelante, el conde amplía el tema de la caída hasta alcanzar los espacios de la política y, en concreto, de la nobleza como elemento aglutinante de la monarquía: “Nos despeñamos/ si el pueblo las armas toma” (vv. 765-766).

#### UN ECLIPSE SOBRE EL REINO

El punto culminante de esta primera jornada —donde las tensiones entre lo alto y lo bajo, el subir y el bajar, la tierra y el cielo tejen una red de significados de la que no se escapan los personajes— parece estar poco antes de su fin, en un parlamento del duque Federico. Luego de haber recriminado a la reina por decir que el cielo eligió por ella cuando en realidad fue ella quien se rindió a su propio gusto (vv. 734-753), el duque se queja del resultado de la elección matrimonial y dice para sí:

---

<sup>14</sup> Resulta significativo que sea el conde quien equipare a Carlos con Faetón. Poco después de haber iniciado la obra, Carlos reclama al conde que pueda identificarlo como soldado por su aspecto, pero que no pueda ver la nobleza que hay en él y le impida tomar asiento del lado de los nobles: “Si soldado/ me habéis sabido llamar,/ ¿cómo, conde no sabéis/ que soy noble?” (vv. 207-210). La incapacidad del conde para reconocer la nobleza de Carlos ocasiona un conflicto que zanja con oportunidad la reina Matilde. El aprendizaje del conde, la habilidad que demuestra ahora para ver las consecuencias futuras de esa voluntad desbocada de Carlos (antes noble, luego rey), deja ver un cambio drástico en los papeles, una especie de venganza del destino o de los astros contra él y su anterior ceguera para mirar siquiera el interior de un hombre.

Mas, ¿qué lloro, si han caído  
 otros de esfera sagrada  
 a los cielos levantada  
 y yo solamente aquí  
 de mi esperanza caí,  
 que es caer de nada en nada?  
 (vv. 837-842)

Abatido por las consecuencias de la voluntad despeñada de la reina Matilde, el duque declara su derrota en la conquista de la “esfera sagrada” de la que también han caído otros<sup>15</sup>. La inversión de posiciones en este momento del acto primero es completa: antes (unos trescientos versos luego del inicio de la jornada) Carlos había dicho que durante toda su vida sólo había imaginado subir hasta las estrellas; ahora el duque (unos doscientos versos antes del final de la jornada), quien creía tener un lugar en el “cielo majestuoso”, se da cuenta de que ha vivido engañado. La Fortuna, ese concepto tan extendido en el teatro del Siglo de Oro, se presenta en este punto de la obra como el medio para adquirir un conocimiento verdadero de la realidad.

Porcia contribuye a la conclusión de todos estos cambios en la estructura de la corte cuando, tras los imprevistos que ha sufrido el plan de la elección matrimonial y los resultados adversos al duque, dice: “Yo profetizo a este error/ bien larga melancolía” (vv. 829-830). No se me escapa el sentido astrológico judicial que el verbo “profetizar” tiene en el amplio contexto que he descrito, pues remite inmediatamente a la primera historia de planetas y equívocos que protagonizara el rey Eduardo y a toda la serie de metáforas planetarias que se siguen de esa situación primera. No obstante, significa más el augurio de Porcia, quien prevé un lapso de prolongada melancolía en el orden universal, pero no la destrucción del mismo. Esta pausa forzada en la felicidad política del reino inicia con la salida de escena de los personajes, excepto del duque Federico (v. 833). El escenario desalojado debe leerse como el oscurecimiento del cielo y sus astros, como el colapso de la estructura celeste que se ha ve-

---

<sup>15</sup> “Otros” me parece que puede entenderse como otros pretendientes al mismo trono, pero también creo que se hace referencia a los varios mitos previamente mencionados, como el recurrente de Faetón.

nido metaforizando durante todo este primer acto. Más aún, la ausencia de Matilde del escenario significa una inversión de la luz por oscuridad, hecho que está referido claramente en el parlamento con el que la recibe de vuelta, como fuente de luz, el gracioso Barlovento –“Aunque Heliogábalo hacía/ de la obscura noche día,/ no hay cosa que a ésta se iguale” (vv. 940-942)<sup>16</sup>–, y en otro posterior de la reina cuando ésta dice: “di las flores a quien era/ sombra humilde de mi esfera” (vv. 988-989). La estrella, el sol, el cielo que Matilde representa se ve invadido por lo que no es más que una proyección lóbrega de la majestad real: su súbdito Carlos.

La pausa melancólica que anuncia Porcia, a la luz de la teoría de los humores, dice también mucho de lo que sucederá durante el largo ‘eclipse’ que ocupa las jornadas segunda y tercera de *El palacio confuso*: lo seco (la muerte de los fieles girasoles por la ausencia del sol) y lo frío (causado por el ocultamiento de la reina-sol ante la presencia de Carlos, el tirano) son condiciones necesarias para que se desarrolle la sabiduría<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> La referencia a Heliogábalo que hace el gracioso parece proceder de la *Historia Augusta*: “The occupations of the day he performed at night, and those of the night in the daytime”, trad. de David Magie, Loeb, Cambridge, Mass., 1924, XVIII, 28: 6. La observación de Barlovento es ambigua, pues Vario Avito Basiano (quien, como César, tomó el nombre de Marco Aurelio Antonino y el sobrenombre de Heliogábalo, por estar consagrado al dios solar Elagábalo) fue un tirano, de belleza memorable, del siglo III d. C. Herodiano cuenta que, “Al combinarse en su persona belleza física, juventud y gracia en el vestir, era posible la comparación entre el muchacho y las hermosas estatuas de Dionisio” (*Historia del imperio romano después de Marco Aurelio*, trad. e introd. de Juan J. Torres Esbarranch, Gredos, Madrid, 1985, V, 3: 7). Sobre su aspecto, el mismo autor añade: “Se vestía con los más costosos modelos tejidos en púrpura y oro y se adornaba con collares y brazaletes; en su cabeza llevaba una corona en forma de tiara cubierta de oro y piedras preciosas. Su atuendo estaba entre las vestiduras de los sacerdotes fenicios y la lujosa indumentaria de los medos. Detestaba los vestidos romanos y griegos porque, decía, estaban hechos de lana, una pobre materia prima. Sólo le gustaban los tejidos de seda” (V, 5: 3-4). Por estas y otras razones, los súbditos del emperador veían como impropio que se vistiera y maquillara como una mujer. Como puede verse, hay al menos dos sentidos posibles para el comentario de Barlovento: Matilde es una mujer ‘solar’ por su enorme belleza y apariencia resplandeciente o una mujer que, como el emperador al que hace referencia, desobedece las convenciones de su género y descuida el bienestar de sus súbditos.

<sup>17</sup> Sobre la melancolía en el teatro de la época puede verse el artículo “El sabio y el melancólico Rogerio: interpretación de un personaje de Tirso”, *Criticón*, 24 (1984), pp. 5-18, donde

## NATURALEZA E INDUSTRIA

Pocos versos antes de concluir la primera jornada, la reina Matilde afirmaba que el ingenio vence las fuerzas de la naturaleza (vv. 1014-1015). La jornada segunda abre con la reina que demuestra a Enrico cómo el hombre se impone al mar y a las bestias. Entre estas últimas, la garza que vuela tan alto, por ejemplo, cae abatida por las armas del cazador; la reina elabora al respecto una amenaza: “Un rey tirano tenemos,/ garza que la luz desprecia/ del sol con atrevimientos” (vv. 1071-1073). La comparación que hace Matilde entre el sol y ella queda contextualizada con todos los referentes expuestos en ese sentido a lo largo del acto previo. Más aún, Enrico refuerza esta metáfora planetaria cuando declara que, como vasallo leal de la reina, estará “a tu voz obediente,/ rayo de esa luz inmensa” (vv. 1097-1098). Cazador al tirano usando estrategias como la del doble regio que contradice todas las órdenes del tirano Carlos, es sostener que “la industria suele/ vencer la naturaleza” (vv. 1039-1040).

Como muestra del ingenio de Matilde, ésta pide que Enrico use una pluma blanca para reconocerlo fácilmente y anuncia que se fijará también en un lunar que el sustituto tiene en una mano. La marca de nacimiento de Enrico no es fortuita en este contexto planetario: para Covarrubias, el lunar se llama así “por ser efecto de la Luna, o porque se fixa en el rostro, o en otra parte, como la Luna en su Orbe”<sup>18</sup>. Con la inclusión de Enrico en esta segunda jornada y la señalización de su peculiar marca de nacimiento, sinécdoque de su papel metafórico en los acontecimientos, el “cielo majestuoso” se nos muestra completo: sol y luna, Matilde y Enrico, reina y rey aparecen en escena. No es el sol, sin embargo, el tema que se desarrolla en la jornada segunda y, luego de este primer reconocimiento de Enrico hacia su reina como fuente de luz, la metaforización se desarrollará en un campo semántico más bien relacionado con la noche y la oscuridad.

El periodo melancólico, anunciado por Porcia, que se desarrolla en la jornada segunda de *El palacio confuso* se corrobora en otras comparaciones hechas sobre el tema de la luna, los astros del cielo nocturno y la mecánica del reflejo

---

Ignacio Arellano hace puntualizaciones de gran valor para situaciones como la presente en el drama del Siglo de Oro: diferencia la teoría de los humores de la patología, por ejemplo.

<sup>18</sup> Covarrubias Orozco, *op. cit.*, s. v. ‘lunar’.

de la luz solar. Enrico, por ejemplo, hace referencia a Cástor y Pólux. El mito de los Dióscuros ofrece una clara interpretación a la luz de la metáfora planetaria: los gemelos, luego de morir, se convirtieron en estrellas del firmamento (uno en cada extremo del mismo, según algunas versiones del mito)<sup>19</sup>. Enrico indica así que él y Carlos “la luz tendremos a medias” (v. 1146), refiriéndose a que ambos compartirán la presencia luminosa de la reina Matilde, de nuevo aludida como astro o esfera celeste.

Como parte del cortejo que Enrico hace a Elena, le elogia “la fábrica de ese rostro/ que luz del cielo remeda” (vv. 1159-1160). Esta segunda comparación debe leerse así: si Matilde es luz (su voz, reconoció Enrico, es destello de la fuente luminosa que es toda ella) y cielo (jornada primera), y Elena refleja la luz, por tanto Elena es bella como la reina. A pesar del requiebro, la dama de la corte desarrolla extensamente el tema de la noche y de los astros para frenar los avances amorosos del sustituto Enrico:

Ojos que ven las estrellas,  
 lunares del firmamento,  
 en su misma luz no dejan  
 la verdad por el retrato,  
 que en las olas que se quiebran  
 nos dibujan los reflejos  
 de la luz. Cielo es la reina;  
 un átomo suyo soy.

(vv. 1180-1187)

El juego retórico es más complejo ahora, ya que el procedimiento metafórico alcanza una profundidad mayor al hacer Elena metáforas de imágenes

---

<sup>19</sup> En sus *Fábulas*, Higino cuenta que Júpiter concedió una estrella a Pólux, mas no a Cástor; “Pólux le suplicó que le fuese lícito compartir el obsequio con su hermano. Júpiter se lo concedió” (trad. de Santiago Rubio Fernaz, Ediciones Clásicas, Madrid, 1997, de LXXX, 4). James George Frazer recuerda que se ha argumentado con plausibilidad “that in one of their aspects the twins were identified with the Morning and Evening Stars respectively, the immortal twin (Pollux) being conceived as the Morning Star [...], while the mortal twin (Castor) was identified with the Evening Star” (Apollodorus, *The Library*, trad. de J. G. Frazer, Harvard University Press, London, 1996, t. II, nota 1, p. 33).

ya conseguidas: Elena es una estrella, pero las estrellas son como lunares del cielo, apenas átomos; los lunares son imperfectos (“genitiva macula” dice Covarrubias<sup>20</sup>) y minúsculos comparados con el resto del cuerpo; por tanto, las estrellas reflejan imperfecta y parcialmente la luz del sol, de la que depende su luminosidad. Si Enrico ama la belleza de Elena por creerla semejante a la de Matilde, conviene mejor buscar a la reina, que es toda luz, no a los simulacros nocturnos. Enrico debe salir de la oscuridad que reina en la corte y buscar la luz de Matilde.

Todos esos elementos relacionados con la noche y sus astros (los gemelos míticos, el rostro y las referencias siderales) son un preámbulo idóneo para que Carlos confirme el estado de oscuridad en el cual se encuentra el cosmos humano que es la corte siciliana. Al intuir cierta responsabilidad de Matilde en el trastocamiento de sus planes y en el desacato de sus órdenes, Carlos acusa a la reina con una metáfora planetaria porque, dice, “sola la luna ha podido/ estar en oposición/ con el sol” (vv. 1375-1377). A continuación, señala dos características lunares que, a su parecer, colocan en desventaja a Matilde: la luna es breve y su grandeza es corta comparada con la del sol, encarnado en la figura del tirano mismo. Empero, las previas y reiteradas denominaciones de Matilde como sol no dejan lugar a duda de que Carlos se equivoca al aplicarse la metáfora solar: él no es el sol ni Matilde la luna.

Algunas referencias metafóricas, más en este sentido de lo nocturno, se encuentran en relación con Porcia, la dama que acompañara a la reina en la jornada primera. Precisamente ante Carlos –quien líneas arriba se nombró sol (v. 1603 ss.) y, para justificar su acoso sobre Porcia, decía que ella era otro sol (v. 1644-1646)– la dama dice que “Delante del día/ no paramos las estrellas” (vv. 1685-1686), con lo que niega cualquier posibilidad de acercamiento del rey hacia ella al establecer grandes diferencias de constitución y jerarquía, y no la igualdad, como pretende el tirano. Asimismo, cuando Elena dice ante Enrico que “Porcia es una noche oscura/ que a los rayos de tu sol/ [...] puede lucir solamente” (vv. 1763-1764, 1767), se observa que el estado actual de la corte

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, Que Elena se considere un lunar del cielo no parece gratuito: quedó dicho que Enrico es un ser “lunar” que ocupa una posición dependiente de la reina; así Elena, dama de Matilde, es un “astro” satelital de la reina. La equivalencia entre los dos personajes es inteligente.

es la oscuridad y, dato importante, Enrico (el leal vasallo) la luz y no Carlos. En ambos casos, la figura del rey queda desairada en lo amoroso y empieza a cuestionarse su forma de gobernar. El cuadro, en conjunto, es una muestra más de la industria de Matilde: haberse sabido eclipsar.

De manera perfectamente coherente con esta afirmación que jerarquiza los puestos reales y sus alcances en el cielo de la corte, Carlos medita; su ingenio lo sacará adelante de las inexplicables calamidades que lo rodean, pues:

Si a la esfera de la luna  
me he sabido levantar,  
la industria ha de conservar  
lo que me dio la fortuna<sup>21</sup>.  
(vv. 1477-1480)

Hombre de acción desde su más temprana juventud, como declaró en algunos momentos del acto primero, Carlos parece oponerse a la reina Matilde con las mismas armas que da la industria contra la naturaleza y con las que ha llegado a una corte que, cosa curiosa, compara con el círculo celeste que corresponde a la luna. Como se ve al final de la jornada segunda y a pesar de tantos alardes previos, el tirano no logra satisfacer sus deseos exagerados.

#### ILLUMINAT ET FOVET

La observación del capitán Livio respecto a este comportamiento soberbio del rey Carlos ofrece una pista más en la composición política de la metáfora planetaria, que ya despuntaba en la jornada primera. Cuando, enojado, Carlos

---

<sup>21</sup> Que Carlos esté cómodo en “la esfera lunar” donde se encuentra ahora, es un claro error causado por su apreciación poco perspicaz del mundo cortesano. El verso que rescata Carl Orff, “O fortuna, velut luna statu variabilis, semper crescis aut decrescis”, es un botón de muestra tradicional para comprender que Carlos se asienta en un imperio que no permanecerá inmóvil y menos a su conveniencia y soberbia. Estas referencias prolepticas no creo que den altas expectativas al espectador de una obra construida sobre tantos referentes que, desde el principio, anticipan (demasiado pronto, insisto) el destino de Carlos.

manda que Livio aprenda y ejecute a Floro y al duque, el capitán le pide moderar su enojo poco cristiano, pues:

no siempre el sol reverbera,  
dando a los campos calor.  
No siempre produce yelos  
con su sombra, antes alcanza  
una compuesta templanza  
dando vueltas a los cielos.  
(vv. 1363-1368)

La moderación, ejemplificada con el equilibrio entre la presencia y la ausencia del sol, es una virtud política que no está desarrollada en el tirano Carlos, cuyos planes inmediatos son dañar al pueblo con impuestos para una guerra desamparada por el derecho. El gobierno, se desprende de la reflexión adoctrinante de Livio, no debe agostar ni helar el mundo, sino beneficiarlo y servirlo con el paso suave del día y la noche: sol y luna, en este contexto, construyen el equilibrio del orbe. Se descubre así una de las constantes del pensamiento monárquico amescuano: “la idea de que el poder político sólo encuentra justificación como servicio a Dios y al pueblo, y está supeditado, por ello, a los fines espirituales”<sup>22</sup>.

La instrucción en el buen gobierno apenas empieza con la intervención del capitán de la guardia. Matilde continúa la enseñanza –y añade un valor moral mayor en su calidad de reina– con una ejemplificación más precisa todavía de lo que significa un buen gobierno a través del ejemplo que ofrecen las esferas celestes:

[...] los cielos  
enseñándonos están  
a reinar si su luz dan  
en iguales paralelos,  
sin pasiones y porfías,

---

<sup>22</sup> Antonio Muñoz Palomares, *Teatro de Mira de Amescua. Para una lectura política y social de la comedia áurea*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007, p. 28.

a los astros, y por eso  
 pintan un signo con peso  
 que igualan noches y días.  
 (vv. 1405-1412)

La armonía de los cielos representada con Libra, el signo del equilibrio, debería reproducirse en las relaciones de la corte. Sobre todo la justicia y la razón deberían predominar sobre las “pasiones y porfías” que Carlos demuestra a cada paso. La razón, sigue la reina, perdida cuando el hombre corrompió su belleza en la “edad primera”, dejó al hombre convertido en un ser de la naturaleza, pues “se rebeló la criatura,/ sus dientes armó la fiera” (vv. 1427-1428). Así Carlos, según Matilde, pero no Enrico quien, para ella y su corte, es “norte y luz que guía/ la justicia y la razón” (vv. 1714-1715): tirano y súbdito fiel, sombra y luz vuelven a encontrarse en esta revisión de las virtudes del buen gobernante.

Contribuye a la educación del nuevo rey también el gracioso Barlovento, quien recrimina a la figura real sin saber que habla con Enrico y no con Carlos:

No te muestres socarrón,  
 que un rey ha de hablar en seso  
 con cualquier sabandija,  
 enano, bufón o dueña;  
 que la majestad enseña  
 a respetar, porque es hija  
 de las deidades [...]  
 (vv. 1813-1819)

El gracioso vuelve a destacar la razón como cualidad del rey (“hablar en seso”) y exige, de quien cree que es Carlos, un trato igual de razonable con él y para todos los súbditos, ahora indicando que la equidad es una forma de respeto que proviene de la divinidad<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Matilde expone claramente esta idea de la monarquía como sistema que hereda atributos divinos o que se desprende de la divinidad (característica que, por otro lado, se había considerado atributo del “cielo majestuoso” en la jornada primera) cuando, al ver el mal gobierno de Carlos,

Todas estas faltas en la conducta del rey, que debería iluminar y calentar por igual como el sol que todos ven en él –“El magnífico poder/ del rey es sol” (vv. 1611-1612), dice Porcia– amerita un castigo “celeste” que no conlleva necesariamente la destrucción. La industria de Matilde genera un olvido inducido con una connotación de locura, como reconoce el tirano tras el descontrol de la corte que él mismo parece haber causado sin entender cuándo ni cómo, aunque identifica la causa primera de su fracaso: “El cielo me da este olvido/ porque he sido rey soberbio” (vv. 1921-1922).

#### SALIÓ EL HERMOSO DÍA

Conforme avanza la trama de *El palacio confuso*, se reduce la utilización de la metáfora planetaria sobre los personajes. Sin embargo, en la jornada tercera de la obra de Mira de Amescua se construye un espacio discursivo cuya representación escénica enriquece los contados usos de la metáfora en esta parte final de la comedia. En este sentido, resulta de extraordinaria importancia retomar la exclamación de Porcia pidiendo luces para escribir (v. 2098), pues la didascalia alude implícitamente a la construcción escenográfica de la tarde o de la noche, de la penumbra o la oscuridad, con algunas velas que podrían introducirse al espacio escénico para simular de este modo la nueva cronología de la acción, pero también recuerda aquella imagen de oscuridad (“bien larga melancolía”, v. 830) que la dama de Matilde preludiaba para el reino desde la primera jornada.

---

exclama: “Tened lástima de mí,/ cristales azules, ruedas/ de zafir, cielos hermosos,/ diáfanos vidrieras/ por quien nos están mirando/ la Verdad y Providencia” (vv. 1259-1264). Las esferas celestes, de las cuales ella forma parte, están atravesadas por la mirada divina. Al estar más cerca de Dios, la buena monarquía –representada en *El palacio confuso* por la reina– apela directamente a la divinidad (nadie más lo hace en la obra) en su beneficio para interceder, indirectamente, por el bienestar del pueblo: si la reina recibe el beneficio del cielo, el pueblo recibe igual merced a través de la reina. La visión intercesora que el pueblo tiene de la monarquía también se observa en la interpelación de Lisardo hacia el rey Carlos hacia el final de la obra: “Señor: si es padre de todos,/ óigame su majestad” (vv. 2639-2640).

No tardan mucho en aparecer otras referencias explícitas a la noche en la que se desarrollan los acontecimientos de la última jornada de *El palacio confuso*: tanto los personajes como las acotaciones redundan en este rasgo temporal y altamente simbólico del estado del reino siciliano. Así, Porcia pide que Carlos la vea esa misma noche (v. 2171) y, mientras llega la hora de la cita, el rey planea escribir una lista con los nombres de quienes desea vengarse “Aquí, al silencio y reposo/ de la noche” (vv. 2195-2196). Mucho más adelante, dos acotaciones indican que “Sale el Duque, de noche” (v. 2265) y que “Sale Carlos, de noche” (v. 2281). La noche, pues, es ya un estado factual del reino y un espacio para la acción tiránica, la infidelidad, la violencia, la sinrazón. El sol, astro equilibrante del mundo, permanece oculto.

Los personajes sobre los que se aplican metáforas planetarias en esta parte de la trama siguen siendo Porcia, Carlos y Matilde. Porcia, de nuevo, aparece referida como súbdita fiel de la reina-sol, puesto que “ama la luz verdadera/ que al sol mismo ha escurecido” (vv. 2259-2260). Al mismo tiempo, aparece en su condición de astro dependiente de la reina, propio del lado nocturno del cielo siciliano, ya que es “el hermoso resplandor/ que luz a la noche da” (vv. 2275-2276). Constante y leal son las características que se desprenden de las comparaciones con astros que se han aplicado sobre Porcia desde la segunda jornada. Además, en este marco final de la obra, Porcia anticipa la luz, la salida a escena de Matilde.

La caracterización de Porcia contrasta con la voluble figura del rey Carlos. Una vez que ha reconocido sus errores, el tirano asume su papel de vasallo fiel en una metafórica transformación de girasol y reconoce a Matilde como el sol que debe seguir devotamente: “Clicie soy que al sol adora;/ a buscar sus rayos voy” (vv. 2547-2548). Empero, la corrección de los vicios del tirano no acaba de consolidarse: en ese mundo oscuro, donde el sol no ha salido todavía, la razón no es una potencia firme y Carlos cae de nuevo en la tentación del poder y en el juego del engaño frente a la ventana desde donde Matilde y Porcia, en la noche cerrada, intentan ver el cambio en el espíritu del antiguo soldado. Tras concluir la prueba y declarar Carlos y Matilde su mutuo amor, el duque (testigo auditivo de este encuentro nocturno) anuncia el paso de la noche al día relacionando la presencia física de Matilde con la salida del sol: “No en vano a esa luz hermosa/

ha salido la mañana” (vv. 2583-2584). La sola voz de Matilde (la cual es, como Enrico indicara muchos versos antes, un rayo de la luz que se desprende de la reina) reestablece el orden amoroso y prelude consecuentemente el orden imperial, el fin de las sombras sobre el reino<sup>24</sup>.

Con la presencia en escena de Matilde se restituye la luz en el discurso dramático. El orden se reestablece. La metáfora planetaria expone la ruptura del orden y su reestablecimiento. Asimismo, el uso metafórico recurrente permite ver que las múltiples experiencias que Carlos acumula en su calidad de gobernante, como las confusiones con el doble campesino, son un amplio proceso de su educación principesca basada en fallas y peligrosos errores moderados apenas por el ingenio de Matilde. Gracias a la reina, el tránsito de Carlos por la oscuridad hacia la claridad de la razón lo lleva a entender la verdad máxima e incuestionable que rige el orbe siciliano y a todos sus planetas humanos, pues en un acto de sumisión a la potencia de una mujer que rige el mundo, Carlos reconoce que, del imperio de Sicilia, “Sólo pudo/ Matilde ser su señora” (vv. 3100-3101).

---

<sup>24</sup> El desenlace del engaño del doble, con lo que se concluye la comedia, se introduce con un significativo comentario de Lisardo, el padre adoptivo de Enrico, quien madruga para hablar con el conde Pompeyo y pedirle cuentas del paradero de su hijo. “Las sombras se desvanezcan/ si el sol ha salido ya” (vv. 2603-2604), dice Lisardo, y este casi conjuro, nada metafórico, ocasiona el encuentro de Carlos y Enrico, la pelea entre ambos para detentar el poder, y, por fin, la intervención decisiva de la reina Matilde para restablecer las jerarquías y demostrar su poder absoluto sobre los hombres y las acciones.

## Las figuras del Demonio y la santa pecadora en *La mesonera del cielo* de Mira de Amescua\*

Estela García Galindo

*Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa*

En la comedia de santos de Antonio Mira de Amescua *La mesonera del cielo*<sup>1</sup>, dos personajes sobresalen tanto por sus aportaciones dramáticas como por su significado sociocultural para la época: el Demonio, que desencadena la acción al intentar seducir a los ascetas protagonistas, y María, la santa pecadora, quien cae en la tentación y abandona la vida devota para después redimirse alcanzando la gloria.

El primero de ellos, figura común y recurrente en muchas comedias religiosas y profanas del siglo xvii en España, es presentado por el dramaturgo como un demonio con forma humana<sup>2</sup>, disfrazado de pasajero perdido en el monte, cuya intervención en la obra ocurre de tres distintas formas: en algunas

---

\* Este trabajo forma parte de la tesis de maestría en curso: *Representaciones del pecado y la virtud en "La mesonera del cielo" de Antonio Mira de Amescua*.

<sup>1</sup> Basada en "La vida de San Abrahán" (*Flos sanctorum* del padre Ribadeneyra, segunda parte, Barcelona, 1688, pp. 520 y 522-524) esta pieza tiene diversos enigmas a los cuales se ha respondido hipotéticamente. Sobre el primero de ellos: la fecha de composición, Karl C. Gregg, por medio de un análisis métrico, concluye que fue creada entre 1620 y 1632, durante la llamada etapa madrileña del dramaturgo. Acerca de su representación, Aurelio Valladares deduce que se presentó en privado ante el infante-cardenal Don Fernando, hijo de Felipe III, a quien Mira de Amescua sirvió de capellán en la época referida. Asimismo, los numerosos impresos del siglo xviii de *La mesonera*, localizados en distintas bibliotecas españolas, permiten suponer que se llevó a escena con mucha popularidad en esa centuria.

<sup>2</sup> Ya para el siglo xvii la mayoría de los autores teatrales abandonaron la representación del Diablo como monstruo o adefesio (reminiscencia del Medievo) para mostrarlo como hombre al público teatral; en las comedias llegaron a modificar su sexo, convirtiéndolo en diablesa, e

ocasiones aparece en escena, otras veces sólo se escucha su voz y en otras más utiliza a personajes secundarios (una dama y un galán) para lograr sus fines. Cabe aclarar que estos puntos se desarrollarán con detalle más adelante.

En cuanto a sus características anímicas, Mira de Amescua conforma un personaje serio<sup>3</sup>, soberbio y extremadamente resentido con Dios y el hombre. Esto último tópico de las comedias de santos, ya que el rencor y la animadversión de esa figura estaban dados por aquel pasaje del Génesis donde la divinidad creó a imagen y semejanza suya a un ser, Adán, al que prefirió sobre ese “príncipe majestuoso” que era hasta entonces el Demonio, con lo cual se desató su deseo por el trono celeste. Así lo refieren estos versos de la pieza:

[...]  
 No lo pretendí, hasta tanto  
 que un secreto misterioso  
 me reveló, siendo el caso  
 tan ajeno y tan remoto  
 de su grandeza, que quiso,  
 por extraordinario modo,  
 levantar un hombre humilde,  
 siendo formado de polvo  
 de la tierra, a ser su imagen,  
 y ponerle en tanto toldo  
 que a pesar de los más nobles  
 fuese superior a todos<sup>4</sup>.  
 [...]

(vv. 1385-1396)

---

incluso a que se apoderara de los cuerpos de seres piadosos para obligarlos a realizar acciones bajas y reprochables, muy eficaces para la trama.

<sup>3</sup> Este demonio serio se asemeja en varios aspectos al *Dominus* medieval: un diablo *princeps*, erudito, demandante de vasallaje, que infundía terror y buscaba por todos los medios apoderarse del hombre. Lo anterior de acuerdo con Anthony J. Cárdenas-Rotunno, “Una aproximación al diablo en la literatura medieval española: desde Dominus a Dummteufel”, *Hispania*, 82 (1999), p. 203.

<sup>4</sup> La edición utilizada es: Antonio Mira de Amescua, *La mesonera del cielo*, ed. de Aurelio Valladares, en *Teatro completo*, vol. 2, Universidad de Granada, Granada, 2002, t. II, pp. 439-445. De manera que en las posteriores menciones sólo se citarán los versos.

Acerca de su nombre, el dramaturgo lo designa simplemente Demonio en alusión directa a las acciones que efectuará y a su sustento teológico en la obra. De acuerdo con los diccionarios de la época (en concreto Covarrubias) tal término en las Sagradas Letras se refería al “espíritu malo o diablo calumniador”<sup>5</sup>.

Mientras que Olivier de la Brosse explica, en la tercera acepción del vocablo, que “se considera a los demonios como ángeles caídos en rebelión contra Dios [...], caracterizados por la soberbia y la lujuria y que atormentan al hombre”<sup>6</sup>.

Justamente tal personaje de *La mesonera del cielo* hostiga la vida piadosa de los santos ermitaños y a los *dramatis personae* secundarios mediante la “misión” o función dramática de tentarlos para que se aparten de la virtud y cometan toda clase de ignominias<sup>7</sup>. Así, en diferentes momentos de la trama se ufana en decir frases que ratifican sus pretensiones, tales como “de aquestos dos vendré a tener victoria”, “en confusiones le pongo” o “que ella quede esclava mía” (vv. 1300, 1564 y 2009, respectivamente).

Para conseguir tal “victoria” sobre las almas humanas y Dios, el autor conduce al Demonio a recurrir al engaño, la mentira y la incitación a la lascivia, sin que medie entre él y el resto de los personajes pacto alguno, más bien se valdrá de artilugios directos o de la ayuda de otros que desean impedir la santidad de los ascetas.

Lo anterior lo establece Mira de Amescua de acuerdo con la importancia y el reto que representen aquellos seres virtuosos para la figura demoníaca. Así, con el ermitaño Abrahán, por tratarse de un *dramatis personae* en el cual se representa el conocimiento en la palabra divina, realizará una extensa exposición teológica sobre el origen y poderío diabólicos, además de que ocupará

---

<sup>5</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Horta, Barcelona, 1943, s.v. “demonio”.

<sup>6</sup> Olivier de la Brosse *et. al.*, *Diccionario del Cristianismo*, Herder, Barcelona, 1986, s. v. “demonio”.

<sup>7</sup> Delfín Leocadio Garasa clasifica las funciones que tenía el diablo en la tierra en cuatro: 1) tentar a los hombres para que se aparten del recto camino; 2) abrumarlos con crueles castigos; 3) otorgarles ciertas ventajas para atraparlos mejor; 4) incitarlos a que lo adoraran como dios verdadero. *Santos en escena*, Los Cuadernos del Sur, Argentina, 1960, p. 96.

el recurso de los celos. Mientras que con María, en una primera ocasión, el Demonio sólo usará su voz para convencerla de aceptar al galán Alejandro y dejará a éste la acción de seducirla; en tanto que en el segundo intento por atraparla la afrontará cara a cara.

En esa discusión, que el autor hace sostener al personaje antagónico y al asceta, se encuentra el soporte teológico del ente maligno. Así, en los primeros ciento once versos de un monólogo en romance, aquél se presentará dando a conocer la magnificencia de su ser y su antigua cercanía con el Todopoderoso, al referirse a sí mismo sin ninguna modestia como: “[...] príncipe majestuoso/ en lo galán y arrogante,/ en lo bizarro y airoso,/ sólo me faltaba entonces/ sentarme en su regio trono” (vv. 1365-1376).

A la narración de su antigua condición angélica se sumará la de su rebelión contra Dios. Dos son las causas: la primera, porque fue sustituido como predilecto por una creación divina (como ya se ha mencionado), con lo cual –reprocha– se cometió “el agravio de mi tronco” (v. 1400). Y segunda, por la codicia de poseer el reino celestial, al cual estuvo muy cercano, pero que nunca pudo acceder.

Ese levantamiento tuvo como consecuencias su destierro y transformación de un ser bello a uno espantoso: “[...] di/ tal caída, que mi rostro/ quedo feo y denegrido/ con ser cándido y hermoso”, relata el dramaturgo a través del personaje en los versos 1441 a 1444; siendo la penúltima frase directa mención al sitio de su confinamiento: el infierno, pues precisamente una de las características del ente demoníaco es estar “tiznado”, “ennegrecido” o “cenizo” por el hollín que se desprende de las brasas infernales<sup>8</sup>.

Ahora bien, subyace en Mira de Amescua, a la par de esa referencia al ángel caído, la de un Demonio castizo<sup>9</sup> que se asemeja como personaje a un caballero

---

<sup>8</sup> Tal particularidad física es mencionada por Anthony Cárdenas-Rotunno (*op. cit.*, p. 205) y Maxime Chevalier (“¿Diablo o pobre diablo? Sobre una representación tradicional del Demonio en el Siglo de Oro”, *Filología*, 2, 1986, p. 128).

<sup>9</sup> Mira de Amescua tiene cierta predilección por conformar muy español al *dramatis personae* del Demonio, Ángel Valbuena comenta esto mismo acerca del Angelio de *El esclavo del Demonio* (“Prólogo” a *Teatro I. Mira de Amescua*, Espasa-Calpe, Madrid, 1943, pp. LXIII y LXIV), sólo que éste tiene más acentuada esa peculiaridad al ser un fiel conocedor de la belleza de sevillanas, granadinas y demás damas; viajero conocedor del mundo y apasionado del toreo,

en desgracia, el cual gozaba del aprecio de su soberano, pero decide sublevarse para ser perseguido y tras su derrota ser enviado a vagar en el exilio por lugares recónditos como Monicongo, Cambaya, Geylolo, Narsinga y Gazarate.

De manera que en la narración de la historia del ser demoníaco (vv. 1365-1477) se encuentra una duplicidad de connotaciones para los términos “Señor más poderoso”, “Rey” y “reino”, que aluden tanto a Dios como a la figura de un soberano español, como muestra el fragmento siguiente:

[...] y el Rey  
 mandó que en un calabozo  
 me aprisionasen, después  
 que el delito criminoso  
 se fulminó, decretando  
 que en privación de su rostro  
 me condena para siempre;  
 y con riguroso modo  
 desterrado de su reino  
 me partí a reinos remotos  
 [...]

(vv. 1451-1460)

Continuando con la línea de un diablo a la española, en la segunda parte del citado romance, (y aunque es una artimaña para despertarle al ermitaño celos de su ex prometida) Mira de Amescua dirige a esta figura maligna a presentarse como si fuese un galán que “herido por la saeta” del amor trata desesperadamente de encontrar a su dama y expresa: “vengo sin alma y sin vida/ a ver si [...] halló, siendo venturoso,/ el sol destes horizontes,/ destes montes el Apolo,/ el aurora de estos valles/ y el alba de aquestos sotos” (vv. 1540-1548).

Estas paráfrasis las utiliza el dramaturgo para sostener una mayor cercanía entre el personaje y el público, para volverlo más familiar, con un doble propósito: lograr el éxito de aquél por medio de un tratamiento popular, así como

---

al grado de poner en voz del personaje poemas dedicados al “toro de Jarama”; en sí “un *chulapo* dominador y con puntos de socarronería”.

fundir su base teológica como desterrado del cielo y hacedor del mal con el símil de un *dramatis personae* muy español.

Sobre los intentos para alejar a la mesonera del reino celestial, Mira de Amescua presenta dos maneras distintas de lograr ese propósito. En la segunda jornada ocurre la primera: el Demonio se hará presente por medio de la voz para tentar a la protagonista una vez que ha sido rechazado por el ermitaño. En seguida se transcribe la escena:

MARÍA.           [...]  
                       empero quisiera antes  
                       que el sol se trasmontara,  
                       que a mi cueva llegará.  
                       *Ruido dentro* \*  
                       Mas aqueste ruido  
                       ya sin duda me dice que ha venido.

DEMONIO.       Entra, no estés cobarde,  
                       y del fuego que penas haz alarde.

*Salta Alejandro por una ventana y alborótase María*

MARÍA.           ¿Qué es esto que estoy mirando?  
   ¡Hombre! ¿Qué has hecho?

ALEJANDRO.       Sosiega  
                       el pecho, señora mía,  
                       serénense las estrellas  
                       de tus ojos; no te turbes,  
                       que no he venido a que viertas  
                       entre deshojadas rosas  
                       a un tiempo nácar y perlas;  
                       [...]

(vv. 1846-1859)

Entonces, el autor hace que la aparición diabólica venga acompañada del galán Alejandro que aún preso de María la busca en el monte para convencerla de su amor y gozar en su lecho; el Demonio será una especie de alcahuete *sui*

*generis*, pues por una parte incitará al caballero para que entre en la celda de la asceta y la envuelva con sus palabras (le dice: “ya María titubea, prosigue en lo comenzado” vv. 1986 y 1987) y, por otra, invocará en dos ocasiones a las fuerzas concupiscentes para que se pierda la joven:

DEMONIO. ¡Ea, espíritus lascivos,  
ayudanme en esta empresa! *Primera invocación*  
(vv. 1995-1996)

[...]

DEMONIO. La suerte está echada Furias,  
incítadle de manera  
que ella quede esclava mía, *Segunda invocación*  
llorando en cárcel perpetua,  
por este pequeño gusto,  
ansias, tormentos y penas.  
(vv. 207-212)

Esta resulta ser una escena peculiar, puesto que el dramaturgo conforma a un ente demoníaco necesitado del apoyo de otros “espíritus malignos” para llevar a la perdición a la asceta María, con ello se revela el limitado poder del Demonio de *La mesonera* para lograr por sí mismo la victoria sobre las almas piadosas. Aspecto que contradice la presentación inicial del personaje (vv. 1361-1477) donde aparece como un soberbio e imponente ser.

Sin embargo, los esfuerzos son exitosos y la figura de María es seducida por el galán, para luego ser abandonada a su suerte; de ello da cuenta el antagonista maligno que a la vez celebra su triunfo, en el siguiente fragmento:

¡Victoria, infierno, ya cayó en el lazo  
la que guerra me hacía entre estas peñas;  
la se rindió a Alejandro, ya amorosa  
[...]  
y ella como se mira desflorada,  
lo que más siente es verse despreciada!  
¡Haga el infierno fiesta y regocijo,  
resuenen los horribles instrumentos,

celebre con aullidos esta historia,  
 pues de María tengo ya victoria!  
 (vv. 2073-2086)

En la jornada III el autor lleva al ente diabólico a adquirir un nuevo matiz al convertirlo en un “tercero” que busca convencer a la joven de que acepte el amor de Alejandro, moviéndola a compadecerse del sufrimiento del galán y nombrándola responsable de su posible nefasto fin: “que si no le das alivio/ en tan crecidos rigores/ y en males tan excesivos,/ serás culpada en su muerte;/ sácale deste peligro,/ líbrale de aqueste riesgo/ e intrincado laberinto” (vv. 3515-3519).

Con lenguaje seudoceléstinesco el personaje le habla a María de la desgracia que sería cortar ese “Narciso” toda vez que ella puede impedir la tragedia al otorgarle su mano; de esa manera quedará “Alejandro con la vida/ y tú honrada con marido” (vv. 3536 y 3537). A continuación un fragmento mayor donde Mira de Amescua desarrollará las artimañas de tercería de la figura diabólica:

DEMONIO. Decirte quiero  
 que te muevan los suspiros,  
 las congojas y ternezas,  
 las ansias y parasismos  
 con que Alejandro te busca;  
 [...]  
 Mira que a todos importa  
 la vida deste Narciso;  
 no permitas que se trueque  
 en gualda y cárdeno lirio  
 el nácar de sus mejillas,  
 lo alentado de su brío,  
 lo airoso de sus acciones,  
 que será rigor crecido,  
 cuando puedes remediarle  
 no lo hacer; y pues es rico,  
 [...]  
 (vv. 3509-3531)

Pero los esfuerzos del tentador son vanos, ella va camino a la rendición y no sucumbe a sus embates. Tras esa escena, el poder y la soberbia ostentados por el Demonio se derrumban al grado de que, olvidándose de todo decoro, vociferará y lanzará desesperadas lamentaciones por la derrota: “¿Hay más penas?, ¿Hay más rabia?/ ¿Hay más tormento? ¿Hay martirio/ más grave que darme pueda/ ¡ay de mí!, el infierno mismo [...]?” (vv. 3562-3565). Posteriormente, tras reconocer que aquellas quejas sólo debilitan aún más su ya de por sí maltrecha figura, desaparece de escena.

El dramaturgo desarrolla un personaje instigador que no únicamente desata la intriga al provocar la seducción de la asceta y con ello iniciar su degradación moral; el Demonio de *La mesonera* también se convierte en la prueba del arrepentimiento y el toque de la gracia en la figura de María, que una vez convertida es capaz de soportar la tentación y los artilugios demoníacos.

No hay que olvidar que en las comedias de santos aquel personaje “es más poderoso que el resto de los mortales, pero su poderío se halla en todo momento limitado por la omnipotencia de Dios [...] [aquél] podrá ejecutar sus aviesas intenciones hasta el punto en que Dios lo permita. Será [...] un instrumento de los designios [...] [divinos]”<sup>10</sup>.

Respecto a la santa pecadora de esta pieza, se trata de un personaje que tiene grandes posibilidades dramáticas<sup>11</sup> por encima del santo ejemplar, y que además permite a Mira de Amescua profundizar en el fin apologético central de la obra: el debate teológico sobre la gracia divina; un alma pecadora (la de la mesonera) al ser tocada por Dios logra arrepentirse, hacer penitencia y morir en santidad.

La dualidad ostentada por la protagonista inicia desde su nombre: María, por un lado advocación al símbolo sublime de la virginidad, la bondad y el

<sup>10</sup> Delfín Leocadio Garasa, *op. cit.*, p. 38.

<sup>11</sup> Menéndez Pelayo, Delfín Garasa, José Bella y Elma Dassbach coinciden en que el pecado en la vida de un futuro santo posibilita mayor desarrollo del drama y atención en el público. Véase Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Victoriano Suárez, Madrid, 1949, t. I, p. 311. Delfín Garasa Leocadio, *op. cit.*, p.11. José María Bella, “Introducción” a *Mira de Amescua. Teatro III*, Espasa-Calpe, Madrid, p. XIX. Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Peter Lang, Nueva York, 1997, p. 11.

sufrimiento, la madre de Cristo; y por otro a la Magdalena o Egipciaca<sup>12</sup>, contrapartes de las cualidades marianas por tener vidas liberales y cargadas de excesos mundanos.

En *La mesonera del cielo* encontramos, en vez de una pecadora de origen (como alguna otra de las registradas en las hagiografías), a una joven virtuosa que sigue el ejemplo de su tío Abrahán de elegir el celibato e irse al monte a orar, en busca de una vida devota que la convierta en santa.

Esa condición marca la diferencia entre este personaje y algunas santas pecadoras que aparecen en otras comedias<sup>13</sup>, puesto que la mayoría de esas mujeres al inicio de las tramas son aficionadas a los placeres terrenales, escapan de su destino como esposas o monjas y dan rienda suelta a su lujuria. No así María, quien respeta la voluntad de sus tíos, abandona los lujos para volverse asceta, vestir una humilde túnica y alimentarse de hierbas, alejándose de todo contacto físico con la carne.

Algunas de las también llamadas “pecadoras convertidas” eligen vivir un goce sexual desenfrenado antes de su arrepentimiento. María tampoco concuerda con esa característica, ella es sometida por las intenciones demoníacas y de su antiguo pretendiente, en una reproducción teatral de la creencia tan en boga en el Siglo de Oro de que las mujeres eran débiles en todos los sentidos y “las pasiones tienen en ellas mayor fuerza, por ser [...] más inclinadas al placer que los hombres y, [...] [porque] no tienen muy firme el pensamiento”<sup>14</sup>.

Mancillada y ante la vergüenza por la deshonra, la joven se marcha para iniciar su degradación moral: “que voy, perdida el alma,/ a que se pierda el cuerpo” (vv. 2167 y 2168), menciona al final de la jornada II.

<sup>12</sup> Acerca de estas santas pecadoras véase Pedro de Rivadeneyra, *Flos sanctorum de las vidas de los santos*, Madrid, 1761, t. I; también consúltese José Luis Charcán, *Vida de Santa María Egipciaca*, Miraguano, Madrid, 2002.

<sup>13</sup> Se conocen varias obras inspiradas en pecadoras arrepentidas como *La conversión de Tais* (auto anónimo); *La gitana de Menfis*, *Santa María Egipciaca*, de Pérez Montalbán; *La Magdalena de Roma* y *Bella Catalina*, de Diamante; *La adúltera penitente*, *Santa Teodora*, de Cáncer, Moreto y Matos; y *El prodigio de Etiopía*, de Lope, entre otras.

<sup>14</sup> Luís Vives *apud* María Teresa Cacho, “Los moldes de Pigmalión (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)”, en Myriam Díaz e Iris M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española: en lengua castellana*, Anthropos, Barcelona, 2000, t. II, p. 187.

Entonces se ejemplifica en ella a una doble pecadora: la doncella seducida y la moza del mesón. Si antes fue burlada, ahora voluntariamente se convierte en meretriz, una tan grande que incluso llega a igualarse o a sentirse superior a otra muy reconocida: “pero ya soy tan mala,/ que Taez<sup>15</sup> no me iguala,/ y soy tan gran ramera/ que rindo a dar gustos a cualquiera”, se vanagloria en los versos 2613 a 2616.

Precisamente, Valbuena Prat designa a la protagonista de *La mesonera* “una penitente seducida [...] otra Thais (sic)”<sup>16</sup>. La mención no es poca, pues equi-para el grado de pecaminosidad de la moza María con aquélla que la *Flos sanctorum* de Villegas refiere como la mujer pública, de gran ligereza e in-moralidad, que más satisfizo los apetitos de los pobladores de Alejandría, antes de su redención.

Pero María no sólo amplifica su pecado al dedicarse a la prostitución, sino que se convierte en transgresora de las leyes sociales y religiosas al rechazar a Alejandro y su ofrecimiento de matrimonio, en un intento de aquél por reparar el daño cometido.

El encuentro fortuito en el mesón, en la jornada III, le permite a esta pecadora mirar de frente al que la abandonó, y si antes “cedió ante el seductor, [...] no cede ante el caballero”<sup>17</sup>; lo desprecia incluso como cliente y en un arrebato de cólera, ante la falta de un varón que la defienda, pretende lavar ella misma su ofensa con la acción siguiente:

MARÍA.                    [...]  
                                   Pues ¡vive Dios!, ingrato,  
                                   *Sácale la espada de la cinta*  
                                   ya que me ocasionaste,  
                                   después que me gozaste  
                                   con alevoso trato,

---

<sup>15</sup> Variante del nombre Tais, mujer que dice la hagiografía de Villegas vivió en Alejandría y en cuya casa no desechaba a hombre alguno para entregarse por interés y dinero; también fue amante de Alejandro Magno.

<sup>16</sup> Ángel Valbuena Prat, *op. cit.*, p. XXI.

<sup>17</sup> Antonio Gallego Morell, “La poesía lírica de Antonio Mira de Amescua y bibliografía del escritor”, *Boletín de la Real Academia Española*, 64 (1984), p. 348.

que perdiese el recato  
 a la nobleza mía,  
 que de tu alevosía  
 has de pagar ahora  
 con tu espada traidora  
 la culpa merecida,  
 [...]

Y así no ha de espantarte,  
 cuando enfrascada en vicios,  
 de quien por sacros juicios  
 tú vienes a ser parte,  
 que pretenda matarte.

*Vale a dar y repara con la daga*

ALEJANDRO. El furor que te altera  
 suspende. ¡Aguarda, espera!

MARÍA. ¿Cómo esperarme puedo,  
 si la cólera heredo  
 de serpiente pisada,  
 y de mujer resuelta y agraviada?

(vv. 2595-2632)

Finalmente, la joven arroja el hierro desistiéndose así de matar al burlador, en cambio se niega a responder a sus deseos amorios y a convertirse en su esposa. Con lo cual rechaza la respetabilidad que otorga la institución matrimonial y se opone a la sujeción y obediencia debida al hombre, especialmente al marido<sup>18</sup>.

Sumergida en el pecado y la transgresión, María parece estar condenada para siempre, hasta que en una de las escenas más memorables de la pieza el tío ermitaño se presenta disfrazado de galán y (como un instrumento divino) le brinda amplios argumentos para que abandone esa vida licenciosa, pues “si del cielo cerraste/ las puertas con tus pecados,/ la penitencia las abre” (vv. 3291-3293), le asegura, a partir de ahí, el camino de la salvación está trazado para que la protagonista se congracie con Dios.

<sup>18</sup> Véase María Teresa Cacho, “Los moldes de Pygmalión...”, *op. cit.*, pp. 190 y 191.

Tocada por la gracia, regresa al monte donde de su anterior “regalada carne” abrevarán “granates líquidos”, ello en referencia al castigo corporal de disciplinas y silicios que decide aplicarse; esa es la primera prueba para su redención, la segunda: el combate contra el Demonio por reconquistarla, intento que es aplastado (como ya se ha dicho) por su fuerza y sincero arrepentimiento.

En esta obra, Mira de Amescua elabora un modelo complejo de santa pecadora al ubicarla en un juego de triple oposición virtud/pecado/virtud a lo largo de las tres jornadas. Al inicio mostrándola como doncella devota dedicada a Dios; después como una doble pecadora (mancillada y moza de mesón) y por último incorporándola de vuelta, por la vía penitente, al servicio divino; esfuerzo que concluirá con la muerte en santidad. Así, el reconocimiento celestial es anunciado en escena por el ángel que se encarga de coronar a María, en la cueva que le sirve de mausoleo:

De aquesta manera apremia  
el Consistorio Supremo  
lágrimas que derramaron  
los que culpas cometieron.  
Y aunque desenvuelta y libre,  
fue mesonera en el suelo,  
la hacen hoy sus penitencias  
mesonera de los cielos.

(vv. 3614-3621)



“¿Posible es que en sangre noble  
quepan bajos pensamientos?”  
El clero y la nobleza en *El esclavo  
del demonio* de Mira de Amescua

José Elías Gutiérrez Meza  
*Pontificia Universidad Católica del Perú*

A principios del siglo xvii, Antonio Mira de Amescua se había establecido en Granada. En esta ciudad, recibe, en 1601, la noticia de la muerte de Melchor de Amescua y Mira, su padre: el 21 de junio, a la salida de la Catedral de Guadix, durante la procesión del *Corpus Christi*, Gaspar Pacheco de Bocanegra y su criado Luis Gómez le asestaron varias estocadas, una de ellas le atravesó “las entretelas del corazón”<sup>1</sup>. Los asesinos, en rebeldía, fueron condenados a muerte en la horca, pero las presiones de las familias notables sobre Isabel y María de Amescua, hermanas del difunto, y el mismo poeta consiguieron que estos solicitaran el cambio de la pena por el pago de una indemnización y el destierro, situación que guarda ciertas similitudes con el siguiente pasaje de *El esclavo del demonio*<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> Carlos Asenjo, “Nota para una biografía de Mira de Amescua”, en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo xvii (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, Universidad de Granada, Granada, 1996, pp. 11-42; p. 32.

<sup>2</sup> De acuerdo con las investigaciones de George Haley, la comedia fue compuesta antes de 1605 (James Castañeda, “Introducción” a Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 13-54; Juan Manuel Villanueva, *El teatro teológico de Mira de Amescua*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001).

Cumpliste un breve destierro,  
 que blanda misericordia  
 vive en los pechos hidalgos  
 y fácilmente perdonan.  
 Los nobles son como niños,  
 que fácil se desenojan,  
 si las injurias y agravios  
 a la nobleza no tocan.  
 (vv. 280-287)<sup>3</sup>

A partir de esta singular coincidencia, el objetivo de la siguiente comunicación es determinar en qué manera esta comedia de Mira de Amescua se integra dentro de la afirmación del orden de la monarquía de los Austrias, a pesar de su inicial y aparente visión crítica de dos de los estamentos que conformaban la jerarquía social de ese momento: el clero y la nobleza.

Mira de Amescua conoció la difícil situación de la Andalucía moderna, no sólo por las pocas expectativas que su ciudad natal le podía brindar para la conquista de sus altas metas literarias, y que lo obligaron a trasladarse, primero, a Granada y luego, a Madrid; sino por el acercamiento a una sociedad convulsionada, de acuerdo con Elizabeth Balancy, en la totalidad de su cuerpo social. De ahí que, al tratar de delimitar la pertenencia social de los principales transgresores del orden, Balancy encuentre que: “No hay marginales, sino individuos que viven en su ciudad o pueblo, rodeados de sus familias y amigos. En una palabra: hombres, en su gran mayoría, respetados y, a veces, temidos”<sup>4</sup>; es decir, hombres pertenecientes, precisamente, a los estamentos encargados de velar por el orden espiritual y político de la sociedad, como Gil, el protagonista de esta comedia:

el santo  
 que Coimbra reverencia

<sup>3</sup> Las citas de *El esclavo del demonio* están tomadas de *Teatro completo*, Universidad de Granada, Granada, 2004, t. IV.

<sup>4</sup> Balancy, *Violencia civil en la Andalucía moderna (ss. XVI-XVII): familiares de la Inquisición y banderías locales*, Universidad de Sevilla, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999, p. 81.

por su ayuno y penitencia,  
oración y tierno llanto.  
(vv. 162-165)

Y Diego de los nobles e ilustres Meneses, “porque es bien que los Meneses / pocos iguales conozcan” (vv. 266-267). En este sentido, durante su ejercicio como teniente y alcalde mayor de Guadix, en 1600, el poeta enfrentó la difícil tarea de imponer orden en esta parte de la convulsionada sociedad andaluza, para lo cual se valió de sus estudios de Leyes y Cánones, y de la experiencia que había ganado en su profesión, que, desde 1599, estaba ejerciendo en su ciudad natal<sup>5</sup>. Así, en 1601, se le encarga la delicada empresa de dar posesión al licenciado Juan Ortega de Grijalba como prior de la iglesia de Baza, en representación de Juan de Fonseca, quien había recibido el nombramiento por merced del mismo rey, pero que el licenciado Yegros, provisor de dicha iglesia, había impedido concretar. Mira consiguió solucionar este pleito satisfactoriamente, pues no se vuelve a mencionar en la documentación de Guadix<sup>6</sup>, mas sí reaparece, transfigurado de acuerdo con las convenciones de la comedia, en su obra dramática; pues, en sus experiencias como teniente y alcalde mayor de su ciudad natal, se encuentra el germen de las situaciones que el poeta dramatizaría, años después, en *El esclavo de demonio* mediante la figura de Gil: un clero que, olvidando sus altos objetivos, se mostraba en rebeldía con la jerarquía de su propio estamento y la autoridad real, situación con la que, ciertamente, se vio comprometido, puesto que formaba parte de este cuerpo.

En la Andalucía de Mira, Sebastián López Clemente y Sancho Román de Velasco fueron ejemplos representativos de los extremos de degradación a los que llegaron algunos miembros del estamento eclesiástico. El primero, cura y comisario del Santo Oficio en Isnatoraf, no demostraba ningún respeto a la autoridad: soborna testigos, da falso testimonio y (al igual que Gil en su encuentro con el Príncipe) no duda en agredir verbal y físicamente a los repre-

---

<sup>5</sup> Véase Roberto Castilla, *El Arcediano Antonio Mira de Amescua: biografía documental*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Úbeda, 1998, pp. 22-23.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 25.

sentantes de la ley<sup>7</sup>. Por su parte, Sancho Román escandalizó “la tierra entera y a toda la región” por sus constantes atentados contra el honor de las mujeres, a las que no dudaba en someter, por engaños o por la fuerza, en sus propias casas<sup>8</sup>. Ambos clérigos, al igual que el Gil cómico, vivieron como truculentos delinquentes, provocando el descontento y la desconfianza de la feligresía hacia las instituciones eclesiásticas.

Sin embargo, Mira no fue un severo crítico del clero. Su pertenencia a este estamento se lo impedía, además que, gracias a este estado, conseguiría, en los siguientes años, medrar su situación. Por ello, acomodó ingeniosamente la representación de la corrupción de este estamento dentro de los ideales de la España contrarreformista. Así, en la segunda escena de *El esclavo del demonio*, tras haber disuadido a Diego e incitado por la visión de la escalera (colocada ahí por Domingo, criado del joven noble, para permitir el ascenso de su señor hasta el balcón de Lisarda), Gil llega hasta la habitación de la joven. Tras percatarse de que ella se encuentra en el interior, titubea y pretende descender, lo que no consigue, ya que Domingo, en el ínterin, ha retirado la escalera. Angustiado clama a los cielos y sus lamentos son respondidos por una aparente voz “celestial”: “¿Quién me anima y me da voces?” (v. 587), “La justicia de Dios es / que me viene a amenazar” (vv. 595-596), la que, realmente, no proviene del nivel superior, sino de Domingo, quien habla dormido, recostado sobre el tablado. Esta extraña forma de diálogo, identificada y bautizada por Claude Anibal como “voces del cielo”<sup>9</sup>, es un recurso recurrente en la dramaturgia de Mira de Amescua, que éste emplea para dramatizar la voz de la conciencia del personaje con el fin de moverlo a reformar su comportamiento. Sin embargo, en *El esclavo del demonio*, experimenta una importante variación, por la cual las “voces del cielo” se convierten en “voces del infierno”. De tal forma, los labios del inconsciente criado (cuyo cuerpo inerte se convierte en una suerte de prolongación del tablado) repiten el dictado del foso, el infierno escénico,

---

<sup>7</sup> Balancy, *op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>9</sup> Claude E. Anibal, “Voces del cielo. A note on Mira de Amescua”, *The Romanic Review*, 16 (1925), pp. 57-70.

y convencen a Gil de su predestinada condena. Desde este momento, el santo se convierte en:

un caballo desbocado  
que parar no he de saber  
en el curso del pecado.  
(vv. 738-740)

Es decir, Gil abraza no sólo la creencia reformista de la predestinación, sino también la creencia en la depravación innata del hombre, pues, como afirma James Atkinson, para Lutero: “La bondad sólo procede del arrepentimiento que recibe [por] la gracia de Dios; todo hombre es depravado, redimido solo por la gracia de Dios”<sup>10</sup>. De este modo, la caída del clérigo aparece como resultado de la influencia de un enemigo foráneo, es decir, el responsable de la corrupción de este cuerpo se ubicaba fuera del sistema imperial, con lo que se desviaba cualquier posible crítica contra el orden imperante hacia un “otro” demoníaco, ubicado más allá de las fronteras de la monarquía española.

En realidad, fueron otras las causas que estaban detrás de la crisis del clero: la Iglesia, fuente de poder y beneficios, se convirtió en un imán para gente pernicioso, la que, por la falta de un filtro eficaz, pasó a engrosar las filas eclesiásticas. Además, se trataba de un largo proceso de decadencia que afectaba los distintos niveles de la jerarquía eclesiástica y cuyos orígenes se encontraban muchos siglos antes. Por ello, a principios del siglo XVI, el Cardenal Jiménez de Cisneros había emprendido la Reforma española enfocada en el clero secular, más proclive a corromperse, debido, principalmente, a su deficiente preparación. En cambio, el clero regular, gracias a la formación teológica que recibía en los seminarios de sus respectivas órdenes, se convirtió en el baluarte de la Iglesia y el punto de partida de la colosal Reforma del Cardenal. A pesar de que esta se materializó en la Universidad de Alcalá y los colegios fundados por la Compañía de Jesús, el estado del clero secular, como lo demuestra el trabajo de Balancy, seguía siendo deplorable en la Andalucía del XVII, debido a que estos centros de formación no se daban abasto para atender el creciente

---

<sup>10</sup> James Atkinson, *Lutero y el nacimiento del protestantismo*, Alianza, Madrid, 1980, p. 148.

aumento de “vocaciones” que se produjo en el cambio de siglo. Como consecuencia, en el clero secular coexistieron dos tipos de clérigos: los egresados de las universidades y seminarios (donde, además de teología, se enseñaba y promovía el interés por las humanidades) y los carentes de formación que representaban, numéricamente, la mayoría. En este sentido, el Gil de la comedia de Mira, al abrazar repentinamente la doctrina herética de la predestinación, también revela su deficiente formación teológica, la que confiesa: “que siendo ignorante libre / quiero saber siendo esclavo” (vv. 2404-2405), por lo que se inscribe en dicha mayoría.

Un ejemplo pintoresco de la lamentable formación de esta parte del clero secular fue Sebastián López Clemente, que tenía una manera “particular” de oficiar misa: “¡que presenta a Cristo cabeza abajo!...”<sup>11</sup>. Sin embargo, el Gil de Mira no se acerca a estos extremos de simpleza, pues presenta características atractivas: me refiero a su gusto por el conocimiento. Cuando el santo pacta con Angelio, acuerda entregar su alma a cambio de satisfacer su deseo por Leonor y convertirse en estudiante del maligno:

ANGELIO. Y no imagines  
que en lo que toca a saber  
me pueden a mí exceder  
los más altos querubines.  
GIL. Tengo a tu ciencia afición.  
Yo aprenderé tus lecciones  
(vv. 1476-1481)

Es decir, Gil es presentado como un hombre con disposición hacia el desarrollo intelectual. Él desea ansiosamente satisfacer esta afición al punto de que su deseo erótico por Leonor se equipara a su deseo de aprender la ciencia de Angelio. A partir de esto, en la comedia, la corrupción del clero no aparece como una consecuencia de las limitaciones propias de la naturaleza humana, porque el hombre, en su libre albedrío, estaba inclinado hacia el conocimiento. La representación del santo, en este sentido, se ubica en una posición con-

---

<sup>11</sup> Balancy, *op. cit.*, p. 82.

trarreformista, ya que se oponía a la depravación natural del hombre, idea que defendían luteranos y calvinistas, y que predestinaba no sólo el destino, sino también la conducta del hombre. El libre albedrío concedido al hombre por Dios, al no ser adecuadamente dirigido hacia el estudio de la teología y las humanidades durante los años de formación, dejaba a los miembros del clero secular en una situación de vulnerabilidad frente a estas creencias heréticas, como sucede con Gil en la comedia.

En cambio, la situación en el clero regular era muy distinta. Los requisitos que debían cumplir los aspirantes eran mayores y no se relajaron con el aumento de vocaciones; en este sentido, como afirma Félix Herrero respecto al ingreso a la orden de los dominicos (orden a la que finalmente se unirá el Gil cómico, siguiendo los pasos del Gil histórico): las exigencias requeridas a los candidatos fueron cada vez mayores, “no en el aspecto de honestidad de la vida, cuyo listón permaneció siempre muy alto, sino en cuanto se refiere a la preparación científica. Si primero se les exigían las letras elementales o la gramática, a mediados de siglo se les exigirá conocimiento de la lógica elemental”<sup>12</sup>. Por ello, al final de la comedia, el santo confiesa sus pecados y anuncia el comienzo de su extremada penitencia en el seno de esta orden:

Y ya de Domingo santo  
 blanca saya y capa negra  
 me está esperando, que quiero  
 que asombre mi penitencia  
 (vv. 3264-3267)

De modo que la rehabilitación del pecador y la recuperación de su santidad se realizarán dentro de una orden monástica, que, desde sus inicios, se caracterizó por ser una síntesis de claustro y escuela, como afirma el mismo Herrero. Entonces, las órdenes monásticas aparecen como el punto de partida de la rehabilitación del corrupto clero, lo cual coincide con la Reforma que, el siglo

---

<sup>12</sup> Félix Herrero, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. Predicadores dominicos y franciscanos*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1998, p. 40.

anterior, había emprendido el Cardenal Cisneros<sup>13</sup> y de cuyos réditos Mira se benefició, pues estudió en el Colegio Imperial San Miguel, fundado por la Compañía de Jesús en Granada, y, luego, en las universidades de Alcalá, Granada y Salamanca, por lo que el poeta pudo haberse sentido deudor de la labor del Cardenal. En este sentido, *El esclavo del demonio* reafirma la importancia de una adecuada formación eclesiástica, puesto que las limitaciones formativas del clero secular aparecen como las responsables de la corrupción del protagonista de esta comedia.

Pero la dramatización de la vida de Gil tuvo otras repercusiones, relacionadas con un debate contemporáneo al momento de composición de la comedia: la polémica *de auxiliis* (1588-1607). La elección de un santo dominico no es gratuita, pues ¿qué mejor medio para avalar la validez del bañecianismo que una comedia de santos? Los pecados del santo pecador, justamente por su gravedad, subrayan el libre albedrío que Dios había concedido al hombre y, a la vez, se justifica su salvación por medio de la gracia “intrínseca eficaz” que este, por la santidad que después alcanzaría, debía haber recibido. En este sentido, su redención se sostiene no sólo a partir del sistema tomista (basado en el raciocinio y el análisis sistemático), sino también a partir de la dialéctica, alternativa que los bañecianistas, por el carácter tradicionalista de los dominicos, no cerraron completamente; por ello, Gil, al final de la comedia, alcanza realmente la libertad, al someterse a la autoridad divina, puesto que “cuanto más cerca y dependiente de Dios, más libre es el hombre”<sup>14</sup>.

Por otra parte, en lo relacionado con la representación de la nobleza, *El esclavo del demonio* dramatiza los conflictos en este estamento, cuyas consecuencias habría sufrido Mira, pues la muerte de su padre, como conjetura Carlos Asenjo, fue una represalia por un litigio que libró con la familia Bocanegra, durante el tiempo que el poeta ejerció el cargo de teniente y alcalde mayor de Guadix, y que fue resuelto a favor suyo<sup>15</sup>. Pero, incluso en el caso de que otros

---

<sup>13</sup> La trayectoria vital del Cardenal se asemeja a la de Gil, pues, como el santo, se inició como parte del clero secular para luego unirse a la orden franciscana.

<sup>14</sup> Ciriaco Morón, “Introducción” a Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 11-59; p. 34.

<sup>15</sup> Asenjo, *op. cit.*, p. 34.

hubiesen sido los motivos tras el asesinato de Melchor de Amescua y Mira –posibilidad que queda abierta, ya que este, en 1601, declara ser regidor de la ciudad–, no cabe duda de que las familias notables de Guadix, con las que estaban bien relacionados los Bocanegra, presionaron a la familia del difunto para que se redujese la pena de los asesinos, lo cual consiguieron<sup>16</sup>. En este sentido, es posible ver en este episodio de la biografía de Mira otro germen que aprovecharía al momento de componer *El esclavo del demonio*.

En la comedia, junto con la caída y ascenso de Gil, se dramatiza la rivalidad entre dos notables familias de Coimbra: los Noroñas y los Meneses. El origen de esta pugna, de acuerdo con el relato del santo (vv. 234-335), se hallaba en la muerte del hijo del anciano Marcelo a manos del joven e impulsivo Diego de Meneses. Años después y a pesar del destierro que sufrió como castigo, el impetuoso joven insiste en acercarse a la familia del anciano. Si bien este comportamiento obedece a la desmesura con la que se caracteriza a los nobles coimbrés en la comedia, también representa la continuación de la lucha entre estos dos clanes. La muerte del único hijo del anciano significó el estancamiento social de los Noroñas y, por ende, el afianzamiento del poder de los Meneses en Coimbra. Aunque en su discurso inicial, Marcelo afirma que las hijas “conservan” el honor que heredan de sus padres por medio del matrimonio, pues sólo los hijos son capaces de aumentarlo –como lo hizo él en su juventud por medio de sus servicios a la corona–, el anciano no intenta sólo conservar el honor de su familia, sino aumentarlo por medio del matrimonio de Lisarda con Sancho de Portugal “que de la sangre real, / gotas en sus venas tiene” (vv. 37-38). En este sentido, el acercamiento de Diego a los Noroñas aparece como un intento por evitar este enlace que significaría la llegada de los intereses de un linaje más poderoso a Coimbra, con lo cual la hegemonía de los Meneses sería debilitada. Por ello, el galán manifiesta su deseo de gozar a Lisarda, mas no considera convertirla en su esposa, ya que, de este modo, ella no podría contraer nupcias con Sancho u otro noble de superior alcurnia, y el poder de los Meneses sobre Coimbra sería indiscutible.

---

<sup>16</sup> Véase Castilla, *op. cit.*; Asenjo, *op. cit.*; y Villanueva, *op. cit.*

Esta lucha por el poder también se refleja en las decisiones del anciano sobre el destino de sus dos hijas. Aunque estas, en principio, no son completamente unilaterales, ya que considera su vocación (para el matrimonio o el convento), también persiguen el mantenimiento del poder de su familia. El pedido de la mano de Lisarda por el arrepentido Diego (disuadido de su intención inicial por Gil<sup>17</sup>) es una forma de restablecer la paz entre los dos clanes, pero también de consolidar la hegemonía de los Meneses sobre los Noroñas. Marcelo acepta esta propuesta (forzado por la aparente deshonra), mas obliga a Leonor a ocupar el lugar de Lisarda. De este modo, no sólo cumple con el matrimonio que había concertado con el cortesano, sino también evita el afianzamiento del poder de sus rivales sobre Coimbra, ya que busca la reintegración de su familia en la estructura central del poder (en la cual, como él cuenta en su discurso inicial, participó activamente durante su juventud) ante la imposibilidad de mantener su rivalidad con los Meneses, debido a la pérdida de su único hijo. En este sentido, el cambio en la conducta de Diego no es tal, pues mantiene su propósito inicial, porque persiste en la búsqueda de la consolidación del poder de su familia, sólo que emplea mecanismos legítimos, puesto que el matrimonio entre Lisarda y él significa también la unificación del poder de las dos familias bajo la órbita de los Meneses, ya que, tras la muerte de Marcelo, Diego se convertiría en la cabeza de ambas, lo que no llega a concretarse debido a la aparente traición del anciano. El joven noble, creyendo que este se ha llevado a Lisarda, reinicia su beligerancia contra Marcelo y regresa a sus métodos iniciales:

A Lisarda me ha de dar,  
o tengo de ejecutar  
lo que he intentado otra vez  
(vv. 1064-1066)

Al continuar este enfrentamiento, Diego no sólo desafía al anciano, sino también al poder real, ya que Marcelo se reintegra a la estructura de este al

---

<sup>17</sup> En este sentido, Gil actúa como un padre sustituto para el joven noble, que lo encamina hacia el orden institucional, al convencerlo de desistir de su intención inicial de deshonrar a Lisarda.

concertar las bodas de una de sus hijas con el cortesano Sancho. Por ello, a lo largo de las siguientes jornadas, la autoridad del anciano se reafirmará, con el apoyo del príncipe y el cortesano Sancho, mientras que el subversivo Diego será duramente castigado y sometido por los esclavos de Gil y, en la torre de la aldea, por el cruel Riselo, criado de Marcelo. Al final de la comedia, Leonor se casa con el rey Sancho y se restablece, definitivamente, el poder real en Coimbra por medio de la conversión del anciano en un agente del mismo, la cual se prefigura cuando el –todavía– príncipe avala, oculto bajo el disfraz de simple cortesano, que Marcelo tome, en sus manos, el castigo contra los agravios de Diego:

MARCELO. El traidor marido  
 pretendo castigar, pues soy justicia  
 en mi tierra, y señor.  
 PRÍNCIPE. Yo sé que el Príncipe  
 y el Rey lo aprobarán.  
 (vv. 3105-3108)

Agravios que, ya convertido en rey, hará suyos:

Es justo  
 que [Diego] pague tantas ofensas,  
 que a no ser propias y graves  
 perdonárselas pudiera  
 (vv. 3216-3219)

Entonces, el control de la subversión señorial, representada por Diego, se consolida en *El esclavo del demonio* por medio de las acciones de los cortesanos, protagonistas de la segunda trama, puesto que, en la comedia, los jóvenes son representados de modo que se establecen dos grupos diferenciados: los coimbréses (Lisarda, Diego y Gil), caracterizados por la desmesura, la cual los lleva a la ruptura con el orden social; y los cortesanos (Sancho y el príncipe), regidos por el “buen amor”, que aparece como un mecanismo de control de las inclinaciones naturales de su edad. Así, los primeros, carentes de esta disciplina y llevados por el “loco amor”, promueven el caos en Coimbra; en

cambio, los nobles cortesanos, representantes del orden real, reproducen las distintas convenciones de esta ideología. En este sentido, el alejamiento de los primeros del orden de la corte provoca que sean arrastrados al bandolerismo (Lisarda y Gil) y la ilegalidad (Diego), situaciones que se habían generalizado en los reinos peninsulares debido al vacío de poder provocado, irónicamente, por el mantenimiento del poder feudal. La nobleza, ocupada en la defensa de sus privilegios ante la corona y en las luchas internas por los cargos de poder locales, había permitido el establecimiento de la ilegalidad en sus territorios<sup>18</sup>. En consecuencia, el restablecimiento de la jurisdicción real se volvió una necesidad. El problema del condado de Ribagorza, en Aragón, fue un claro ejemplo de esta situación<sup>19</sup>.

En el proceso de “reconquista” de Ribagorza, la mayor parte de la nobleza aragonesa no se opuso al ejército que el rey mandó, a finales de 1591, contra los rebeldes<sup>20</sup>, del mismo modo que, en la comedia, Marcelo se convierte en un aliado del poder real. Así, el anciano, con el respaldo de los cortesanos, administra justicia en su aldea (los villanos se acercan a él para reclamar por los crímenes cometidos por Gil y sus secuaces, por lo que el cortesano Sancho organiza una partida para capturar al bandolero) y su residencia, debido a la introducción de elementos propios de la corte (la música y el “buen amor”), se transforma en una extensión de esta, donde las pasiones (la ira de Marcelo y el deseo erótico de los dos Sanchos por Leonor) son controladas por el poder civilizador de estas convenciones cortesanas. De este modo, la jurisdicción real se actualiza en Coimbra por medio de las acciones de los cortesanos, quienes

---

<sup>18</sup> Henry Arthur Francis Kamen, *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*, Alianza, Madrid, 1984, p. 229.

<sup>19</sup> Felipe II, desde los inicios de su reinado, se enfrentó con los fueros aragoneses. Desde 1554, el rey buscó anexarse este condado sin éxito debido a la oposición del Duque de Villahermosa, quien, como Diego en la comedia, defendió vigorosamente sus derechos señoriales. Así, este consiguió limitar el ejercicio efectivo del poder real sobre sus territorios amparado en los fueros y los fallos de las autoridades aragonesas hasta que, en 1591, el levantamiento de Zaragoza le permitió a Felipe intervenir dentro del territorio.

<sup>20</sup> Tras la eliminación de los rebeldes zaragozanos, en las Cortes de 1592 en Tarazona, se aceptaron cambios constitucionales que reafirmaron la autoridad real en este reino, sin cancelar totalmente los derechos señoriales aragoneses (Kamen, *op. cit.*, 234).

defienden la autoridad de Marcelo, legitimada por su sometimiento al poder real. En este sentido, la comedia celebra la restauración de la autoridad real en sectores de la nobleza que se habían desasido de esta sujeción, pues, en los distintos reinos peninsulares, las principales familias nobles buscaron imponerse sobre sus iguales, con el fin de asegurar y expandir su hegemonía; lo que menoscabó el orden social interno de estos territorios y, sobre todo, la jurisdicción real. Así, en 1567, el embajador de Venecia afirmaba: “En los tres reinos de Aragón, Cataluña y Valencia, en los que Su Majestad no tiene el poder absoluto, se cometen los crímenes más atroces, y los viajeros no gozan de seguridad alguna, porque esas partes están infestadas por doquier de bandidos, pero los habitantes no permiten intervenir al rey, salvo de conformidad con sus constituciones tradicionales”<sup>21</sup>.

Ángel Valbuena Prat forma parte de la considerable y destacada lista de críticos que condenó *El esclavo del demonio*. No obstante, en la introducción a su edición de la comedia, consideraba que, al momento de describir el paisaje, Mira de Amescua no retrató los fértiles paisajes lusitanos, sino el sobrio y fuerte paisaje de su Guadix natal<sup>22</sup>. En este sentido, lo que he pretendido en esta comunicación es continuar en esta dirección, pues es posible encontrar en ciertos pasajes vitales del poeta la fuente de inspiración de *El esclavo del demonio*. Si bien la representación del clérigo pecador y el noble rebelde tendrían su origen en el tiempo que Mira desempeñó el cargo de teniente y alcalde mayor de ciudad natal, no se trata, sencillamente, de dramatizaciones de sus experiencias. Justamente, en esto reside el mérito del poeta, pues partiendo de su contacto personal con estos problemas, dramatiza las tensiones sociales y políticas en las que se vieron comprometidos estos dos estamentos con el fin de reafirmar el sometimiento a la autoridad divina y política como base del orden social.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>22</sup> Ángel Valbuena Prat, “Prólogo” a Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, La Lectura, Madrid, 1926, pp. 9-71; p. 18.



El tema de pactos con el diablo:  
variaciones idiosincráticas en *El esclavo  
del demonio* de Mira de Amescua  
y *El mágico prodigioso* de Calderón

Robin Ann Rice

*Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla*

El deseo de obtener un bien inmediato por un pago doloroso a largo plazo ha sido un tema literario explotado por autores de distintas épocas y de distintas maneras. Fausto es el personaje que por siglos ha fascinado lectores por su pacto con el diablo. Las versiones de este argumento cambian según la época, el país y las obsesiones socioculturales del momento. Incluso, el personaje que entra en negociaciones no es siempre llamado “Fausto”, de hecho Fausto es una denominación para esta figura, más o menos, del siglo XVI y existen versiones estructuralmente parecidas a este argumento empezando en el siglo IV. A pesar de las diferentes fuentes de donde provienen estas historias parecidas: Antioquía, Portugal o Alemania, o el nombre del protagonista: Teófilo, Cipriano, don Gil o Fausto, ya en el Siglo de Oro las características de las distintas fuentes estaban más que fusionadas. En el siglo XVII, en la España de la Contrarreforma, dos autores, entre otros, crean obras que juegan con las variaciones sobre este tema: Mira de Amescua en *El esclavo del demonio* y Calderón de la Barca en *El mágico prodigioso*. En este estudio, voy a examinar los orígenes del tema del pacto con el diablo que son más frecuentes en la España de la época áurea. Después, compararé los elementos tomados de las fuentes legendarias y los cambios y manipulaciones de la historia introducidos por Mira de Amescua y Calderón de la Barca.

## LA MAGIA Y LA CONTRARREFORMA

Desde los tiempos antiguos, el ser humano ha exhibido un interés por entrar en contacto con lo sobrenatural quizás impulsado por el complejo de inferioridad provocado por una consciencia de la impotencia inherente en ser mortal. Los poderes mágicos lo salvan de una vida aplastada por un rígido sistema de clases, jerarquías sociales y otras limitaciones impuestas por su medioambiente. Durante el Renacimiento y el Barroco lo oculto, lo mágico y lo demoníaco son retomados con un nuevo provecho. El siglo xvii es un siglo de crisis y desorientación y lo esotérico y la diabólica son fenómenos idóneos para manifestar el desconcierto. “[L]a literatura barroca refleja la apariencia, el engaño, la sombra, el sueño, la evasión, la trascendencia, [...] la irrealidad que caracteriza a este momento”<sup>1</sup>. La doble tensión de entrar en contacto con el mundo maravilloso de la magia, y, a la vez, con lo prohibido en forma del demonio, tiene una atracción especial: “El diablo [...] viene a ser el puente entre lo religioso y lo mágico. La nobleza, los letrados y el mismo clero, al igual que el pueblo llano creen en el control que dispone Satanás sobre las cosas humanas. Esta intervención del demonio permite justificar las anomalías”<sup>2</sup>. No sorprende que los personajes profáusticos y fáusticos cuenten con la conveniencia de poder justificar conductas aberrantes por medio de pactos con el demonio. En los mundos de *El esclavo del demonio* y *El mágico prodigioso*, el afán de controlar por artimañas a la naturaleza se manifiesta en el poder de manipular el libre albedrío de otra persona en la forma de un enamoramiento forzado. Por ende, la magia se inserta en la religión por medio del demonio. El demonio está presente desde los primeros momentos del mundo judeocristiano. En la literatura barroca, el diablo puede producir conjuras, apariciones y otros actos de hechicería que hacen alusión al pensamiento mágico de la Edad Media.

Según Zamora Calvo, en particular, el pacto con el diablo es la manera de superarse como ser humano. Es su manera de asemejarse a Dios:

---

<sup>1</sup> María Jesús Zamora Calvo, *Ensueños de razón. El cuento inserto en tratados de magia (siglos xvi y xvii)*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2005, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 36.

Durante los Siglos de Oro se considera que el orden natural y el orden maravilloso están separados por una leve cortina, que tan sólo Dios y Satanás pueden atravesar. Cuando las imploraciones a Dios parecen ser desoídas, el hombre acude al diablo. [...] su poder, aunque limitado, es tan grande que no hay en la tierra ninguna fuerza semejante: puede penetrar en el pensamiento, inclinar la voluntad, fascinar la imaginación, etc. Con él, el orden sobre natural está al alcance del hombre; para ello es suficiente con que este entre en contacto con el demonio, estableciendo un pacto que generalmente conlleva la venta del alma<sup>3</sup>.

El ser humano logra superar su complejo de inferioridad en la gran cadena del ser por medio de un pacto sanguíneo con el demonio. En las obras de Mira y Calderón, el pacto tradicional está tergiversado. Las estructuras básicas de las versiones de la historia están alteradas.

TEÓFILO, CIPRIANO, DON GIL Y FAUSTO:

LOS PACTOS CON EL DIABLO

Dos de los antecedentes a la figura de Fausto se encuentran retratados en la *Legenda aurea* de Jacobus de Voragine, texto compilado entre 1360-1375. Esta colección de manuscritos resultó tan popular que entre 1470 y 1530 era el libro más frecuentemente publicado en Europa. En estas dos leyendas, tanto Teófilo como el mago Cipriano hacen pactos con el demonio. Seguramente, Mira de Amescua y Calderón de la Barca conocían versiones de estas leyendas, especialmente la de Teófilo, dado que Gonzalo de Berceo narra la historia en *Los milagros de Nuestra Señora*. Hay que recordar que el texto de Berceo antedata el de Voragine, demostrando que la historia de Teófilo estaba bien arraigada en España desde antes. Además, es el único “milagro” que contiene un pacto con el diablo. De las cuatro transcripciones que probablemente tuvieron una influencia sobre Mira y Calderón, tres de ellos, Teófilo, Don Gil y Fausto crearon una alianza con el demonio para obtener conocimientos o reconoci-

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 173.

mientos de un tipo u otro. Nada más uno, Cipriano, usa la magia para fines amorosos. No obstante, la magia y el amor están relacionados en la mayoría de las versiones españolas del pacto con el diablo en el Siglo de Oro.

Parece que el siglo xvii fue un buen momento para el demonio. Con tantas religiones luchando entre sí, la atracción de la magia ocupa un lugar central en la imaginación colectiva. Todo esto es a pesar del Concilio de Trento y su afirmación al pensamiento tomista que la magia, las hechizas y los sortilegios no tenían ningún poder sobre el libre albedrío.

MIRA DE AMESCUA Y *EL ESCLAVO DEL DEMONIO* (1613)

Como nos recuerda Valbuena Prat, “[e]l teatro de Mira de Amescua se halla absolutamente comprendido en el ciclo de Lope”<sup>4</sup>. Y, a pesar de las diferencias básicas entre Lope y Calderón de la Barca, los temas del primero casi siempre están utilizados por el segundo<sup>5</sup>, y, este hecho, entre otros que mencionaré más adelante, explicaría, quizás en parte, el uso de Calderón del tema del pacto con el diablo. Tres variaciones sobre el tema parecen unirse en la obra de Mira: la de Frei Gil de Santarem, la de Teófilo y la de Fausto. Sin embargo, los elementos básicos de estas historias están extrañamente cambiados por el dramaturgo español.

El primer hecho que extraña al lector es el cambio hiperbólico de convicciones, sin explicación, de Don Gil. Antes de llegar al verso 200, Don Gil es proclamado: “el santo / que Coimbra reverencia / por su ayuno y penitencia, / oración y tierno llanto” (vv. 62-65)<sup>6</sup>. Incluso, más adelante en la historia, el Príncipe dice de él:

Corriendo voy la posta  
para ver a Don Gil, un hombre santo,

---

<sup>4</sup> Ángel Valbuena Prat, “Prólogo”, en *Mira de Amescua Teatro, I*, prolog., ed. y notas de Ángel Valbuena Prat, Espasa-Calpe, Madrid, 1943, p. xviii.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. xix.

<sup>6</sup> Todas las citas son de la edición de Ángel Valbuena Prat consignada en la nota 4.

canónigo en la iglesia de Coimbra,  
 a pedirle que ruegue a Dios que sane  
 a mi padre, que está en mucho peligro  
 (vv. 1812-1816)

El personaje creado por Mira parece aludir a Frei Gil de Santarem. Pero Mira adopta únicamente el nombre porque la similitud entre el Frei Gil histórico y el Don Gil de la obra no tienen nada en común salvo el pacto con el diablo. Cuando Diego, enamorado de Lisarda, está a punto de subir una escalera para reunirse a escondidas con ella, Don Gil lo convence de no seguir adelante con su plan amoroso por medio de un largo, irrefutable discurso sobre la tentación. Pese a esto, cuando Diego abandona el lugar de la cita, persuadido, claro, por Don Gil, es precisamente Don Gil quien decide subir la escalera, fingiendo ser Diego, para gozar de Lisarda. El uso de este tipo de artificios no es nuevo en el drama áureo, lo que es nuevo, o, mejor dicho, fuera de contexto es la inverosímil permutación espiritual de Don Gil. Hay que recordar que Don Gil quebranta todas las reglas de “un hombre santo” sin la intervención del demonio. La única explicación para esta extraña conducta es, según sus propias palabras:

¡Oh qué extraño pensamiento!  
 ¡Jesús, que [el] alma resbala  
 y mudo mi entendimiento!  
 La fe deste corazón  
 huyó, pues que la ocasión  
 es la madre del delito,  
 que si crece el apetito  
 es muy fuerte tentación.  
 (vv. 467-474)

Es el primer ejemplo de una serie de defectos inesperados. Sin estar satisfecho con su primer arrebato pecaminoso, Don Gil escapa con Lisarda y le miente diciendo que fue su amado Diego el que ha planeado el engaño: “El me ha traído / a que gozase de ti, / para dejar ofendido / tu padre otra vez” (vv.

627-629). Sin otra alternativa, Lisarda escapa con Don Gil y se convierten en “salteadores con arcabuces”.

Todavía sin la mediación del demonio, Don Gil se enamora, a primera vista, de Leonor, hermana de Lisarda que encuentran en un camino, y declara:

Por ti, divina Leonor,  
haré otro grave delito,  
que el pasado fué un error  
y éste es un ciego furor  
nacido de un apetito.  
(vv. 1254-1258)

Esta anticipación de la maldad, sin la interposición del demonio, es otra de las idiosincrasias de *El esclavo del demonio*. En las versiones anteriores, tanto las de Fausto, como Teófilo y Frei Gil, la malicia inicia con la mediación del demonio. Mira introduce una nueva figura personificada por Don Gil en la cual las fechorías parecen brotar de su voluntad sin ninguna injerencia diabólica. Amescua basa su Fausto ibérico, por lo menos en nombre, en:

uno de los Faustos arquetípicos de la Edad Media: el portugués Frei Gil de Santarem. La leyenda hagiográfica lusitana está basada en un personaje histórico que vivió entre finales del siglo XII y la primera mitad del siglo XIII, y cuya muerte acaeció en 1256. La tradición convirtió a Frei Gil, religioso notable por su virtud y saber, en un pactista diabólico, que aprendió magia en la famosa cueva de Toledo y que, finalmente arrepentido, habría salvado el alma, como Teófilo, aunque este último por intercesión de la Virgen María<sup>7</sup>.

Sin embargo, el Fray Gil de Amescua no tiene ningún interés en aprender magia o alcanzar el entendimiento de los misterios del universo: su deseo es

---

<sup>7</sup> Nicanor Gómez-Villegas, “Implicaciones teológicas de ‘el pacto con el demonio’ en la tradición literaria áurea”, *Hipertexto*, 5 (2006) p. 82.

puramente carnal. Además, como he comentado arriba, él aún no ha entrado en pacto alguno cuando engaña, miente y rapta a Lisarda.

Por fin, después de 1378 versos, “Sale el Demonio vestido de galán, y llámase Angelio” incitado por las palabras de Don Gil: “por gozar de ti, Leonor, / daré el alma” (vv. 1377-1378). Angelio discurre sobre los beneficios de deleitarse con los bienes mundanos e introduce la disputa entre la Reforma que aboga por la predestinación y la Contrarreforma que sigue los preceptos del libre albedrío: “Si predestinado estás / la gloria tienes segura. Si no lo estás, ¿no es locura / vivir sin gusto jamás?” (vv. 1399-1402). En el siglo XVI el cardenal Francisco de Toledo publica el *Institutio Sacerdotum* en Roma, que declara que el diablo no puede influenciar el libre albedrío. Produce fantasmas que afectan la imaginación, pero el libre albedrío no es alterable. Las únicas condiciones que da Angelio son: “Que del mismo Dios reniegues, / y haciendo escrituras firmes / de ser mi esclavo, las firmes / con sangre, y la crisma niegues” (vv. 1435-1438). En este extraño convenio con el demonio, Don Gil parece haber sido engañado. Este aspecto es otra idiosincrasia de *El esclavo del demonio*. Angelio le ha prometido: “Tu gusto será infinito; / con vida libre y resuelta / seguirás a rienda suelta / los pasos de tu apetito” (vv. 1419-1422). Cuando los otros esclavos se encargan de Don Gil, primero le hacen un sangrado, probablemente para tener la sangre para el contrato. Después conducen a Angelio vestido como esclavo, “con S y clavo” (entre los vv. 1497-1498). En su contrato ha escrito: “Si aprendo la sutil Nigromancia / que el católico llama barbarismo, / y excediendo las fuerzas de mí mismo / gozare de Leonor un breve día;” (vv. 1503-1506).

Si los Actos I y II son reminiscencias distorsionadas de la historia lusitana de Don Gil, el Acto III retoma aspectos de Fausto, pero únicamente por el papel que cumple el demonio. Mira de Amescua diseña un demonio bastante semejante al personaje diabólico encontrado en las otras versiones del tema profaústico y fáustico. Incluso, una constante en las versiones españolas es la invitación diabólica para aprender la magia en la cueva de Toledo. La cueva en los textos españoles es análoga al estudio o a la biblioteca en las rendiciones inglesas o alemanas del *topos*. En un largo discurso de más de 100 versos, Angelio promete a Don Gil las riquezas físicas del mundo y hace un recorrido

poético de las maravillas turísticas del siglo XVI: París, Zaragoza, Florencia, Játiva, Valladolid, etcétera. El Don Gil literario es muy distinto del Frei Gil. Don Gil rechaza cualquier pretensión de acceder a las altas esferas de las luces filosóficas o mágicas:

No quiero, dueño y maestro  
 cuya ciencia al mundo espanta,  
 repúblicas de Platón  
 en la idea fabricadas;  
 no quiero, no, las riquezas  
 de que el mundo ofrece parias  
 a soberbias majestades  
 de la gente idolatradas

(vv. 2628-2635)

Se descarría de los rieles fundamentales de los argumentos tradicionales tanto del Frei Gil histórico y legendario como de Teófilo y Fausto. Asimila a un Cipriano profano que valora más un día de placer carnal que la sabiduría arcana adquirida en la cueva.

Sólo quiero que me cumplas  
 una liberal palabra,  
 condición de la escritura  
 en tu favor otorgado.  
 Amo a Leonor; sufro y peno  
 viviendo con esperanzas  
 que me convierten las horas  
 en siglos y edades largas

(vv. 2648-2655)

Angelio le hace entrega de un remedo de Leonor y la acotación prescribe: “Sale Don Gil abrazado con una muerte cubierta con un manto” (entre los vv. 2709-2710). Otra vez, la desviación de Mira de introducir un engaño por parte del demonio es una idiosincrasia que no usan las otras historias que narran los pactos con el demonio. Calderón lo hará después en *El mágico prodigioso*, pero, como ha escrito Valbuena Prat, Calderón impide a Cipriano gozar a

Justina aun en apariencia<sup>8</sup>. Don Gil se da cuenta del engaño y acusa a Angelio: “Hasme engañado. / [...] / Mujer fue la prometida; / la que me diste es fingida, / humo, sombra, nada, muerte” (vv. 2760 y 2765-7).

El Acto III desvía aun más la historia de las otras versiones del tema de Gil, Teófilo, Cipriano y Fausto. Primero, Lisarda, cuya vida es destruida por Don Gil, se convierte en antítesis de él como se evidencia la descripción en este Acto: “sal[e] Lisarda, herrado el rostro, en hábito de esclavo, y escrito en la cara: ‘Esclavo de Dios’.” (entre los vv. 2291-2292). Mientras tanto, Don Gil dice estar cansado de su vida pecaminosa:

Me cansan  
 las acciones del pecado,  
 no el gusto de cometerle,  
 que en éste siento descanso.  
 Tres labradores he muerto,  
 dos mujeres he forzado,  
 salteé diez pasajeros,  
 y he aprendido dos encantos.  
 Soy discípulo, en efecto,  
 de buen maestro, y esclavo  
 de buen señor que a la vida  
 me enseña caminos anchos  
 (vv. 2380-2391)

Tanto ha aprendido de Angelio que empieza a usar su retórica doctrinal: “Hasta morir no hay seguro / en aqueste mundo estado, / porque sólo Dios conoce / los que están predestinados” (vv. 2492-2495).

El desenlace que trama Mira es muy original pero poco satisfactorio desde un punto de vista dramático. Primero, Angelio se revela y Don Gil se queda asombrado al descubrir que Angelio es el demonio. Segundo, Don Gil decide repentinamente pedir amparo y selecciona extrañamente al “ángel de la guarda” (v. 2843) y no a la Virgen o a algún santo. Unos ángeles luchan con los diablos y Don Gil es redimido. El final de la obra desconcierta por las in-

---

<sup>8</sup> Valbuena Prat, *op. cit.*, p. 126.

justicias cometidas contra Lisarda. Don Gil es perdonado por todos, incluso por el Príncipe. Sin embargo, la acotación describe: “Descúbrese Lisarda con música, muerta, de rodillas, con un Cristo y una calavera, en el jardín” (entre los vv. 3211-3212). El Príncipe ordena su entierro y la comedia termina.

La “innovación” de Mira es la conversión de Lisarda en un chivo expiatorio para los demás. El esclavo del demonio es Don Gil pero es perdonado y, se supone, liberado. Lisarda, por el otro lado, está muerta y a punto de ser sepultada. Las variaciones que introduce Mira con respecto al tema de Gil/Teófilo/Cipriano/Fausto, además de ser variaciones de las fuentes clásicas, son extrañas transformaciones. Los elementos básicos de la leyenda son tergiversados y algunos de los canjes son poco satisfactorios en cuanto a la lógica de los sucesos y el desenlace dramático de los acontecimientos.

Las permutaciones que implanta Mira son: el protagonista ha sufrido un radical cambio moral sin haber entrado aún en el pacto con el diablo. No demuestra interés en conocimientos recónditos del universo, sino en una aventura con Leonor. Además, no hay ningún júbilo por haber entrado en el pacto porque el demonio lo engaña. Don Gil no es salvado por la Virgen María, la cual es la figura usada en los dramas españoles, sino por el “ángel de la guarda”. Quizás la mudanza más perturbadora es la falta del sentido de justicia al final de la obra. Don Gil y don Diego son salvados pero Lisarda, la más valiente y, en ciertos aspectos, la menos culpable porque expía sus pecados y se convierte en “esclava de Dios”, está muerta. Desde un punto de vista religioso, Lisarda es reivindicada por Dios. Sin embargo, desde un enfoque humano y dramático, es el chivo expiatorio para don Gil y don Diego, y, en lugar de entretener, produce zozobra y una desazón en los lectores/espectadores. Por parte de don Gil, no hay expiación pero es perdonado y salvado.

CALDERÓN DE LA BARCA Y CIPRIANO:

*EL MÁGICO PRODIGIOSO* (1663)

Hay una relación histórica y fundacional muy curiosa entre Fausto y Cipriano. Aunque había dos fuentes para la leyenda de Fausto: un autor anónimo

de Wolfenbüttel y Johann Spies que publicó el *Volksbuch* en 1587, el nombre “Fausto” parece no proceder del *Volksbuch* alemán sino del famoso Simon Magus, un contemporáneo de los apóstoles que usaba el sobrenombre “Faustus”. Se proclamaba divino y se casó con una prostituta de nombre Elena la cual consideraba la reencarnación de Elena de Troya y la sabiduría (*ennoia*) de Dios. En el *Volksbuch*, por medio de la magia, Fausto también obtiene un simulacro de Elena de Troya. Por un lado, este episodio es explicable como derivación de la leyenda Simon-Faustus, y, por el otro lado, de otra antigua tradición: la de San Cipriano de Antioquía. Ioan Couliano juzga que Calderón de la Barca usaba como fuentes la *Legenda aurea* y una colección de las vidas de los santos intitulada *Flos Sanctorum*. Excepto su conclusión, que se asemeja al argumento del Mago Cipriano recopilado en la *Legenda aurea*, la estructura del Fausto del *Volksbuch* es muy parecida a la versión de Calderón<sup>9</sup>. Según Valbuena Prat: “La leyenda de Cipriano en la forma que llega a Calderón, coincide con la medieval de Teófilo y la cincocentista del Doctor Fausto en la existencia de un pacto diabólico; pero Teófilo vende su alma al demonio por conseguir honores, y Fausto por rejuvenecerse, mientras que Cipriano realiza la venta por el amor a una mujer”<sup>10</sup>. Como precisión al comentario de Valbuena Prat, el Cipriano de Antioquía sí solicitó el auxilio de los demonios, pero no entró exactamente en un pacto fáustico. Otra precisión sería que el Cipriano calderoniano llama la atención del demonio por su discurso fáustico del inicio de la obra en el cual anhela conocer los secretos de Dios y el universo. Entonces, si bien es cierto que el protagonista entra en el pacto para obtener el amor de Justina, también es preciso decir que atrae al demonio primordialmente por sus ansias intelectuales. Después, el demonio lo hace enamorarse, y, por lo tanto, le induce su estado de desesperación para conquistar a Justina. Pero la iniciativa amorosa proviene del demonio y no de Cipriano. Ésta es una parte fundamental de la obra porque retoma la historia original de Voragine en la cual el demonio es el antagonista de Justina por ser cristiana.

---

<sup>9</sup> Ioan P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, tr. de M. Cook, University of Chicago Press, Chicago, 1987, pp. 214-216.

<sup>10</sup> Valbuena Prat, “Prólogo”, en *Calderón de la Barca. Comedias religiosas*, pról y ed. de Valbuena Prat, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, t. I, p. IV.

El Cipriano calderoniano es una figura que se asemeja al Fausto del *Volksbuch* porque es pintado como “estudiante” y codicia leer y aprender. Además, evoca al demonio porque expresa su afán de conocer los secretos del universo, una clara invocación al demonio en los textos fáusticos:

ya podré,  
 si tanto mi ingenio alcanza,  
 estudiar esta cuestión  
 que me tras suspensa el alma,  
 desde que en Plinio leí  
 con misteriosas palabras  
 la definición de Dios;  
 porque mi ingenio no halla  
 ese Dios en quien convengan  
 misterios ni señas tantas.  
 Esta verdad escondida  
 he de apurar.

(vv. 77-88)<sup>11</sup>

A diferencia del Don Gil de Mira, Cipriano es un estudiante inocente que peca en la tradición antigua por su aspiración de investigar la “verdad escondida” la cual es siempre un acto severamente castigado. Si en Mira, Angelio tarda 1 378 versos en aparecer, el demonio de Calderón es alerta y ágil y sale en el verso 88. Don Gil quebranta las leyes de su religión sin la intercesión del demonio. En contraste, Cipriano es relativamente ingenuo en sus ambiciones amorosas antes de la intromisión del demonio.

A pesar de la impresión que da el inicio de la Jornada Primera en esta comedia de santos, el demonio no lleva a cabo sus artimañas para conferirle a Cipriano el poder de desentrañar los misterios del universo, sino el demonio impide a Cipriano concentrarse más en sus estudios. Además, lo hace enamorarse de Justina a pesar de no haber expresado interés alguno en ella:

---

<sup>11</sup> Todas las citas de *El mágico prodigioso* son de: *Calderón de la Barca. Comedias religiosas*, prolog. y ed. de Valbuena Prat, Espasa-Calpe, Madrid, 1953.

Pues tanto tu estudio alcanza,  
 yo haré que el estudio olvides,  
 suspendido en una rara  
 beldad. Pues tengo licencia  
 de perseguir con mi rabia  
 a Justina, sacaré  
 de un efecto dos venganzas.

(vv. 310-316)

Cipriano visita a Justina para interceder por dos hombres, Floro y Lelio, que están enamorados de ella. Pero, en el primer momento que la ve, la magia del demonio empieza a tener efecto:

(Ap. Turbado  
 estoy .) si acaso (Ap. ¡Qué fuerte  
 hielo discurre mis venas!)  
 en algo serviros puede  
 mi deseo. (Ap. ¡Qué mal dije!  
 Que no es hielo, fuego es éste.)

(vv. 756-761)

Entonces, las ciencias fáusticas son trocadas en esta versión del tema con el amor obsesivo.

No satisfecho con perturbar a Cipriano, el demonio aparece en el balcón de Justina como un “negro bulto” para que los pretendientes lo vean y renuncien a su afecto por ella pensando que tenga otro amor. Pero, el demonio los defrauda por dos motivos: uno, para dejar libre el camino para Cipriano, y, dos: “Para las persecuciones / que hacer en Justina intento, / a disfamar su virtud / desta manera me atrevo” (vv. 908-911). Además, declara sus otras intenciones que son:

No sólo he de conseguir  
 hoy de Justina el desprecio,  
 sino rencores y muertes  
 ya llegan: ábrase el centro,  
 dejando esta confusión  
 a sus ojos.

(vv. 922-927)

Por el otro lado, Cipriano sucumbe al amor y reconoce: “ni libros ni estudios quiero, / porque digan que es amor / homicida del ingenio” (vv. 1029-1031).

En la Jornada Segunda viene el pacto con el diablo. El amor por Justina ha desesperado tanto a Cipriano que sucumbe al demonio: “ya rendido, y ya sujeto / a penar y padecer, / por gozar a esta mujer, / diera el alma” (vv. 1196-1199). Inmediatamente, Demonio contesta: “Yo la aceto” (v. 1199). Este segmento es casi formulario, y también es un eco muy cercano de los versos de *El esclavo del demonio* de Mira: “Si la intención y el [a]fecto / condenan al pecador, / por gozar de ti, Leonor, / daré el alma” (vv. 1375-1378). Tal como el Demonio de Calderón, Angelio contesta: “Yo la aceto” (v. 1378). Un contraste notable, sin embargo, entre la relación de Cipriano y Demonio y Don Gil y Angelio es que Angelio no tenía un interés concreto en la destrucción de Leonor. Su enfoque fue una maldad genérica y no específica. Demonio tiene intenciones muy definidas para destruir a Justina porque ella es una cristiana devota, y, por lo tanto, enemiga natural de Demonio. También la quiere destruir porque destruirá a la vez a Cipriano. Sobre esto, Demonio dice a Cipriano:

Yo tu muerte.  
Y pues ya he conseguido  
el mirarme contigo introducido,  
ir a alterar mi saña determina  
de otra suerte también la de Justina  
(vv. 1462-1466)

Todavía Cipriano no ha hecho el pacto con Demonio. Pero llegando al final de la Jornada Segunda, Cipriano firma el pacto con su propia sangre. Demonio está contento porque ha ganado dos almas: “Alma con alma te pago, / pues por la tuya te doy / la de Justina” (vv. 1987-1989). Demonio condiciona a Cipriano: le enseñará la magia por un año viviendo con él en una cueva para aprender todo. Satisfecho con el pacto, Cipriano usa un lenguaje típicamente fáustico cuando declara: “Vamos, / que con tal maestro mi ingenio, / mi amor con dueño tan alto / eterno será en el mundo / el mágico Cipriano” (vv. 2021-2025).

En la Jornada Tercera, transcurrido un año, Cipriano sale de la cueva después de haber aprendido toda la magia para conquistar a Justina. Dado que

todos, salvo Justina y su padre, Lisandro, son gentiles, Demonio es el personaje que explica la teología cristiana en el texto. Cuando Cipriano se jacta de que Justina será suya: “hoy la hermosa Justina, / en repetidos lazos / llamada de mi amor, vendrá a mis brazos;” (vv. 2099-2101), Demonio, como gran teólogo contesta:

que aunque el gran poder mío  
no puede hacer vasallo un albedrío,  
puede representalle  
tan extraños deleites, que se halle  
empeñado a buscarlos,  
y inclinarlos podré, si no forzallo.  
(vv. 2119-2123)

No satisfecho con el engaño de Cipriano y consciente de que no tiene poder contra el libre albedrío, Demonio, de todas maneras, amenaza a Justina:

Lograr dos triunfos espero,  
de tu virtud ofendido:  
deshonrarte es el primero,  
y hacer de un gusto fingido  
un delito verdadero.  
(vv. 2341-2346)

Demonio hace un remedo de Justina y antes de poder gozar de ella, Cipriano descubre: “¡Un yerto cadáver mudo / entre sus brazos me espera!” (vv. 2541-2542). Cipriano se arrepiente de sus errores y por las pláticas teológicas de Demonio y los ejemplos de Justina se convierte al cristianismo. Es apresado por el gobernador cuando declara en público:

El gran Dios de los cristianos  
es el que a voces confieso;  
que aunque es verdad que yo ahora  
esclavo soy del infierno,  
y que con mi sangre misma  
hecha una cédula tengo,

con mi sangre he de borrarla  
 en el martirio que espero.  
 (vv. 2917-2924)

Se reúne con Justina en la prisión donde serán ejecutados juntos. El final se adhiere a la historia de Cipriano de Antioquía.

Quizás el aspecto más interesante del final de *El mágico prodigioso* es el papel que tiene Demonio. Se convierte en portavoz del cristianismo. Es Demonio quien reivindica con sus palabras tanto a Justina como a Cipriano al final de la obra. En contraste con Angelio de Mira, Demonio es un personaje bien desarrollado, mientras Angelio es más bien ambiguo e incongruente. Hay otras diferencias entre las dos obras. Primero, Cipriano es un estudiante al inicio de la obra y demuestra inquietudes por investigar la naturaleza de Dios, pero no es corrupto como Don Gil. Él entra en el contrato con Demonio para poder poseer a Justina, pero, en primera instancia, para instruirse en la magia. El final de Calderón es más justo. Cipriano y Justina perecen juntos como mártires, mientras que en el texto de Mira, Lisarda es el chivo expiatorio para los otros personajes, especialmente Don Gil.

#### CONCLUSIÓN

El tema de Fausto era fascinante para la España contrarreformista. Tanto Mira como Calderón, entre otros dramaturgos, utilizan aspectos del tema a pesar de llamar a sus protagonistas Don Gil y Cipriano. Sin embargo, sus historias están infiltradas con aspectos de la figura alemana. En el caso de Calderón, hay dos datos interesantes que pudieran indicar una influencia de la versión alemana. Primero, es posible que Calderón haya conocido alguna versión influenciada por el *Volksbuch* cuando pasó tiempo en los Países Bajos. Según algunas fuentes, en 1623, año en el cual los biógrafos de Calderón lo ubican en los Países Bajos, una compañía de teatro inglés representó varias obras usando el tema. Además, en la primera versión de *El mágico prodigioso* que no fue publicada hasta 1877, Calderón llama “Faustina” a la Justina no

bautizada<sup>12</sup>. Es factible que haya una influencia más directa del Fausto del *Volksbuch* en la obra de Calderón, más que en la de Mira. Al inicio de la obra calderoniana, Cipriano hace un monólogo que llaman el *grübelnden Gelehrten* (filosofar del erudito), el mismo modelo que usan Marlowe y, después de Calderón, Goethe<sup>13</sup>. En contraste, Don Gil rechaza la instrucción en las ciencias ocultas.

El pacto con el diablo es una vía que usa el hombre para superar sus limitaciones, y, por lo tanto, se manifiesta de muchas maneras en la imaginación colectiva desde la Antigüedad. “Con él, el orden sobrenatural está al alcance del hombre”<sup>14</sup>. También, nota Zamora, los pactos están comúnmente relacionados con temas sexuales. En este aspecto, las dos obras, *El esclavo del demonio* y *El mágico prodigioso* viran algo de la estructura tradicional del pacto fáustico. El Don Gil de Mira no necesitaba el pacto para cometer su primer desvío sexual con Lisarda. Cuando caprichosamente cambia de idea y se enamora de su hermana, Leonor, entra en el pacto. En el caso de Cipriano, él tienta al demonio exclamando querer tener conocimientos del dios que describe Plinio. Cuando Demonio hechiza a Cipriano para que se enamore de Justina, el protagonista opta por negociar con Demonio para gozar de ella. Cipriano es básicamente bueno antes de la intervención del diablo, mientras Don Gil inicia su vida errada sin la seducción del demonio.

El demonio es una figura que ha acaparado la imaginación popular durante muchos siglos. En los siglos XVI y XVII, varias tradiciones se reúnen para formar toda una serie de textos dramáticos que abordan el tema. La magia y la hechicería, tan condenados en los Siglos de Oro institucionalmente, se insertan en la mentalidad cristiana por medio de la figura del diablo<sup>15</sup>. El tema de Fausto inspiró a varios dramaturgos áureos, mezclándose con otras tradiciones similares, como las de Frei Gil, Teófilo y Cipriano. Mira de Amescua y Calderón de la Barca han forjado dramas que retoman unos elementos de las historias centrales pero han agregado hechos idiosincrásicos que hacen de sus versiones

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 216-217.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>14</sup> Zamora Calva, *op. cit.*, p. 173.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 43.

interesantes giros sobre el mismo tema. La mujer como chivo expiatorio es un tema que tanto Mira como Calderón han incluido en sus variaciones del tema. En las dos rendiciones, la constante es la muerte de la mujer sin haber entrado en el pacto con el diablo. Ella, como objeto, es el motivo por la celebración del pacto. Lisarda, Leonor y Justina son manifestaciones áureas de Eva. Representan la tentación y los protagonistas son impulsados a pecar a causa de ellas. Ellos atraen al demonio pero ellas son sacrificadas por liberarlos del pacto.

AGUSTÍN MORETO Y CABANA



## El papel contradictorio de la mujer esquivia en *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto

Ricardo Castells

*Florida International University*

Diana, la protagonista de *El desdén, con el desdén*, es uno de los ejemplos más conocidos de la mujer esquivia en el teatro español del Siglo de Oro. De acuerdo con Melveena McKendrick, la mujer esquivia es “the woman who [. . .] is averse to the idea of love and marriage. As a natural outcome, she is usually, but not invariably, averse to men as well”<sup>1</sup>. Diana ha llegado a estas circunstancias debido a sus muchos años de estudio de la historia y la filosofía, las cuales le han demostrado que a lo largo de los siglos el amor sólo ha producido “ruinas y destrozos, / tragedias y desconciertos” (I, 837-38)<sup>2</sup>. En cierto sentido, Diana nos recuerda el viejo refrán de *mujer que sabe latín, no se casa ni tiene buen fin*. El dicho indica que a una mujer culta le costará más trabajo casarse porque sería más inteligente que su esposo, lo cual crearía una situación contradictoria en una sociedad tradicional. Sin embargo, en esta variante del refrán, Diana tiene pretendientes de sobra, pero el resultado es el mismo: tampoco se va a casar porque sus estudios le han comprobado que para ella el matrimonio representaría una forma de muerte intelectual y espiritual.

Diana se siente muy segura acerca de sus conocimientos y su sabiduría, pero el trabajo presente tiene como propósito poner en tela de juicio la pro-

---

<sup>1</sup> *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974, p. 142.

<sup>2</sup> En adelante sólo citaré por número de jornada y verso pues todas las citas son de la obra de Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, ed. de Francisco Rico, Castalia, Madrid, 1971.

fundidad de los estudios de la protagonista. Los demás personajes de *El desdén, con el desdén* consideran que Diana es una mujer culta pero confundida; sin embargo, hay muchos indicios de que la dama que aparece al principio de la obra no es tan lista como ella parece creer. Aunque Elizabeth Teresa Howe, por ejemplo, concluye que “Diana represents an educated woman well within the accepted limits of her time and social position”<sup>3</sup>, este trabajo sugiere que ella, al contrario, resulta tener una preparación bastante limitada. Sin embargo, ésta no es una condición permanente en la dama, ya que la obra demuestra una evolución personal que al final produce un personaje mucho más sensato y razonable<sup>4</sup>.

Como han demostrado Bruce W. Wardropper, Francisco Rico y William R. Blue<sup>5</sup>, la postura de Diana va en contra de una de las premisas más importantes del orden natural y social en la Europa del siglo XVII. Como nos indica su pretendiente Carlos, el Conde de Urgel, según las normas vigentes Diana tiene la responsabilidad de casarse y de tener hijos por motivos tanto humanos como políticos. Carlos indica que la supervivencia de la raza humana requiere que las mujeres acepten el amor, el elemento con el cual el orden natural “fabrica / el mundo a su duración / alcázares en que viva” (I, 182-84). Además, como es hija única del Conde de Barcelona, Diana tiene “la obligación de casarse” para mantener la estructura política del reino (I, 191)<sup>6</sup>. Debido a esta

---

<sup>3</sup> “The Education of Diana in Agustín Moreto’s *El desdén con el desdén*”, *Romanische Forschungen*, 102 (1990), p. 155.

<sup>4</sup> Diana dista mucho de la mujer estudiosa, como, por ejemplo, Ana en *No puede ser* de Moreto, una obra que representa “a plea for the recognition of woman’s personal dignity and integrity and of her capacity for self-determination” (McKendrick, art. cit., p. 222). Para la mujer erudita en la comedia, véase a McKendrick (pp. 218-29).

<sup>5</sup> Bruce Wardropper, “*El desdén con el desdén: The Comedia Secularized*”, *Bulletin of Hispanic Studies* 34 (1957), p. 7; Francisco Rico, Introducción, *El desdén, con el desdén*, ed. de Francisco Rico, Castalia, Madrid, 1971, pp. 14-16; William R. Blue, “Echoing Desire, Mirroring Disdain: Moreto’s *El desdén, con el desdén*”, *Boletín de los Comediantes*, 38-1 (1986), p. 139.

<sup>6</sup> Como ha notado McKendrick, las normas contemporáneas consideran que la postura de la mujer esquivada sobre el matrimonio y las relaciones humanas representa una rebelión inaceptable en contra de las leyes naturales. Como resultado de esta contradicción, al final de estas obras la mujer esquivada típicamente se enamora del protagonista y acepta su papel natural como esposa y futura madre (McKendrick, art. cit., p. 143). En un estudio de *La hija del aire* de Calderón,

presunta violación de la ley natural y de la tradición aristocrática, los demás personajes se oponen a la postura de Diana porque consideran que esta actitud representa un “error” (I, 210; I, 555) o hasta un “ciego desvarío” (I, 442).

Diana, por lo tanto, posee un carácter sumamente enigmático, ya que –a pesar de toda su erudición y sabiduría– los demás personajes no dejan de comentar acerca de su presunta ignorancia. Empero, como ha observado el filósofo e historiador de ideas Isaiah Berlin, en la vida pública hay una diferencia muy marcada entre los conocimientos y la comprensión, y esta distinción crucial nos permite analizar el temperamento contradictorio de la mujer esquiva en esta comedia de Moreto. De acuerdo con Berlin,

What is called wisdom in statesmen, political skill, is understanding rather than knowledge—some kind of acquaintance with relevant facts of such a kind that it enables those who have it to tell what fits with what: what can be done in given circumstances and what cannot, what means will work in what situations and how far, without necessarily being able to explain how they know this or even what they know<sup>7</sup>.

De acuerdo con las ideas de Berlin, toda la preparación de Diana no le servirá en la vida pública porque le falta un entendimiento práctico acerca de la realidad social y política del reino. Sin embargo, pesar de esta importante deficiencia intelectual, Diana no alberga ninguna duda acerca de su inteligencia y sus conocimientos. Al contrario, como les explica a sus pretendientes, desde una edad temprana ella usó “el estudio y la lición” para comprobar el poder destructivo del amor a lo largo de los siglos (I, 833). Aunque los demás

---

María Cristina Quintero escribe: “In Calderón’s time, motherhood as an institution was viewed in contradictory ways, from a political perspective. On the one hand, as Magdalena Sánchez suggests, maternity was considered an impediment to the ability to wield political power (x). On the other, the queen’s body played an inestimable political role since its primary function was to provide an heir to the throne” (Cristina Quintero, “Gender, Tyranny, and Performance of Power in *La hija del aire*”, *Bulletin of the Comediantes*, 53-1, 2001, p. 166). *El desdén, con el desdén* no presenta semejante contradicción al ser una comedia más ligera que sugiere que la maternidad representa una parte fundamental del poder político de Diana.

<sup>7</sup> Isaiah Berlin, “The Sense of Reality”, en *The Sense of Reality: Studies in Ideas and their History*, ed. de Henry Hardy, Chato & Windus, Londres, 1996, p. 32.

personajes insisten en que ella está completamente equivocada, Diana cree que sus lecturas le han dado una sabiduría que los otros sencillamente no logran comprender:

Cuanto los sabios supieron,  
 cuanto a la filosofía  
 moral liquidó el ingenio,  
 gastaron en prevenir  
 a los siglos venideros  
 el ciego error, la violencia,  
 el loco, el tirano imperio  
 de esa mentida deidad,  
 que se introduce en los pechos  
 con dulce voz de cariño,  
 siendo un volcán allá dentro.  
 (I, 842-52)

A primera vista, los argumentos de Diana tienen cierta lógica interna porque ella al menos parece seguir la larga tradición de estudiosos europeos que critican los excesos del loco amor. Empero, Diana no comprende que desde la Antigüedad clásica hasta el periodo barroco, escritores como Platón, Marsilio Ficino y Baldassare Castiglione observan que existe una contradicción absoluta entre el amor honesto y puro que se manifiesta a través del matrimonio sagrado, y las pasiones alocadas del amor mundano. En vez de perderse en estos deseos sensuales, todos los pretendientes de Diana desean casarse con ella con la aprobación de su padre, luego parece que la dama no ha entendido la esencia de los estudios que requieren toda su atención<sup>8</sup>. Dado el hecho de que

---

<sup>8</sup> Diana comenta: “¿Qué amante jamás al mundo / dio a entender de sus efectos / sino lágrimas, desdichas, / lágrimas, ansias, lamentos, / suspiros, quejas, sollozos, / sonando con triste estruendo / para lastimar las quejas, / para escarmentar los ecos?” (I, 853-60). Sin embargo, Castiglione indica que estos síntomas sólo se manifiestan en los que sienten un amor puramente lascivo, lo cual explica por qué ninguno de los personas en *El desdén, con el desdén* sufre de esta forma. Según Castiglione, los que sienten una atracción física sí exhiben síntomas parecidos a los que describe Diana: “Questi tali inamorati adunque amano infelicissimamente, perché o vero non conseguono mai li desiderî loro, il che è grande infelicità [. . .] perché [. . .] altro non

equiparar el amor y la lujuria representa una evidente distorsión de la filosofía moral, no es de extrañar que los demás personajes lo vean como un evidente error. Por ende, el Príncipe de Bearne –uno de los pretendientes de Diana– concluye que las ideas de la dama son curiosas pero poco convincentes:

La mayor guerra, señora,  
que hace el engaño al ingenio,  
es estar siempre vestido  
de aparentes argumentos.

(I, 891-94)

Si bien los pretendientes de Diana le indican los defectos en su proceso de raciocinio, la prueba más contundente de su confusión se ve en sus conversaciones con el gracioso Polilla, quien ayuda a Carlos a enamorar a la mujer esquiiva. La primera vez que Polilla se presenta delante de Diana, lo hace hablando un latín pobrísimo, pero la dama no se da cuenta de un engaño lingüístico tan evidente. Como resultado de esta conversación, podemos ver que Diana es una mujer que *no* sabe latín, lo cual sugiere que no debe haber ningún impedimento intelectual para su matrimonio, con tal de que se dé cuenta de su error al oponerse a la ley natural. Es más, esta misma conversación demuestra que Diana no sólo no entiende que Polilla está hablando un latín improvisado, sino que tampoco sabe nada acerca de la geografía:

DIANA.       ¿Dónde supiste de mí?  
POLILLA.     En Acapulco.  
DIANA.       ¿Dónde es?  
POLILLA.     Media legua de Tortosa;  
                  y mi codicia ambiciosa  
                  de saber curar después  
                                  del mal de amor, sarna insana,  
                  me trajo a veros, por Dios,

---

si sente già mai che affani, tormenti, dolori, stenti, fatiche; di modo che l'esser pallido, afflitto, in continue lacrime e sospiri, il star mesto, il tacer sempre o lamentarsi, il desiderar di morire [. . .] son le condicione che si dicono convenir agli innamorati". Véase Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, ed. de Ettore Bonora, Grande Universale Mursia, Milán, 1972, p. 332.



uno de sus pretendientes. Finalmente, Diana no sabe distinguir entre el amor honesto de los tres pretendientes, por una parte, y la atracción puramente física de Apolo por otra, de modo que a fin de cuentas entiende muy poco acerca de la mitología.

Aunque Diana considera que la historia de Apolo y Dafne sirve para corroborar sus ideas acerca del amor, no se da cuenta de que las otras damas de la academia no llegan a la misma conclusión. Por ejemplo, Cintia –su prima y su mejor amiga– revela en un aparte que rechaza la interpretación que hace Diana de este mito:

(¡Que por error su agudeza  
quiera el amor condenar,  
y si lo es, quiera enmendar  
lo que erró Naturaleza!)  
(I, 555-58)

Este aparte demuestra que la academia no ha cumplido con la función que le ha dado Diana, pero la situación se vuelve todavía más crítica una vez que las damas oyen el engaño que Carlos ha creado para conquistar a la dama. Carlos le explica al Conde de Barcelona que no tiene ningún interés en cortejar a su hija, y luego le dice a Diana que está todavía más en contra del amor que ella: “Yo, señora, / no sólo querer no quiero, / mas ni quiero ser querido” (I, 969-71). Una vez que Diana oye esta explicación de alguien que considera ser un “necio” (I, 1000), entonces decide que sería muy entretenido intentar enamorar a Carlos<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> De acuerdo con Elizabeth Teresa Howe, “By accepting Diana as a potential partner, playing on her ground and by her rules, Carlos eventually wins both her love and her respect [...] Rather than an obstacle to love and marriage, therefore, Diana’s education proves the linchpin of the courtship and eventual union of Moreto’s protagonists in *El desdén con el desdén*”. (Teresa Howe, art. cit., p. 161). Este ensayo sugiere que Carlos –en vez de jugar según las reglas del juego que establece Diana– crea una realidad alterna que subvierte las creencias de la dama y que la hacen entender los límites de una preparación equivocada. Diana sólo decide casarse cuando rechaza unas conclusiones que han sido el resultado de años de estudios deficientes.

Aunque este plan no parece digno de una dama que ha dedicado toda su vida al estudio de la filosofía, resulta ser importante porque demuestra de nuevo que Cintia es la más inteligente de las dos damas. Diana cree que todo es un juego inocente, pero Cintia no sólo se da cuenta del peligro que representa para su prima, sino que tiene la esperanza de que Diana caiga en su propia trampa:

DIANA. Cintia, rendido has de verle.  
 CINTIA. Sí será; pero yo temo  
 que se trueque la suerte.  
 (Y eso es lo que yo deseo.)  
 (I, 1029-32)

Para el final del primer acto, Moreto establece la dirección que va a tomar el resto de la obra, aunque logra mantener la tensión dramática de *El desdén, con el desdén* hasta el desenlace de la tercera jornada. A pesar de que Diana se deja engañar por Carlos y Polilla, de todas maneras llega a comprender sus propios sentimientos a través de sus conversaciones con el Conde. Como resultado de estas discusiones, Diana abandona el estudio incoherente de la historia y la filosofía –un esfuerzo solitario que no recibe el apoyo de ninguno de los demás personajes– y comienza un diálogo intelectual con el Conde que la obliga a reconocer los errores en su pensamiento. Al mismo tiempo, Diana por fin pone en tela de juicio sus ideas sobre el amor, y de esta manera alcanza el entendimiento natural que le permite comprender por qué ha decidido desdeñar todas las relaciones amorosas.

En el primer acto Diana indica que ha llegado a estas conclusiones después de largos años de estudio, aunque también sugiere que esta actitud es una parte natural de su carácter. Esta postura contradictoria sugiere que pudiera estar confundida sobre el origen de su desdén, pero sus discusiones con Carlos indican que su postura es sólo el resultado de su preferencia personal. Por lo tanto, mientras discute la naturaleza del amor con el Conde, Diana revela lo siguiente:

CARLOS. Si vuestra razón infiere  
 que el que ama hace obligación,  
 ¿por qué os ofende el que quiere?

DIANA.            Porque yo tendré razón  
                          para lo que yo quisiere.

CARLOS.            Y ¿qué razón puede ser?

DIANA.            Yo otra razón no prevengo  
                          más que quererla tener.

(II, 1370-77)

Frank Casa ha notado que una respuesta tan poco convincente no representa una postura sostenible para Diana<sup>10</sup>, pero como ella parece haber rechazado el amor casi por un capricho juvenil, esto quiere decir que puede cambiar de idea si encuentra una razón lógica para hacerlo. Es más, su reacción emocional al rechazo fingido de Carlos le deja saber que su desdén carece de todo fundamento intelectual o filosófico. Al contrario, como reconoce Diana en un aparte, cuando cree que no ha podido despertar el interés del Conde, sus sentimientos han logrado dominar por completo a su intelecto: “Hablar no acierta / mi vanidad de corrida” (II, 1605-06).

Si el primer acto presenta el lado intelectual de Diana y el segundo acto su reacción emocional ante Carlos, el tercero presenta la resolución de este conflicto entre la mente y el corazón. Diana, quien siempre ha sido el centro de atracción en el palacio, de repente se ve alejada de toda atención masculina debido a un segundo engaño por parte de don Gastón y el príncipe de Bearne, sus otros dos pretendientes. Todavía peor, una mujer esquivada que durante años ha desdeñado a los hombres se da cuenta de que está sufriendo por un amor aparentemente no correspondido por Carlos, una situación que demuestra que sus ideas anteriores estaban completamente equivocadas. Aunque creía que la única forma de evitar semejante sufrimiento era si rechazaba el amor, ahora reconoce que sólo puede aliviar este dolor si se casa con el Conde de Urgel. Sin embargo, es importante notar que cuando por fin le admite a Carlos que quiere casarse, queda claro que ha tomado esta decisión después de un largo proceso de meditación. A su vez, confirma que ya no se preocupa sólo por sus propias ideas, sino que ahora posee la comprensión suficiente como para aceptar sus responsabilidades sociales y políticas como princesa:

---

<sup>10</sup> “Diana’s Challenge in *El desdén con el desdén*”, *Romanic Journal*, 23 (1972), p. 314.

Carlos, yo he reconocido  
 que la opinión que yo llevo  
 es ir contra la razón,  
 contra el útil de mi reino,  
 la quietud de mis vasallos,  
 la duración de mi imperio.  
 Viendo estos inconvenientes,  
 he puesto a mi pensamiento  
 tan forzosos silogismos  
 que le he vencido con ellos.  
 (III, 2318-26)

Esta conversación demuestra el desarrollo intelectual y personal de Diana, pero no quiere decir que haya abandonado por completo su juego amoroso con Carlos. Al contrario, después de hacer este comentario, le dice a Carlos que ha escogido al Príncipe de Bearne como esposo, un enredo que representa su último intento por despertar los celos del Conde. Sin embargo, Carlos logra engañarla de nuevo. En vez de reaccionar como ella esperaba, el Conde acepta esta decisión y le contesta que él por su parte ha decidido casarse con su prima Cintia. Luego Carlos, jugando su última carta, le anuncia las dos bodas al Conde de Barcelona, aunque a su vez pide que Diana confirme “su voluntad, / pues la mía suya es” (III, 2896-97). Diana, aprovechándose de la única oportunidad que le queda para casarse con Carlos, entonces resuelve este enredo en la escena final de la obra:

CONDE.           Pues ¿quién duda que Diana  
                       de eso muy contenta esté?  
 CARLOS.         Eso lo dirá Su Alteza  
                       por hacerme a mí merced.  
 DIANA. (*Salé*)   Sí diré. Pero, señor,  
                       ¿vos contento no estaréis,  
                       si yo me caso, que sea  
                       con cualquiera de los tres?  
 CONDE.         Sí, que todos son iguales.  
 DIANA.         Y vosotros ¿quedaréis  
                       de mi elección ofendidos?

PRÍNCIPE. Tu gusto, señora, es ley.  
D. GASTÓN. Y todos la obedecemos.  
DIANA. Pues el Príncipe ha de ser  
quien dé a mi prima la mano;  
y quien a mí me la dé  
el que vencer ha sabido  
el desdén con el desdén.  
CARLOS. Y ¿quién es ése?  
DIANA. Tú solo.  
CARLOS. Dame ya los brazos, pues.  
(III, 2898-2917)

Al final de la obra, Diana ha logrado realizar una importante conversión personal. Aunque empieza la comedia como una mujer esquiwa que insiste que nunca aceptará el amor, ahora entiende que su felicidad depende ante todo de los sentimientos humanos. Además, si antes ni siquiera podía persuadir a las otras damas en la academia femenina que ella misma había fundado, ahora logra el dominio absoluto de toda la corte real. Este cambio demuestra que Diana finalmente ha adquirido ese entendimiento práctico de que habla Isaiah Berlin, y como prueba de esta transformación el Conde de Barcelona no tiene que hacer los arreglos matrimoniales en la última escena de la obra —la responsabilidad tradicional del monarca en el teatro áureo— porque su hija ahora se encarga del futuro del reino. Y con este final feliz, el dramaturgo nos deja saber que Diana y Carlos sin duda tendrán éxito como monarcas y como cónyuges, pues los dos serán muy hábiles no sólo en los problemas de Estado sino también en los problemas del corazón.



De amor, honor y mujeres  
en *Hasta el fin nadie es dichoso*,  
de Agustín Moreto

Judith Farré  
*Tecnológico de Monterrey*

*Hasta el fin nadie es dichoso* es una comedia palatina, ambientada en Aragón, que gira en torno a la constante rivalidad entre los dos hijos del Conde de Urgel, Sancho y García, conocidos como “los mayores enemigos,/ los hermanos envidiosos” (vv. 1025-1026)<sup>1</sup>. La organización general de la comedia se desarrolla a partir de un esquema binario en el que los dos hermanos protagonistas, sobrinos del Rey, se ven respaldados por otra pareja de coadyuvantes quienes, inicialmente en privado y a medida que avance la comedia también públicamente, mostrarán su apoyo a cada uno de los hermanos antagonistas: Sancho se ve así favorecido por su padre, el conde de Urgel, mientras García recibe el consejo de su tío, don Gastón. La pugna que ambos mantienen por suceder al conde de Barcelona como rey de Aragón centra la trama principal en el tono político, mientras que la competencia que mantienen por el amor de Rosaura, la hija del fallecido almirante don Ramón de Cardona, domina una acción paralela de tema amoroso. Como contrapunto a la rivalidad inicial entre los dos hermanos y sus respectivos valedores, se introduce también la competencia entre Rosaura y la Infanta de Aragón por conseguir el amor de Sancho.

---

<sup>1</sup> Todas las referencias de la comedia proceden de la edición que hemos preparado en el marco del proyecto que dirige desde la Universidad de Burgos María Luisa Lobato: *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias (I)*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos FEDER (HUM2004-02289/FILO).

Esta comedia es una de las de las pocas piezas incluidas en la *Primera Parte de comedias de Agustín Moreto* de la que no existen noticias de representación en los ocho años previos a su aparición en el volumen adocenado, es decir entre los años 1646 y 1654. Según ha podido establecer María Luisa Lobato con el estudio de la documentación relativa a las puestas en escena del repertorio moretiano en esos ocho años previos a la publicación de la *Primera Parte* puede deducirse que hubo una vinculación laboral entre el poeta y la compañía de Diego Osorio —uno de los seis autores con licencia para representar durante el cierre de los corrales durante el duelo por la muerte de la reina Isabel de Borbón (1644-1651)—, además de con las de Antonio García del Prado (1646-1651) y Gaspar Fernández de Valdés (1652-1654)<sup>2</sup>. En ninguno de los casos se nombra la comedia en los contratos del poeta con las compañías; no aparece entre los autógrafos que Moreto reclama “en septiembre de 1654, al poco de fallecer Fernández de Valdés, a su viuda, Damiana Arias de Peñafiel, para recuperar los manuscritos de las obras que había pasado a su esposo posiblemente entre 1652 y 1654”<sup>3</sup>; tampoco consta ninguna representación particular en la corte ni como parte de algún festejo palaciego, ni aparece ningún testimonio previo a la impresión a costa de Mateo de la Bastida en Madrid. Todo ello nos lleva a formular la hipótesis de que la escritura de *Hasta el fin nadie es dichoso* puede localizarse en fechas muy cercanas a 1654, concretamente a partir de finales de enero de 1653.

Si como parece ser que era el proceso de transmisión impresa del teatro de esta época, una vez escrita la comedia por parte del poeta, ésta pasaba a manos de los *autores* de las compañías, quienes la compraban para incluirla en su repertorio, y, a partir de su éxito en las tablas y agotadas ya todas las posibilidades comerciales de su puesta en escena, el texto pasaba a manos de los impresores, los cuales compraban de nuevo el texto para llevar a cabo su

---

<sup>2</sup> María Luisa Lobato, “Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias”, en Ma. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Moretiana (I)*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 2006 (en prensa). Todos los datos que manejamos en este apartado proceden de dicho estudio, que de manera generosa nos ha hecho llegar su autora.

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

impresión, podemos pensar que efectivamente no consta entre el repertorio de las comedias moretianas de esos años anteriores a 1654, porque todavía no había sido escrita.

La comedia de Moreto es una refundición de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro, publicada en la *Segunda Parte de comedias* (1625)<sup>4</sup>. La intertextualidad entre ambas obras las relaciona a partir de la coincidencia en todas sus líneas argumentales, aunque algunas de las innovaciones de la reescritura llevada a cabo por Moreto pueden arrojar algunas pistas de cara a una posible hipótesis de datación de la comedia moretiana. En primer lugar, el cambio de ambientación entre la comedia de Guillén de Castro, que se localiza en la corte de Hungría, y la de Moreto, ambientada en la aragonesa, nos induce a pensar que tras este acercamiento espacial al entorno castellano subyacen razones similares a las que han inducido a la crítica a “especular, como Francisco Rico en el prólogo de su edición de *El desdén*<sup>5</sup>, que Moreto se puso a escribir su comedia en 1653 o a principios de 1654 y que Carlos, el Conde de Urgel, aplaudido en Barcelona por su heroico valor, se basa en parte en la figura de D. Juan José de Austria”<sup>6</sup>. Además, no hay que olvidar la “Dedicatoria” de esa *Primera Parte* al duque de Alburquerque, un personaje clave para aplacar los intentos de secesión catalana y que posteriormente, en 1660, sería nombrado virrey de Nueva España.

Así pues, podríamos llegar a pensar que Moreto, al no seguir una de las convenciones genéricas de la comedia palatina –esto es, el distanciamiento espacial–, que sí está presente en la comedia de Guillén de Castro que le sirve de inspiración, escribe *Hasta el fin nadie es dichoso* en una etapa muy cercana a la de *El desdén, con el desdén*, y que podríamos localizar entre finales de enero de 1653 y 1654, es decir, entre el nombramiento de Juan José de Austria como virrey de Cataluña<sup>7</sup> y la fecha de publicación de la *Primera Parte de las*

---

<sup>4</sup> Courtney Bruerton, “The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro”, *Hispanic Review*, 12-2 (1944), p. 150.

<sup>5</sup> Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, ed. Francisco Rico, Castalia, Madrid, 1971, pp. 40-43.

<sup>6</sup> W. F. King, “Introducción”, en Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, ed. W. F. King, El Colegio de México, México, 1996, p. 10.

<sup>7</sup> Véase José Calvo Poyato, *Juan José de Austria*, Plaza Janés, Barcelona, 2003, p. 62

*comedias de Agustín Moreto*, pues en la última escena de nuestra comedia el Rey exclama:

Aragoneses, ya todos  
 príncipe en Sancho tenéis  
 que aclamáis al cetro heroico  
 (vv. 2973-2975)

En este punto resulta necesario aclarar que Francisco Fernández de la Cueva fue uno de los nobles más distinguidos, no sólo en las campañas de Flandes, sino que también fue uno de los enviados destacados para aplacar la rebelión de Cataluña de 1640. En 1645 fue nombrado capitán general del ejército en Cataluña y más tarde capitán general de las galeras de España. En noviembre de 1650 consiguió una importante batalla contra los franceses en Cambrils<sup>8</sup>, la cual abrió el camino a Juan José de Austria, que en 1651 sería consignado al Principado como comandante de las fuerzas españolas<sup>9</sup>. En el mes de julio del mismo año empezó el sitio de la ciudad de Barcelona, que finalmente capituló el 11 de octubre de 1652. Así pues, el duque de Alburquerque y Juan José de Austria estuvieron estrechamente ligados a partir de este acontecimiento histórico, del que también, como ya señalaron Francisco Rico, Willard K. King y Enrico Di Pastena<sup>10</sup>, se haría eco Moreto en *El desdén, con el desdén* al recrear el ambiente de los festejos carnavalescos de otoño de 1652 y carnestolendas

---

<sup>8</sup> Los análisis de Elliott son certeros al explicar que “el triunfo de 1640 fue efímero. La idea de una ‘república catalana’ resultó ser un ideal difuso, y todo el sentimiento de provisional unidad y fines colectivos fue pronto destruido por el resurgimiento de las luchas entre facciones que habían assolado el país en el pasado. Tras la caída de Olivares, el gobierno de Madrid estaba en disposición de explotar esas divisiones, así como de recuperar la alianza con una clase social aterrorizada por el espectro de la revolución popular, y que había descubierto a su costa que el Rey de Francia no era más de fiar que su cuñado español. Con la vuelta del Principado al control español hacia finales de 1652 y con la promesa renovada de Felipe IV de respetar sus constituciones el *statu quo* de la época prerrevolucionaria fue restaurado sin impedimentos”, John H. Elliott, *España y su mundo (1500-1700)*, (1987), Taurus, Madrid, 2007, p. 122.

<sup>9</sup> King, *op. cit.*, p. 14.

<sup>10</sup> Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, ed., prólogo y notas de E. di Pastena y estudio preliminar de J. E. Varey, Crítica, Barcelona, 1999.

de 1653 celebrados en la ciudad condal a raíz de la consecución de la paz. Del mismo modo que, poco tiempo después, Juan José de Austria sería nombrado virrey de Cataluña al lograr terminar con el asedio a la ciudad de Barcelona, el duque de Alburquerque recibió como reconocimiento a su labor el cargo de virrey en la Nueva España, uno de los más cotizados en la corte de Madrid –ambos nombramientos tuvieron lugar en 1653–. En otros trabajos hemos estudiado el programa iconográfico que el cabildo de la Ciudad de México dedicó al nuevo gobernante en su toma de posesión en el cargo y en cuyo panegírico está muy presente “el dragón de sus armas coronado de las flores de lis que le ha despojado a Francia y se las pompa la fama en la laguna de México”<sup>11</sup>, por lo que incluso en Nueva España resulta evidente que, además de su genealogía, uno de los principales méritos del nuevo gobernante reside en estas victorias contra los franceses.

Ruth Lee Kennedy, en su monografía sobre Moreto, dedica muy pocos comentarios a la comedia, pero al preguntarse por las razones por las que Moreto incluiría *Hasta el fin nadie es dichoso* en la *Primera Parte* de sus comedias, y excluiría de esa publicación otra comedia como *El parecido en la corte*<sup>12</sup>, también parece apuntar hacia esa relación con el duque de Alburquerque, ya que quizá el dramaturgo, al supervisar la edición del volumen, habría tenido presente, sobre todo, el gusto de su mecenas. De ahí que el elogio implícito a Juan José de Austria en la figura de Sancho pueda considerarse como otra estrategia encomiástica hacia Francisco Fernández de la Cueva, quien también

---

<sup>11</sup> Judith Farré, “La retórica y el espectáculo del poder en torno a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de México (1653-1660)”, en C. Mata y M. Zugasti (eds.), *Actas de El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, EUNSA, Pamplona, 2005, t. I, p. 679.

<sup>12</sup> Parece ser que el año de la composición de la comedia es 1652, tal como se apunta en el manuscrito que se cree autógrafo. Cf. Fernández-Guerra (ed.), Agustín Moreto, *Comedias escogidas de Agustín Moreto y Cabaña*, Rivadeneyra, Madrid, 1873; Cayetano Alberto de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid, 1860), Tamesis Books, Londres, 1968; y María Luisa Lobato, “Los fundamentos del teatro de Moreto”, en *Actas del Congreso Internacional. “Estudio y Edición del Teatro del Siglo de Oro*, organizado por PROLOPE, de la Universidad Autónoma de Barcelona, y GRISO, de la Universidad de Navarra, y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (CECE) (Barcelona, 15-17 de noviembre 2007), nota 14.

habría sido implícitamente homenajeado en *El desdén, con el desdén* por medio de otro conde de Urgel, Carlos. Kennedy, además, certifica que los cuatro años anteriores a la publicación de la *Primera Parte* fueron ciertamente productivos para Moreto en lo que atañe a la escritura de comedias, de modo que no sería extraño que la composición de *Hasta el fin nadie es dichoso* fuera inmediatamente anterior a su publicación:

There is abundant evidence that from 1650 to 1654 Moreto was writing steadily and that by the latter date he had reached his literary stride. The collection of 1654 includes such works of art as *El desdén con el desdén*, *De fuera vendrá*, *Trampa adelante*, and *El poder de la amistad*. Yet when the weak play, *Hasta el fin nadie es dichoso*, is included, and the masterpiece, *El Parecido en la corte*, is omitted, one must wonder on what the basis the selection was made<sup>13</sup>.

Así pues, para concluir este apartado introductorio sobre la datación de *Hasta el fin nadie es dichoso*, la única de las comedias de la *Primera Parte* que Fernández-Guerra no edita en el tomo 39 de la Biblioteca de Autores Españoles (1873), podría decirse que su redacción es muy cercana a la de *El desdén, con el desdén* y *De fuera vendrá*, otra de las comedias que tratan sobre los recientes acontecimientos militares en el Principado catalán<sup>14</sup> y en los que

---

<sup>13</sup> Ruth Lee Kennedy, *The dramatic art of Moreto*, Smith College, Philadelphia, 1932, p. 26. Al respecto, en nota al pie comenta lo siguiente: “These plays were apparently gathered together to send to his “Maecenas”, Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque and Marqués de Cuéllar, who in 1653 was Viceroy and Captain General of the Provinces of New Spain. It is possible that his taste may be in some measure have determined the contents” (nota 55).

<sup>14</sup> Después de la capitulación de Barcelona, las tropas francesas abandonaron la mayor parte del Principado y sólo se mantuvieron en el Rosellón y la plaza fuerte de Rosas. A comienzos del verano de 1653, el ejército francés, con superioridad numérica y fuerzas mejor armadas, invadió de nuevo el Ampurdán y las tropas españolas sólo pudieron refugiarse en Gerona para repeler desde su defensa los ataques franceses. Calvo Poyato comenta que “no fue una decisión desacertada porque los españoles resistieron los ataques del enemigo, que hubo de abandonar el asedio cuando ante el mismo llegó don Juan, quien les infligió una severa derrota que les obligó a abandonar el Ampurdán y las conquistas que habían realizado. Sólo resistieron en Rosas. En Barcelona los éxitos del hijo de Felipe IV fueron festejados con grandes manifestaciones de alegría” (Calvo Poyet, *op. cit.*, p. 64).

intervinieron el duque de Albuquerque y Juan José de Austria, y de la que tampoco hay noticias sobre el estreno<sup>15</sup>. Estas tres comedias tendrían mucho que ver entre sí y se relacionarían estrechamente con la dedicatoria que Moreto escribiera para su amigo y mecenas, nombrado virrey de Nueva España un año antes de la publicación de la *Primera Parte*, al inspirarse directamente en acontecimientos históricos tan recientes y de los que tan victorioso saliera el duque de Albuquerque, ayudado por Juan José de Austria.

Dentro de la característica “construcción geométrica y equilibrada”<sup>16</sup> de la dramaturgia moretiana y a partir de la oposición inicial entre los dos hermanos, queremos abordar este recorrido sobre usos amorosos con la primera secuencia en la que se dramatiza el enfrentamiento entre Sancho y García, y en la que ambos discuten por el amor de Rosaura y hacen valer sus méritos como amantes (vv. 149-208). El debate ocurre después de que Sancho, el hermano mayor, relatara en un largo y estático parlamento (vv. 57-136), como suele ser habitual en la dramaturgia de Moreto al inicio de cada jornada, su casual encuentro con Rosaura en el monte, a quien salvó de caer por un precipicio cuando estaba cazando ya que su caballo se desbocó con la inesperada pre-

---

<sup>15</sup> En otro de sus trabajos más recientes, María Luisa Lobato aborda también dicha cuestión. De su trabajo “Los fundamentos del teatro de Moreto”, *op. cit.*, destacamos su análisis de una de las relaciones que aparecen dentro de la comedia *De fuera vendrá*, “escrita a raíz del sitio de Gerona de 1653, el cual se menciona en la obra como un hecho reciente”. En su estudio, Lobato afirma que “todo ello nos lleva a pensar que Moreto acudió a una Relación de los hechos, que hasta el momento nos resulta desconocida, o bien que recibió información sobre los hechos ocurridos en Cataluña de alguien que estuvo presente y que fue parte muy activa en aquel litigio. Alguien que, una vez finalizados los acontecimientos, dio cuenta y razón al dramaturgo de lo ocurrido, muy posiblemente desde la vertiente del amigo que recuerda un episodio victorioso para él y para su tierra”.

<sup>16</sup> “Una de las características más destacadas de la dramaturgia moretiana, sobre la que habría mucho que decir, es la construcción geométrica y equilibrada de sus comedias. En ellas se da un punto único de convergencia de las diversas acciones, lo que Amadei-Pulice denominó un “eje central prospettico” que, si bien es un rasgo común al teatro barroco, alcanza una significación muy destacada en la obra de Moreto”, María Luisa Lobato, “‘Jardín cerrado, fuente sellada’: espacios para el amor en el teatro barroco”, en A. Serrano *et al.* (eds.), *Actas de las XXIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (2006)*, Almería, en prensa.

sencia de un jabalí. Es importante partir del hecho de que Rosaura termina desmayándose y Sancho, al tenerla en brazos, explica cómo

Cayó en los míos sin aliento, activa  
 Rosaura, pues al pecho abrió otra puerta,  
 que para herir un alma está más viva  
 una hermosura cuando está algo muerta.  
 (vv. 113-116)

Sancho también cuenta cómo, a continuación, somatizó la turbación de Rosaura y sufrió los mismos efectos de este encuentro:

Volvió en sí y yo, al contrario, de admirado  
 tan sin alma quedé sin movimiento,  
 que parece que viéndome a su lado,  
 para cobrarse me quitó el aliento  
 (vv. 121-124)

De esta manera queda claro cómo al mirarse se ha producido un flujo espiritual entre ambos, puesto que, tal y como se apunta en el *Banquete* de Platón, “como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante”<sup>17</sup>, y la turbación de Sancho responde al desmayo anterior de Rosaura. La confesión de Sancho, en los preliminares de la discusión entre los dos hermanos acerca del perfil del perfecto amator, da pie a García para que arguya que él había mirado también antes a Rosaura e igualmente se enamoró de ella. Su confidencia es escueta al decir: “Porque antes yo la miré,/ y también me he enamorado” (vv. 139-140). Esta fisonomía del amor, en el preciso momento del nacimiento de la pasión, se expone en los dos hermanos desde la óptica neoplatónica; en ambos casos el amor surge de la contemplación de la dama. Se trata de la misma sintoma-

---

<sup>17</sup> “Se enciende y riega los orificios de las alas, e impulsa la salida de las plumas y llena, a su vez, de amor el alma del amado. Entonces sí que es verdad que ama, pero no sabe qué. Ni sabe qué le pasa, ni expresarlo puede, sino que, como al que se le ha pegado una oftalmía, no acierta a qué atribuirlo y se olvida de que, como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante (*Banquete*, 255d)”, tomado de Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, Crítica, Barcelona, 1996, p. 18.

tología que Carlos le expone a Diana en la segunda jornada de *El desdén, con el desdén*:

Los ojos, que se agrandaron  
de algún sujeto que vieron,  
al corazón trasladaron  
las especies que cogieron  
y esta inflamación causaron.  
Su hidrópico ardor procura  
apagar de sus antojos  
la sed viendo la hermosura;  
mas crece la calentura  
mientras más beben los ojos.  
(vv. 1310-1319)

A partir de esta experiencia previa en la contemplación de Rosaura, los dos hermanos inician el debate sobre sus distintas concepciones del argumento amoroso. Por un lado, el sentimiento que reivindica García puede identificarse con el amor cortesano del casto alejamiento, cuyo más alto mérito es esperar sin desear un premio tangible, siendo el amor un mal que se acepta agradecido. Como apunta Otis H. Green, sigue la conducta apropiada de un *fenhedor*, entregado a la “adoración cortesana desde la lejanía”<sup>18</sup>, sin querer, pues, optar al galardón. Sancho, por su parte, defiende un amor recíproco, en el que a la gustosa contemplación sigue su elección racional, y, “puesto que las almas están unidas en amor espiritual, los cuerpos desean compartir también esa unión en cuanto es posible para completarla”<sup>19</sup>.

La discusión se inicia con el primer argumento a propósito del secreto amoroso. Sancho defiende la superioridad de su amor ya que ha sido el primero en confesarlo y le recrimina a García su silencio sentimental: “Antes que es muy poco siento,/ pues que le has callado todo [...]/ Luego va más adelante/ mi amor, pues ya le ha rompido” (vv. 153-154 y 157-158). Pero García sostiene

<sup>18</sup> Otis Green, *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde 'El Cid' hasta Calderón*, Gredos, Madrid, 1969, t. I, p. 259.

<sup>19</sup> León Hebreo, p. 305<sup>a</sup>, tomado de Green, *ibid.*, 1969, t. I, p. 257.

que eso no arguye, ya que lo que prevalece es la interiorización del sentimiento: “Como mi amor por sí ama,/ para sí halla premio en mí.” (vv. 165-166), por lo que Sancho le pregunta: “Pues si tú amas para ti,/ ¿para qué quieres la dama?” (vv. 167-168), y puesto que “nadie ardió sin interés” (v. 162), Sancho interpreta la cautela de su hermano como un mero fingimiento cortés:

Quien no obliga, no merece:  
 ésta es verdad asentada.  
 Si aquesta mayor me das  
 cuando callando suspiras,  
 si a merecer más aspiras,  
 también has de obligar más.  
 Luego en ti el fin del callar  
 es, fingiendo esa atención,  
 hacer más la obligación  
 con no querer obligar;  
 porque si tu conocieras  
 que si tu amor declararas  
 más con decir le obligaras,  
 por merecer más, lo hicieras.  
 Esto arguye que tibieza  
 en publicar tu amor hallas;  
 luego, ¿de cautela callas  
 y no callas de fineza?  
 (vv. 191-208)

La competencia entre los dos hermanos ha provocado que al discutir por el amor de Rosaura, García confesara su inclinación y, por tanto, rompiera su secreto amoroso. De ahí que a partir de este momento se plantee una nueva fase en la disputa, tal como se deduce de la última réplica de García:

Calle o no, ya declarada  
 mi empresa seguirla intento,  
 ¡vive Dios!, y a tu argumento  
 responderé con la espada  
 (vv. 209-212)

Cuando la discusión sobre el amor alcanza su punto más culminante ya que los dos hermanos están a punto de batirse en duelo, la Infanta sale al tablado para reclamar ayuda y recuperar un volante de oro y nácar que un águila le arrebató mientras se peinaba en los jardines de la quinta. La demanda hace posible la incursión de todos los personajes en el bosque para atrapar al “rapante animal”, aunque quien logra abatir al águila y recuperar la prenda es Rosaura, y hasta ella llegan Sancho y García. Al encontrarse, Rosaura confiesa en un aparte su satisfacción al reconocer al mayor de los hermanos:

Dicha he tenido,  
pues es Sancho el que los ojos  
me llevó cuando en la caza  
dio a mi peligro socorro  
(vv. 703-706)

Esta circunstancia propiciará que Rosaura le entregue el volante, es decir, el galardón, al hermano mayor de los hijos del conde de Urgel: “Esa atención que os debí,/ quiero pagar deste modo./ En vuestro nombre volved/ esa prenda” (vv. 769-772). Su decisión provoca que García inicie una nueva discusión con su hermano, que se verá suspendida con la aparición en escena del resto de protagonistas, ante los cuales Rosaura desvelará su identidad como hija del difunto almirante Ramón de Cardona. La anagnórisis hará posible que el Rey y la Infanta la inviten a trasladarse a la corte.

El cierre de esta primera jornada nos permite poner de manifiesto los paralelismos sobre los que se ha desarrollado el planteamiento del argumento dramático en este primer acto que empieza y termina con una secuencia entre Sancho y Rosaura. En su primer encuentro a solas se produjo el enamoramiento, que aunque no se escenifica, es la narración sobre la que gira la primera escena de diálogo entre Sancho y García y desencadena la primera discusión entre los dos hermanos sobre sus distintas concepciones del amor, que al alcanzar su punto máximo se interrumpe con la salida a escena de los personajes mayores. Del mismo modo, el segundo encuentro, ya escenificado en las tablas, implica la confirmación de ese enamoramiento por medio de la prenda-galardón que le entrega Rosaura a Sancho. Los celos de García provo-

can un nuevo enfrentamiento entre los dos hermanos que otra vez no termina en duelo por la salida a escena del resto de protagonistas.

La acción dramática del primer acto ha avanzado por mediación de las demandas de los dos personajes femeninos, el auxilio de Rosaura ante la presencia del jabalí y la petición de la Infanta por recuperar el volante y, en ambos casos, han desencadenado discusiones entre los dos hermanos. Este eje femenino será el que en el segundo acto permita introducir un nuevo nivel de oposiciones, el de la competencia de la Infanta y Rosaura por el amor de Sancho, paralelo al planteado inicialmente entre los dos hermanos. La acción se desarrolla en la corte y el hecho de que la Infanta sea la heredera del Reino implica que en su discusión sobre el amor se introduzca también el motivo del matrimonio, ya que el tema del honor será el que, a partir de este momento, hará avanzar la acción dramática.

La segunda jornada empieza con un largo parlamento de García (vv. 1063-1126), en el que cuenta a don Gastón las fiestas que han tenido lugar para intentar aliviar las graves melancolías del Rey, quien a raíz de sus luchas contra los árabes, se ve aquejado de un grave mal que le impide asegurar la descendencia del Reino. Como parte del festejo, se organiza un combate entre un tigre y un león, que acaba escapándose y cuando ha aterrorizado a toda la corte y está a punto de matar al propio García, el animal acaba postrándose ante la espada de Sancho con sólo oír su voz. Este episodio, característico de las escenas estáticas que Moreto suele plantear como apertura, resulta clave para ubicar el máximo momento de reconocimiento social de Sancho y a partir del cual se desencadenarán los acontecimientos que marcarán su declive por la falsa anagnórisis que al final de la segunda jornada le presentará como hijo de un jardinero de palacio.

La secuencia en la que la Infanta y Rosaura se enfrentan por el amor de Sancho (vv. 1391-1516) se produce después de que la Infanta convoca a Rosaura tras haber interceptado una nota que esta última acaba de entregar a Chapado, el gracioso, por la que se entera de los sucesivos y secretos encuentros de ésta con Sancho en el jardín. Arrebatada por los celos, convoca a Rosaura para insartarla a que desista de su amor por la gratitud que le debe al haberla invitado a la corte y por su superior estado social como heredera del reino de Aragón:

Yo te quiero bien, Rosaura,  
y mi amistad te eligió  
para hacerte de mi pecho  
la llave más interior;

[...]

Yo le amé antes que le vieras,  
mas a lo que importa voy,  
que cuando estemos iguales  
me valdrá esta antelación:  
mi hermano el Rey determina  
que nos casemos los dos,  
y aunque ésta para vencerte  
era bastante ocasión  
y yo pudiera valerme  
del fuero de ser quien soy,  
de quererle antes que tú  
no he de dar ningún valor  
a estas acciones, por darle  
a tu valor una acción.

Haz cuenta que iguales somos,  
y siéndolo así, supón  
nuestra amistad y deseo;  
si no es tan grave tu ardor  
como el mío y te permite  
que por mí, no como soy,  
sino como amiga tuya,  
dejes, Rosaura, este amor,  
[...]

pero si tanto le quieres  
que ha de ser en tu pasión  
más que el gusto de obligarme,  
la fuerza de tu dolor,  
te quiero yo tanto a ti,  
que aunque ha de ser más atroz  
mi pesar que fuera el tuyo,  
hoy con ruego y con razón  
he de obligar a mi hermano  
a que os despose a los dos.

(vv. 1399-1444)

Curiosamente, el primer argumento que esgrime Rosaura de haber amado primero a Sancho, es el mismo que utilizó García cuando reclamaba haber mirado antes a Rosaura (v. 139). En este caso, la respuesta de Rosaura es leal hacia la Infanta, aunque no puede, en la complicidad de la amistosa intimidad que ya tiene con Sancho, fingir sobre la fisiología del que asume como su otro yo:

Quered a Sancho, señora,  
 querelde y piérdale yo;  
 salga en lágrimas deshecho  
 de mi humilde corazón  
 y entre en el vuestro, mas sólo  
 advertid, pues os le doy,  
 que si allá con él me véis  
 no lo tengáis por traición,  
 que yo por obedeceros  
 podré sacar con rigor  
 las dos almas de mi pecho,  
 pero dividir las, no.

(vv. 1459-1470)

[...]

que aunque ya Sancho salió  
 de mi pecho, en él pudieron  
 quedar reliquias de amor  
 y ésas saldrán en mi llanto.  
 Dejadme, pues, llorar hoy,  
 que si por dárosle todo  
 apuro así el corazón,  
 lo que lloro es de lealtad,  
 que de sentimiento, no.

(vv. 1494-1502)

La complementariedad que muestran los dos amantes resulta clave cuando ya en el tercer acto, Rosaura acude al jardín donde Sancho debe ejercer el mismo oficio que su padre, el de jardinero. Este encuentro cerrará el ciclo de la transformación de los amantes y al mismo tiempo propiciará la solución del enredo de la comedia. Su enamoramiento y contemplación inicial fue casual

al encontrarse por la inesperada presencia del jabalí, así como también lo fue la confirmación de esa reciprocidad amorosa entre Rosaura y Sancho al toparse de nuevo en el mismo bosque por la también imprevista intervención del águila. Pero cuando Rosaura acude al jardín lo hace voluntariamente y de manera expresa. Se trata de la primera ocasión en la que se dramatiza un encuentro a solas entre ambos y será la dama la que tome la iniciativa para expresar su declaración amorosa:

Yo te quiero, Sancho. Miento,  
yo te adoro porque el alma  
testigo de tus grandezas,  
tus blasones, tus hazañas,  
tu fe, tu valor desmiente  
cuanto vil vapor empaña  
los rayos de tu nobleza  
con lo denso de su infamia.  
Miente la lengua alevosa;  
miente la intención villana;  
miente el traidor pensamiento  
que tus blasones ultraja.

(vv. 2312-2323)

Del mismo modo, Diana define el amor en *El desdén, con el desdén*, al defender la reciprocidad del hecho amoroso, fruto de la elección voluntaria:

El amor es una unión  
de dos almas, que por su ser  
truecan por transformación,  
donde es fuerza que ha de haber  
gusto, agrado y elección.  
Luego, si el gusto es después  
del agrado y la elección,  
y ésta voluntaria es,  
ya le debo obligación,  
si no amante de cortés.

(vv. 1360-1369)

Antes del desenlace que propicia la aparición de una nueva carta de la condesa de Urgel, en la que se presenta a García como hijo de su primer matrimonio con el conde de Barcelona, el padre del Rey, se producirá el último enfrentamiento entre los dos hermanos cuando García acude al jardín y sorprende a su padre, el conde de Urgel, abrazando a Sancho. Lo interesante es ver cómo, a raíz de la visita de Rosaura, Sancho asume el valor necesario para no dudar de sus acciones:

SANCHO. Ésa es regla sin compás,  
que hoy villano valgo más  
que cuando fui vuestro hermano

GARCÍA. ¿Más que mi hermano valéis?  
¿Esto escucho yo en mi mengua?

SANCHO. No os ha ofendido mi lengua,  
escuchad y lo veréis;  
cuando vuestro hermano fui  
sangre ilustre me encendía  
y a aquella sangre debía  
las acciones que emprendí.  
Hoy que no conozco honor  
de quien nazcan mis vitorias,  
conozco que aquellas glorias  
nacieron de mi valor.  
Mirad bien si son más buenas  
ahora mis fantasías,  
pues hoy son acciones más  
las que antes eran ajenas.

GARCÍA. Eso es preciar lo grosero.

SANCHO. Sí, mas porque es más honroso  
ser villano valeroso  
que cobarde caballero.

(vv. 2553-2575)

Así pues, podemos ver cómo el enfrentamiento entre Sancho y García pone de manifiesto no sólo una competencia fraternal por alcanzar sus méritos como herederos del Reino de Aragón, sino que también, de manera simétri-

ca, produce un enfrentamiento en su vertiente como amantes, en el que las mujeres desempeñan un importante y activo papel, y del que Sancho resulta claramente vencedor, como caballero y perfecto amador.

El argumento de *Los enemigos hermanos*, la comedia de Guillén de Castro, le brinda a Moreto la ocasión para aprovechar en su refundición todas las posibilidades de una estructura dramática binaria en la cual es posible trazar, a partir de los motivos del amor y del honor, un elogio al recién nombrado Virrey de Cataluña, Juan José de Austria. De este modo se explicaría la inclusión de *Hasta el fin nadie es dichoso* en la *Primera Parte*, una comedia aparentemente inédita hasta 1654, ya que la presencia de los dos condes de Urgel, Carlos en *El desdén, con el desdén* y Sancho en nuestra comedia, se referirían, respectivamente, al duque de Alburquerque y a Juan José de Austria. Ambas comedias se escribieron entre 1653 y 1654, al igual que otra de las piezas incluidas en la *Primera parte*, *De fuera vendrá* que, como vimos, fue redactada por Moreto en fechas muy cercanas al cerco de Gerona de 1653. Todo ello, unido al especial cuidado del dramaturgo en la selección de las piezas que compondrían el único volumen adocenado que supervisaría en vida, nos conduce a apostar por la hipótesis de una redacción muy cercana a su publicación y a la inclusión de estas tres piezas inéditas en la Parte como una muestra más del panegírico de la “Dedicatoria” a su mecenas, el duque de Alburquerque, quien en 1653 fue nombrado Virrey de Nueva España. Sin olvidar tampoco que Juan José de Austria, uno de los aliados del duque de Alburquerque en el Principado catalán, también fue nombrado Virrey de Cataluña en 1653.



## *El lindo don Diego: relaciones amorosas, relaciones peligrosas*

Lygia Rodrigues Vianna Peres  
*Universidade Federal Fluminense*

*El lindo don Diego*, publicada en la Primera Parte de Comedias de D. Agustín Moreto y Cabana en Madrid, el año de 1654, como observa Ignacio Arellano<sup>1</sup>, es comedia de género en la cual el figurón don Diego es uno de sus más significativos representantes. Él, por la extremada atención a su persona, cómico y grotesco peronaje, lleva al lector/espectador a detenerse en las relaciones amorosas, relaciones peligrosas entre los personajes que conducen al clímax de la obra. La expresión del conflicto amoroso entre don Juan y doña Inés, entre don Mendo y doña Leonor, feliz relación, que no tendría historia; la reflexión sobre la voluntad y el libre albedrío, la elección o la imposición del esposo para la finalización de la comedia. Todo ello dramatiza y pone en tela de juicio la acción del primo-esposo, don Diego, cuyo narcisismo actúa en la demostración de celos, falsamente provocados, expresión de relaciones peligrosas. Ilustraremos esas relaciones con algunos emblemas amorosos de Otton Van Vaenius.

El protagonista, el figurón don Diego, nos ofrece la oportunidad de establecer relaciones diversas entre los distintos personajes, a partir de su anunciada llegada a casa de don Tello y de su presencia ya como esposo de doña Inés. De ese modo, de las relaciones de amistad entre don Juan y el viejo don Tello, padre de dos hijas; de las relaciones familiares –el amor paterno– señalamos relaciones conflictivas observadas a partir de tensiones amorosas, aparentemente no correspondidas –don Juan y doña Inés– o relaciones amorosas correspon-

---

<sup>1</sup> Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo xvii*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 535.

didadas –don Mendo y doña Leonor–. A las relaciones peligrosas, resultado de la presencia de don Diego en casa de don Tello, de su ambición –despreciar a su prima por una falsa condesa, burla del gracioso Mosquito–; los extremados cuidados con su persona que, a su vez, lo muestran grosero y cómico, efecto de la construcción de su imagen, de su excesiva preocupación en mostrarse a todos; se cree él ser el sujeto del enamoramiento inmediato de las mujeres que lo miran; además de ser él la causa de la triste desilusión en ellas, una vez que es inalcanzable para cada una y para todas. En fin, Narciso que no nació bello, y se muestra cómicamente lindo, extremadamente falso e indeseable.

En la “situación 1”, primera jornada, informa la didascalia explícita, voz del dramaturgo: “*Salen don Tello, viejo, y don Juan, galán*”. A través del diálogo entre los dos personajes señalamos la relación de amistad, matiz de una relación amorosa. Informa don Tello:

que el hacer juntos pasaje  
 los dos de Méjico a España,  
 hace amistad tan extraña,  
 que el cariño de un viaje,  
 casi es deudo, [...]

(vv. 21-25)

Debemos pensar en un largo viaje, el cruce del océano, lo que proporcionó a los dos viajantes, a su vez, larga conversación entre dos personajes, cuya diferencia de edad –el viejo y el joven– no impidió la concreción de la amistad.

La detención de don Juan en Madrid debe ser interrumpida por el viaje a Granada. La cortesía entre los dos amigos nos lleva a señalar el deseo de don Tello: “Quiera Dios [...] que volváis”, expresión de presencia/ausencia.

Por cortesía y amistad el viejo presenta sus disculpas a don Juan: “de no iros acompañando / hasta salir de Madrid” (vv. 12-13). El noble y joven amigo es merecedor de toda su atención: acompañarlo hasta salir de Madrid. “Empeño”, “obligación”, “atención” y “cortesía”, son términos que confirman la relación de amistad entre los dos compañeros de viaje.

Mas don Tello a don Juan y a nosotros lectores o espectadores presenta su impedimento para expresar una vez más su cortesía de amigo y aún de noble:

La precisa ocupación  
de ser hora señalada  
ésta de estar esperando  
dos sobrinos que han venido  
de Burgos, [...]

(vv. 7-11)

La información precisa de don Tello “de ser hora señalada ésta” indicia sus relaciones familiares “de estar esperando / dos sobrinos”, expresión de deber paterno, como veremos. La estrecha amistad del viejo lo lleva a afirmar que el cariño de un viejo casi es deudo. Y, de ese modo, la relación entre ellos, más estrecha, se configura como declaración familiar.

En la relación de presencia/ausencia de don Juan, el galán ha declarado la brevedad de su ausencia: “el llegar de aquí a Granada”. A causa de ello informa cortesantemente don Tello, afirmando una vez más su extremada expresión de amistad:

y pues ha de ser tan breve  
vuestra ausencia, hasta volver  
las bodas no se han de hacer.

(vv. 29-31)

La información de don Tello, expresión de amistad entre una persona mayor y un joven, lleva a la manifestación de sorpresa de don Juan: “¿Qué bodas?” (v. 32). Pregunta que, además de la sorpresa de don Juan, expresa recelo, preocupación. En el amigo observamos la cortesía puntual en su precisión: “De todo debe / daros cuenta mi atención” (vv. 33-34). Se incluye en la relación de amistad el deber del noble cortesano cuya voz manifiesta su deber de padre –casar a sus dos hijas– en su relación de amor paternal.

Sebastián de Covarrubias y Horozco<sup>2</sup> en *Emblemas Morales*, en la centuria I, emblema 70, ilustra y confirma la unión entre dos amigos. En la imagen dos manos elevan dos corazones unidos encima de los cuales está la letra “F”; y el

---

<sup>2</sup> Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Emblemas Morales*, ed. de Carmen Villasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.

lema *Haec iungit et iunctos servat* [*a amigos*] (ésta [confirma] une y los mantiene unidos [a los amigos]). Leemos la *subscriptio*:

El lazo estrecho, el nudo Gordiano,  
 Firme atadura, indisoluble, y fuerte,  
 Es la Fe pura, y en pecho sano,  
 Y en corazón sencillo de tal suerte:  
 Que será el amigo, más que propio hermano,  
 Durando la amistad hasta la muerte.  
 Y de esos corazones, hagan uno,  
 Sin daño y sin ofensa de ninguno.

Incorporados dos corazones uno con otro simbolizan el amor y la fe, en la cual está la lealtad, la sinceridad y el honor. Es, pues, la fe la que hace amistades y las conserva, como observa Covarrubias.

Volvemos a la afirmativa de lealtad del amigo en donde destacamos “De todo”, que enseguida se aclara: “Los dos sobrinos que espero / con mis hijas casar quiero” (vv. 34-35). A la sorpresa de don Juan, oímos, en aparte, la indagación de lo que indicia su sentencia: “¡Cielos! ¿Qué escucho?” (v. 36). Índices de la relación amorosa amenazada. don Tello completa sus informaciones, dando cuenta de “todo” y presenta al lector/espectador sus dos sobrinos. Las relaciones familiares son definidas y especificadas. Ellos son:

Don Mendo y don Diego. A Mendo  
 hijo de hermana menor,  
 le quiero dar a Leonor;  
 y a Inés, en quien yo pretendo  
 fundar de mi honor la basa,  
 para don Diego la elijo  
 porque de mi hermano es hijo  
 y cabeza de una casa.

(vv. 38-44)

En la presentación de los dos sobrinos está evidenciada la importancia de las relaciones familiares y la superioridad de don Diego como “cabeza de la

casa”, es decir, el que mantendrá e ilustrará la cortesía, la nobleza, manifiestas en don Tello. Mas las informaciones del tío don Tello presentan e indican ya a don Diego:

Su gala y su bizarría  
es cosa de admiración;  
de Burgos es el blasón  
(vv. 45-47)

Asociamos gala a elegancia; bizarría a lucimiento, colorido o adorno exagerado, cuyo portador, don Diego, causa admiración. La presentación de los sobrinos extremadamente clara define el propósito del padre junto a don Juan que, en aparte, nos enseña sus desesperación:

(¡Ay, de la esperanza mía!  
Ay, Inés, que bien se advierte  
que, de traición prevenida,  
para lograr me esta muerte!)  
(vv. 48-51)

“Traición”, “herida” y “muerte” son expresiones de la condena del amor de don Juan, que no le impiden contestar y confirmar su amistad: “Que apruebo / vuestros regocijos” (vv. 53-54). La relación amorosa en su expresión familiar se confirma en la réplica del tío don Tello: “Voy a esperar a mis hijos / que ya este nombre les debo” (vv. 55-56). Las últimas réplicas entre los dos personajes afirman el lazo estrecho que los une. “*Vase don Tello*”, nos informa la didascalia explícita.

Don Juan, solo en la escena, “situación 2”, invoca el Amor y aclara aún más su desesperación:

Amor, el golpe detén,  
que contra la vida es tarde.  
Ya con tan cruel herida  
mi amor no puede vivir.  
(vv. 59-52)

Cupido no debe echar su flecha dorada, no le es permitida la vida –“¡Ay de la esperanza mía!”– en el corazón del joven. La supuesta traición de doña Inés, cruel herida, establece la diferencia entre el dios niño invocado y el sentimiento de don Juan: su amor. Entre presente y pasado, esperanza y desesperación, vivir y morir, se pregunta el galán: “¿Qué falta para morir, / si era amor toda mi vida?” (vv. 63-64). El amante en lucha creciente, pues todo amante es soldado<sup>3</sup>, nos enseña la fe muerta y la falsa esperanza, virtudes necesarias al dios Amor y evidentes en el pasado amoroso. Fe segura como juramento, fidelidad, honestidad, certeza, sinceridad, todo lo negado por la aparente traición de doña Inés. Esperanza como expectativa, inspiración, amor, vida desde la fidelidad, pretensión, derecho alcanzado, mas en el presente falsa esperanza: muerte, daño, desengaño:

¡Ay fe muerta a una mudanza!  
 ¿Cómo pudo, aunque se ve,  
 ser tan segura fe  
 puesta en tan falsa esperanza?  
 (vv. 65-68)

Y el enamorado invoca a su amada:  
 ¡Ah, Inés! ¿Para mi partida  
 me reservaste este daño?  
 Pero ¿cuándo un desengaño  
 no viene a la despedida?  
 (vv. 78-81)

La tensión de don Juan nos permite el diálogo con las *Emblemata Amatoria* de Otto Vaenius<sup>4</sup>. En el emblema 5, nos informa el lema: “*Amantibus omnia communia*, Tout commun”. La imagen representa a la Fortuna en un espacio exterior, a la derecha vemos en el primer plano un árbol en pleno verdor; un

<sup>3</sup> Hernando Soto, *Emblemas moralizadas*, ed. de Carmen Bravo-Villsante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983; *Militant omnis amant*, p. 63.

<sup>4</sup> Vaeni Othonis, *Emblemata aliquot selectiora Amatoria*, *Apud* Guilj Ianssonium, Amsterodami, 1618.

poco más lejos un faro; detrás de él, en perspectiva, un pequeñísimo castillo sobre las líneas de bajo monte; por encima de todo, el sol abre las nubes esparcidas. A la izquierda está un árbol sin vida; paralelamente al árbol de la derecha se muestra un alto monte; encima de él un faro deshecho hacia abajo. Al fondo, sobre el mar revuelto, un barco volcado hacia la izquierda; sobre él cae la lluvia del cielo nuboso. Al centro está una bella dama, semidesnuda –la Fortuna– sostiene una vela en la mano derecha; con la izquierda echa una bebida mezclada de miel e hiel en una copa sostenida por dos cupidos. El epigrama completa el emblema:

Fortune en hanap pour les deux Amans verse  
 Son miel, avec son fiel, si l'un a du hazard,  
 Et le vent a souhait, l'autre a bien sa part:  
 Aussi sentent tous deux le coup que l'un renverse.

En su lamentación don Juan interroga a Inés y confirma su partida para Granada, como hemos visto. Y a la despedida le viene el desengaño. E inconforme, exaltado, va a decir a voces y a quejarse a los cielos, para expresar su desesperación:

Pues diré a voces aquí  
 mis ansias y mis desvelos  
 y me quejaré a los cielos  
 para quejarme de ti  
 (vv. 68-71)

Califica la traición de doña Inés: tiranía. Y exaltado, movido de la pasión al decir “a voces” se muestra insensato. En su razonamiento tiene los sentimientos desordenados, no está en el dominio de sí mismo. Expresa entonces su deseo:

Culpen, pues tu tiranía  
 sus luces y sus estrellas;  
 pero ¿qué han de culpar ellas,  
 si entre ellas está la mía?  
 (vv. 77-80)

“Ansias”, “desvelos”, “quejas”, “culpa” y “tiranía” son términos que expresan el desengaño de don Juan. Mas en la desesperación él se da cuenta que entre las luces y las estrellas del cielo está la suya. Interrogativa polisémica: ¿la estrella de don Juan también culpa a doña Inés o entre las estrellas está la suya: doña Inés?

El conflicto amoroso en el cual vive don Juan, la posible ausencia y el hecho de ser él el primero en conocer el objetivo de don Tello –las bodas de sus hijas–; la determinación de ser doña Inés la esposa de don Diego, todo ello conlleva a sospechas de traición y acusaciones del joven enamorado:

mi amor, aunque muerto, fino,  
 que ya he sabido tu engaño,  
 que ya tu traición he visto  
 y que mi loca esperanza  
 fue de viento y la deshizo  
 el viento que la formaba,  
 como luz de rayos tibios,  
 que de un suspiro se enciende  
 y muere de otro suspiro.

(vv. 100-108)

En el monólogo de don Juan observamos, primero, la muerte de su amor, causada por el engaño y la traición de doña Inés. En seguida aclara su loca esperanza, cuyas metáforas enseñan la fragilidad “de viento y la deshizo/el viento”; y enseña al lector/espectador la frialdad, la indiferencia de su amor “como luz de rayos tibios/que de un suspiro se enciende/y muere de otro suspiro”. Oposición intrínseca entre su amor “luz de rayos tibios” y el “amor, fogo que arde”, como nos enseña Luis de Camões, soneto 4:

Amor é un fogo que arde sem se ver;  
 É ferida que dói e não se sente;  
 É um contentamento descontente;  
 É dor que desatina sem dor;  
 É um andar solitário por entre a gente;  
 É nunca contentar-se de contente;  
 É um cuidar que ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;  
 É querer estar preso por vontade;  
 É servir a quem vence, o vencedor;  
 É ter com quem nos mata lealdade;

Mas como causar pode seu favor  
 Nos corações humanos amizade,  
 Se tão contrário a si é o mesmo Amor?<sup>5</sup>

Los clamores del joven ya sin ilusiones, la fe traicionada y la pérdida de esperanza hacen salir a la escena, “situación 3”, a doña Inés, cuando se configura, en ese momento, la relación amorosa conflictiva hasta entonces ignorada de la joven. Relación que va a definirse además como relación peligrosa por la amenaza del objetivo de don Tello: casar a sus hijas, y posteriormente la ambición, la falsedad de don Diego, como veremos. Leemos la réplica de doña Inés:

Don Juan, señor, ¿con quién hablas?  
 que de tan bastardo estilo  
 no puedo ser el sujeto  
 ¿Tú traición, tú engaño has visto?  
 No sé, por Dios, lo que dices,  
 y turbada te replico;  
 que aunque no tenga razón  
 tu queja, que no averiguo,  
 tu tan horroso estruendo,  
 para turbar basta el ruido.

(vv. 109-118)

A lo que don Juan en su indagación demuestra dudas:  
 ¿No tiene razón mi queja?  
 [...]  
 ¿Para qué ha sido engañarme?  
 ¿Para qué alentarme ha sido?

(vv. 119-144)

---

<sup>5</sup> Luis de Camões, *Sonetos, Rimas*, en *Obra completa*, Aguilar, Rio de Janeiro, 1963, pp. 268-519.

La tensión de las relaciones amorosas conflictivas entre don Juan y doña Inés –conocimiento, temor y desconocimiento de la causa matrimonial– es aclarada en la “situación 4”, cuando sale doña Leonor y afirma: “Pues, Inés, dice verdad” (v. 205). Puesta la verdad, se interpone entre los dos enamorados la relación familiar, el deber filial. Pues informa la joven:

No sé, don Juan; que si es cierto  
 como en mi mal colijo,  
 yo replicar a mi padre  
 podré, mas no resistirlo.  
 (vv. 223-226)

Hay, pues, la posibilidad de contestación, mas no de resistencia, limitación de su voluntad, de su libre albedrío. La joven se atribuye el uso de su voluntad. En don Juan se mantiene la duda: “Luego ¿es preciso morir?” A lo que le contesta doña Leonor con una reflexión sobre las relaciones familiares entre las hijas y el padre:

No, don Juan, no es preciso;  
 que en la elección del estado  
 dan fuero humano y divino  
 la proposición del padre  
 y la aceptación al hijo.  
 (vv. 228-232)

Y Leonor sigue en sus ponderaciones sobre la elección y el peligro en el matrimonio:

Las dos, don Juan, nos casamos  
 aunque él nos busque el marido,  
 que la elección no ha de ser  
 de quien no fuere el peligro.  
 El riesgo de un casamiento,  
 que si se yerra es martirio,  
 ha de ser el escogerlo  
 de quien se obliga a sufrirlo.  
 (vv. 233-240)

La joven aclara para el lector/espectador la sujeción y la obediencia de las hijas frente a la elección del padre; pero en el triángulo familiar Leonor evidencia la importancia del libre albedrío, es decir, de la buena voluntad en el riesgo, cuyo error resulta en martirio, en obligación de sufrir el estado, el matrimonio. El arbitrio –la decisión– acertado o errado, implícito en la réplica de la hija de don Tello, va adquiriendo el sentido de determinación de la voluntad, es decir, el acto de la voluntad psicológica<sup>6</sup>. Acto de voluntad que permite su afirmación/conclusión, seguida de la indagación a don Juan: “Siendo esto cierto, ¿qué temes / de que él tenga ese disinio?” (vv. 241-242). Todo ello conlleva a la no autoridad del padre, la certeza que tienen las jóvenes que vencerán con sus razonamientos, pues

¿Se ha casado alguna dama  
con el *sí* que el padre dijo?  
(vv. 424-243)

Lo que es confirmado por doña Inés a don Juan:

Tener él ese disinio  
y querernos proponer  
para esposos nuestros primos,  
mas si él ya no lo ha resuelto,  
como mi hermana te ha dicho,  
cuando esté en mi voluntad,  
está, don Juan, sin peligro.  
(vv. 260-265)

Según las jóvenes las relaciones familiares están en equilibrio, y la relación amorosa –don Juan y doña Inés– está bajo el razonamiento y ordenación.

En la “situación 12”, jornada primera, la didascalía explícita nos informa: “*Salen CRIADAS, doña LEONOR y doña INÉS tocadas de boda*”. Y los apartes de los

---

<sup>6</sup> Nair Assis Oliveira, en Santo Agostinho, *O Livre-Arbitrio*, Paulus, São Paulo, 1995, p. 247, n. 15 (6, 14).

tres jóvenes enseñan el desvanecimiento de la ordenación, una vez que las relaciones amorosas se muestran en tensión:

INÉS.       (¡Muerta salgo!)  
 LEONOR.   (Tus dudas son forzosas.)  
 JUAN.       (Esfuércese el corazón.)  
                   (vv. 716-717; 719)

Observamos que el joven don Juan, amigo y amante, se esfuerza en su doble papel frente a don Tello. En la “situación 5” *Sale MOSQUITO* alegremente y anuncia irónicamente:

                                  ¡Jesús, Jesús! Dadme albricias.  
 LEONOR.       ¿De que las pides, Mosquito?  
 MOSQUITO.   De haber visto a vuestros novios:  
                                   (vv. 285-287)

Es Mosquito el primero en conocer a los novios-primos, el primero en informar al lector/espectador y a cada una de las dos hermanas quiénes son: “El don Mendo, que es tuyo,/galán, discreto, advertido,/cortés, modesto y afable” (vv. 299-301), informa el gracioso a Leonor. Y a la expectativa y curiosidad de Inés: “¿Y don Diego?” (v. 313), le contesta el criado:

Ese es un cuento  
 sin fin pero con principio;  
 que es lindo el don Diego y tiene,  
 más que de Diego, de lindo.  
                                   (vv. 313-316)

La burla de Mosquito se evidencia en la presentación directa y objetiva de don Diego (didascalia implícita), anticipación a las dos hermanas y al lector-espectador, que prepara a todos para la vista de dicho personaje, una vez que “Ése es un cuento”. Es decir, una invención, una fantasía del mismo don Diego, cuya exageración no tiene límites. Ser lindo es ser presumido de hermoso, que cuida demasiado de su compostura y aseo con gran primor, en fin,

hombre afeminado. El primo-esposo se destaca no sólo en el vestirse, en su apariencia física, como en su debilidad de carácter, lo que va a establecer relaciones conflictivas, relaciones peligrosas, como veremos.

En la “situación” 13, *Salen don Mendo, don Diego y criados*. El espacio es la casa de don Tello, donde las hijas-esposas serán presentadas a sendos esposos-primos. Don Diego, aunque al final de sus primeras palabras a Inés declara que /Con decir una verdad/ se excusa uno de ser necio/, demuestra su propia necedad al declarar lo irresistible que es a las mujeres:

Señora, ya os habrán dicho  
que sois mía y yo soy vuestro,  
mas os puedo asegurar  
que en mí os da mi tío un dueño  
que hay muchas que le tomaran  
con dos cantos a los pechos.

(vv. 821-826)

Para Inés y para todos que le oyen, don Diego confirma la sorpresa y espanto de la joven: “(¡Muerta soy!)” (v. 829) [...] “(¿Qué hombre ¡cielos! Es aqueste / tan torpe, exquisito y necio?” (vv. 833-834). Don Diego, ciego en su necedad, ve de manera distinta la desilusión de Inés, pues declara, en *aparte*: “(¡Alto! Clavóse hasta el alma / Ya por mí perderá el seso)” (vv. 835-836). Diversamente, don Mendo enseña su galantería, a lo que Leonor expresa en *aparte* para nosotros lectores/espectadores su primera impresión de su primo-esposo: “(Discreto y galán es Mendo; / yo he sido la más dichosa)” (vv. 851-852). Y afirma de don Diego: “(¡Hay más loco majadero!)”, el cual en su incapacidad, ciego por su vanidad, la confirma: “(También cayó Leonor)” (v. 857).

Para Leonor está reservado el espacio doméstico, es decir, “el paraíso, bajo un régimen que ha hecho del matrimonio un deber y una comodidad”<sup>7</sup>. La presencia de don Diego en casa de su tío nos lleva a afirmar con Denis de Rougemont: “El amor feliz no tiene historia [...] sólo el amor amenazado

<sup>7</sup> Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, Kairós, Barcelona, 1978, p. 17.

y condenado por la propia vida. Lo que el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la *pasión* de amor. Y *pasión* significa sufrimiento. Tal es el hecho fundamental”<sup>8</sup>. Inicialmente reina el amor feliz entre las dos hermanas. Inés está enamorada del noble don Juan, amigo de su padre, desde el largo viaje de México a España; y Leonor aguarda la determinación de su padre para alcanzar estado.

Don Diego, presente junto a la familia de don Tello, es motivo de perturbación. Caricatura con pretensiones de galán, se considera admirable e irresistible en su belleza, para él perfección divina.

Si entre don Juan e Inés el amor estaba ya correspondido, y entre Leonor y don Mendo ella afirma ser la más dichosa, la llegada de don Diego establece tensiones y las relaciones entre los jóvenes amantes están en riesgo: el sobrino, cabeza de la familia de don Tello, se muestra –a él le parece– verdaderamente irresistible a las primas. Así ven sus ojos, así se imagina.

Mas lo que es al inicio amor y deseo, relaciones amorosas, poco a poco cambia por la vanidad de don Diego y se intensifican las relaciones entre amor y celos. Celos falsos e imaginados primero por el lindo primo-esposo, celos verdaderos provocados por la inestabilidad entre los amantes, cuando nosotros, lectores o espectadores, podemos observar situaciones cómicas o maliciosas, “éxito del ‘triángulo’ en el teatro: tanto si se idealiza como si se sutiliza o se ironiza. ¿Qué se hace sino traicionar el tormento innumerable y obsesivo del amor que transgrede la ley?” Nos preguntamos con Rougemont<sup>9</sup>.

Señalamos, pues, algunas escenas en las que don Diego interviene movido por su vanidad desmedida, para enseñar relaciones peligrosas bajo los celos, maliciosamente oportunas, manipuladas por la indignidad del joven narcisista. Indignidad que destacamos en la “situación 5”, de la II jornada: a través de Leonor, Inés se recusa a encontrarse con don Diego. Sabedor de la no aceptación de su persona por la joven prima-esposa, pregunta:

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 17.

¿Mi prima quiere enorjarme?  
 ¿Por qué no viene a pagarme  
 los favores que me debe?  
 (vv. 1256-1258)

Y es preciso que esto sea,  
 y de otra vez que me vea  
 ha de pedir confesión  
 (vv. 1263-1265)

[...] Con la unción  
 había de venirme a ver.  
 (vv. 1279-1280)

La excesiva autoestima del joven lo exhibe arrogante y aumenta la tensión entre él y los demás personajes. En su arrogancia muestra su grosería y pretendida superioridad. Las réplicas enseñan la tensión en la escena, pues don Diego lee el sentido de las palabras para satisfacerse a sí mismo. A la información de Leonor:

Y aquí, para entre los dos,  
 dejad empresa tan vana,  
 porque es cierto que mi hermana  
 no se casa con vos.  
 (vv. 1290-1293)

A lo que comenta en *aparte* don Diego que lo cuestiona don Mendo, a lo que sigue la réplica del vanidoso joven:

(¡Miren el diablo, la gana  
 por donde brota el humor!)  
 MENDO. ¿Qué dices?  
 DIEGO. Que la Leonor  
 tiene celos de su hermana.  
 Y aqueso de 'entre los dos'  
 ¿es cierto?  
 (vv. 1295-1299)

Don Diego exhibe su debilidad de carácter al declarar a Leonor celosa de su hermana, insinuando una relación conflictiva entre ella y don Mendo, su primo-esposo. Y frente a las demás ponderaciones de Leonor, verdaderamente polisémicas, para defender a su hermana del indigno primo:

os advierto que en secreto  
desistáis la pretensión  
o llegaréis a ocasión  
de ajaros más el respeto.  
(vv. 1323-1326)

Él se pregunta y afirma los celos de Leonor:  
¿Pensais doblarme? Pues no,  
que eso, por lo que sentís,  
vos sola me decís.  
(vv. 1327-1329)

E informa la didascalía explícita, voz del dramaturgo: “*Sale doña Inés*”. Oímos la réplica de la joven, la cual afirma su voluntad: “No lo digo sino yo” (v. 1330).

Observamos que el pretendido galán, el joven caricatura, hiere y ofende en su vanidad. En esta “situación 6”, al presentarse Inés, admite en ella la acción negativa: “Oigan el demonio, esotra / lo ha estado oyendo, a la cuenta” (vv. 1331-1332); y con atrevimiento y satisfacción declara pretenciosa vanidad: “Y sale también celosa. / Si se arañan es gran fiesta” (vv.1334-1335). Don Diego enseña discordia y desentendimiento para su gloria. Su imaginada belleza y osadía son peligrosas.

En ese momento podemos establecer una vez más el diálogo con la *Emblemata Amatoria* de Vaenius<sup>10</sup>: del emblema 26, leemos el lema: *Amor facit esse disertum* del cual la traducción al francés nos ofrece: *Amour père de l'éloquence*. En la imagen, un paisaje exterior nos enseña a la izquierda el grueso tronco de un árbol casi desnudo cuyas pocas hojas se dejan ver; a la derecha, en una pequeña elevación, un árbol con pocas ramas se opone al de la izquierda; más

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*

lejos, unas torres. En el centro, bajas elevaciones por encima de las cuales se pierde el cielo. Mercurio ofrece a Cupido su caduceo. Leemos el epigrama, donde Mercurio se presenta como amante, el cual recibe el caduceo de las manos de Cupido:

L'Amour donne à l'Amant l'enseigne d'éloquence,  
 l'Apprend les mots dorez, luy monstre la façon  
 De plaire a sa maistresse, & gagner son giron,  
 L'amour a inventé mainte belle science.

Se sigue, pues, la larga réplica de Inés en la cual con distintos argumentos —la ilustre sangre, la voluntad, el influjo de las estrellas, el ser caballero y amante, el decoro, el desprecio, la nobleza del primo— la joven pretende la desistencia de don Diego, en favor de la concreción de su estado con don Juan. A todo, en *aparte*, una vez más, él se pregunta y afirma:

DIEGO. (¿Pudo el diablo haber pensado  
 más graciosa arenga  
 para disfrazar los celos,  
 y está de ellos que revienta?  
 (vv. 1487-1490)

Y más: Señora, todo eso enojo  
 nace, con vuestra licencia,  
 de celos que os da Leonor.  
 (vv. 1491-1493)

como yo nunca la he dicho  
 de amor palabra, ni media,  
 que ella es la que a mí me quiere,  
 y si no, díagalo ella  
 (vv. 1501-1504)

Don Diego se satisface, se enorgullece de causar celos. Establece relaciones falsas, peligrosas, a causa de los celos imaginados en su mente.

Don Mendo, seguro de sus relaciones amorosas, estables, con Leonor, y seguro además de la inferioridad y necesidad de su primo, observa en *aparte*: “(Tener no puedo la risa / de tan graciosa respuesta)” (vv. 1505-1506). Mas en la “situación 9”, don Diego aclara la relación peligrosa, de tensión, con don Mendo. Leemos el diálogo entre los dos:

- DIEGO. Hombre, ¿no ves que te quemas,  
y Leonor, porque me adora,  
es quien causa esta revuelta?
- MENDO. [...] Pues, don Diego,  
¿en qué conocéis que tenga  
fundamento ese cariño?
- DIEGO. ¿Hay más graciosa simpleza?  
Bueno sois para marido  
si no entendéis esta lengua.  
Pues ¿no veis que hablan los ojos  
y la Leonor está muerta?  
Si no es que vos, por casaros,  
no miráis delicadezas  
(vv. 1551-1556)

En la “situación 10”, “Vase don Mendo”, don Diego evidencia su ambición y oportunismo:

- DIEGO. ¿Hay tonto como mi primo?  
Pero a mí, allá se lo avenga.  
Yo me voy a ver si puedo  
derribar esta condesa,  
y si no saliera cosa,  
fijar las dos primas quedan.  
Yo escogeré entre las dos  
y, cuando todas me quieran,  
a más moros, más ganancia,  
que al turco tiene trescientas  
(vv. 1577-1586)

No contento con todas las relaciones establecidas con las afirmativas de celos y tensión entre los personajes en esta tela de vanidad y narcisismo, don Diego afirma nuevas relaciones fuera de cualquier sano juicio, al contestar un ofrecimiento de don Juan:

DIEGO. No tened,  
que yo tengo en esta villa  
más de cuatrocientas damas  
que a mi casamiento aspiran.  
Yo os lo digo por si acaso  
vuestro amor a Inés se inclina,  
que yo alzaré mano de ella,  
porque vuestra bizarría  
me ha enamorado y no quiero  
que os dé mi boda un mal día.

JUAN. Yo os digo que nos os respondo.

DIEGO. Según eso, ¿vuestra mira  
no debe ser Inés,  
sino a Leonor?

(vv. 1849-1862)

¡Ah, cómo os di yo en el alma!  
En los ojos se averigua:  
Leonor es la que os abrasa

(vv. 1865-1866)

Primero, como las ninfas se enamoraron de Narciso, hiperbólicamente todas las damas de Burgos se enamoran de él. Necia fantasía, necia ilusión. En seguida, se declara verdaderamente lindo, es decir, afeminado, cuando afirma a don Juan: “porque vuestra bizarría / me ha enamorado y no quiero / que os dé mi boda un mal día”. Afirmativa cómica y grave a la que le contesta el noble amante de Inés: “Yo os digo que no os respondo”. Y después para que se sospeche del amor de don Juan por Leonor. Sospecha que establece tensión y peligro entre las relaciones de los enamorados.

En la “situación 23”, jornada II, está don Tello en la escena, nos informa la didascalía explícita, voz del dramaturgo: “*Salen doña Inés por una puerta del*

*medio y don Juan por otra*". La culminación de la osadía de don Diego pasa de la fantasía, de la necedad, y llega a la mentira en la tensión establecida por él mismo y por don Juan. Miente en la acusación, al informar a don Tello: "Detente, señor, y mira / que esta dama es de don Juan" (vv. 2026-2027). Las afirmaciones de celos no aceptadas por don Mendo y tampoco por don Juan son, una vez más, falsa acusación de don Diego, expresión de su debilidad de carácter. Acusación mentirosa que tiene como testigo a Inés, en cuya réplica, en *aparte*, configura la traición de don Juan: "(¡Ah, traidor! ¿Qué es lo que escucho? / ¿Esto encubierto tenías?)" (vv. 2031-2032).

Dama, supuesta condesa, Beatriz, la criada de Inés, condesa fingida, creada en la imaginación de Mosquito para apartar la amenaza, el peligro –don Diego–, causa y motivo de las relaciones peligrosas –tensión de amor y celos– entre su amo, don Juan e Inés. El emblema 94 de Vaenius ilustra el estado de temor, de sospecha entre los dos jóvenes. El lema, cuyo antecedente literario es Séneca, nos informa: *Quo quis magis amat, hoc magis timet*. Leemos la traducción al francés: *Plus d'amour, plus de crainte*; en la imagen uno de los cupidos seguido por lebreles –elementos simbólicamente negativos–, se abraza al otro. El epigrama nos informa:

Plus on est amoureux, plus la crainte augmente,  
De ce qu'on aime fort, en est un grand souci,  
Que quelque compagnon n'en aye part aussi.  
Partout la froide peur à l'Amour se presente<sup>11</sup>.

En la III jornada, "situación 26", las tensiones entre amor y celos se deshacen. Don Diego, impedido para casarse con Inés, está ya casado bajo palabra dada a la condesa Beatricilla. Don Tello realiza las bodas, se restablecen las relaciones amorosas, dentro del matrimonio feliz y, por ello, no tiene historia. Podemos, entonces, afirmar con Vaenius<sup>12</sup>: *Coservat cuncta Cupido*, emblema 2, cuya traducción al francés leemos:

<sup>11</sup> Otto Vaenius, *Emblemata Amorosa*, Amberes, 1608.

<sup>12</sup> *Idem*.

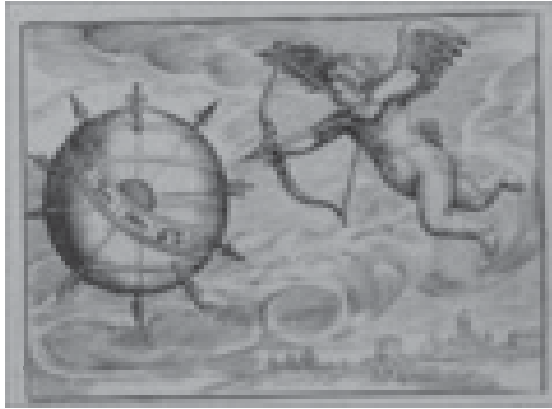
Amour par tout.  
 Tout par Amour.  
 Par Amour tout.  
 Par tout amour.

En la imagen, Cupido, suspendido en el aire, decididamente echa una flecha más que va a juntarse con muchas otras que están ya prendidas alrededor del mundo, en cuyo centro se ve una cinta, en la que están los signos del zodiaco. El epigrama nos informa:

Ce petit Dieu d'Amour, le ciel, la terre & l'onde  
 Transperce de ces dards, les joignants d'un accord:  
 Sans l'Amour tout ne fut qu'un chaos de discord.  
 Il nourrit & soutient le ciel, & ce bas monde.

En conclusión, señalamos, a partir de las relaciones amorosas, el matiz de la amistad entre el joven don Juan y el viejo don Tello, ilustrada, en nuestro diálogo, con el emblema 70 de la Centuria I de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias. Las relaciones amorosas son estables entre Inés y don Juan y la nueva relación amorosa entre don Mendo y Leonor, dichosa con la elección de su padre, estable en la comodidad y la seguridad del matrimonio. Pero la llegada y presencia de don Diego en casa de su tío, primo-esposo de Inés, crea tensiones de amor y celos, las cuales aclaran e ilustran algunos emblemas de Otto Veanius –la *Emblema Amatoria* en sus ediciones de 1608 y 1616–. Relaciones peligrosas, que, en circunstancias diversas, nos mostraron al lindo don Diego, lindo como afeminado, Narciso en su imaginación, vulgarización del mito. Narciso necio, malicioso, extremadamente vanidoso e ilusoriamente irresistible y amado de todas las damas; tensiones de amor y celos que se expresan en relaciones peligrosas. Ambicioso, quiere ser conde y a lo mejor sería condesa Beatricilla. Pierde todo en su juego malicioso, inagotable en su imaginación, “hombre sin sentido” –caricatura–, suceso en el teatro, pues pretende ser el tercero amante en el triángulo amoroso. En fin, teatro, comedia, risa. A continuación las imágenes de los emblemas de Otto Vaenius:

## Emblema 2-C 4



*Conservat cuncta Cupido*

## Emblema 5



*Amantibus omnia communia*

Emblema 26-F 4



*Amor facit esse diferunt*

Emblema 94



*Quo quis magis amat, hoc magis temet*



## Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*

Javier Rubiera  
*Université de Montréal*

Se tiene a *Santa Rosa del Perú* por la última comedia escrita por Agustín Moreto, aunque la dejara inacabada a su muerte, en octubre de 1669, y P. F. Lanini Sagredo completara la última jornada. Se publicó por primera vez en la *Parte treinta y seis de comedias escritas por los mejores ingenios de España* (José Fernández de Buendía, Madrid, 1671), el mismo año de la canonización de Rosa de Santa María, y es una de las nueve comedias de Moreto, algunas de ellas escritas en colaboración, en las que aparece el personaje del Demonio, sobre el que vengo investigando desde hace tres años, cuando inicié un proyecto sobre la construcción de este personaje-tipo en la comedia barroca española. Como parte de este proyecto, pretendo analizar en diversos trabajos el corpus moretiano de comedias con presencia demoniaca<sup>1</sup>, para más adelante contrastar sus resultados con los del estudio de otros dramas, mayoritariamente hagiográficos, que nos van ofreciendo ya la imagen compleja de un personaje que cumple funciones que van más allá de un previsible “hacer el mal”. Por lo tanto, las notas que presento a continuación sólo pueden llevar de momento a conclusiones parciales y tomarán todo su sentido una vez que se confronten con la lectura y el análisis del resto de las piezas del corpus, pero muestran ya

---

<sup>1</sup> Las nueve comedias del corpus demoniaco de Moreto son: *El azote de su patria*, *El esclavo de su hijo*, *El más ilustre francés San Bernardo*, *Los siete durmientes* (o *Los más dichosos hermanos*), *La adúltera penitente* (en colaboración con J. Cáncer y J. de Matos Frago), *Caer para levantar* o *San Gil de Portugal* (con Matos Frago y Cáncer), *Nuestra Señora del Pilar* (con Villaviciosa y Matos Frago), *Santa Rosa del Perú* (con P. F. Lanini Sagredo) y *Vida de San Alejo*.

el método que, con ajustes y revisiones, emplearé para dar cuenta del carácter y de las funciones del personaje del Demonio.

Las consideraciones principales de este trabajo sobre la comedia de Santa Rosa<sup>2</sup> giran en torno a varios puntos: la ridiculización de la figura demoniaca; las distintas modalidades de su presencia en escena; algunos recursos métricos y espectaculares asociados a su intervención; el poder mágico del demonio y la utilización del sueño y de la música como instrumentos preferidos de la ilusión diabólica. Todos ellos son aspectos muy a tener en cuenta al establecer una comparación con otras piezas en las que el diablo juegue un papel importante.

La presencia del Demonio en las comedias religiosas barrocas va de la aparición pasajera y superficial a la auténticamente protagonista. En unas es un simple elemento episódico, que no acaba de obtener entidad dramática, pues, por ejemplo, aparece una sola vez o en varias ocasiones, pero sin valor o sin función clave; en otras piezas tiene una verdadera importancia tanto argumental como estructural. Como en muchas otras comedias hagiográficas, en *Santa Rosa del Perú* su intervención es imprescindible para confirmar la virtud del “santo” en un peculiar camino de perfección que suele estar jalonado por unas pruebas en forma de tentaciones preparadas por el Enemigo. La propia Rosa de Lima, angustiada aún por el “desamparo” que siente ante las intervenciones del Demonio, pregunta al Niño Jesús por qué ha permitido tal situación y recibe como respuesta: “Son estos riesgos precisos”<sup>3</sup>. Así es, sin la presencia y sin la amenaza diabólicas que sean sentidas como riesgo real no hay verdadera santidad posible y, por lo tanto, no habría comedia. Como bien ha señalado

---

<sup>2</sup> De esta comedia, y de aspectos relacionados con el demonio, se ha ocupado Nathalie Gemin, “El santo, el diablo y el amor en tres comedias de santos de Agustín Moreto (*El más ilustre francés, San Bernardo; Santa Rosa del Perú; La vida de San Alejo*)”, en F. Cazal, C. Chauchadis y C. Herzig (eds.), *Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du Moyen Âge et du Siècle d’Or*, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2005, pp. 139-149. Para otros aspectos de interés sobre la pieza, véase el artículo de Ricardo Castells, “Religión y colonización en *Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto y Francisco Lanini Sagredo”, *Criticón*, 73 (1998), pp. 157-169.

<sup>3</sup> “Yo en estos empeños, Rosa, / conozco a mis escogidos; / para coronarse en todos / son estos riesgos precisos”, *Segunda parte de las comedias de Don Agustín Moreto*, Valencia, Imprenta de Benito Macé, a costa de Francisco Duarte, 1676, p. 72. Todas las citas, con la grafía y la puntuación modernizadas, se harán por esta edición.

Blanca Oteiza, *Santa Rosa del Perú* pertenecería al grupo de comedias hagiográficas que muestran el paso del protagonista “de la vocación a la santidad” frente a otro tipo que retrataría el caso de los que pasan “del pecado a la conversión”, que en Moreto estaría representado por *San Franco de Sena* y por *La adúltera penitente*<sup>4</sup>.

En esta dramatización de la historia de Rosa de Santa María se aprecia muy claramente la concepción cristiana de la vida como un combate entre el ser humano y las fuerzas del mal, en el que particularmente el santo se comporta como un héroe que pelea contra enemigos infernales que tratan de desviarlo del camino recto<sup>5</sup>. De modo explícito y desde su primera intervención el propio demonio plantea las cosas en forma de batalla:

pues el infierno todo y mi desvelo  
han de intentar batir esta muralla,  
de poder a poder es la batalla.  
¡Alarma, alarma espíritus valientes,  
combatidla con vicios diferentes!  
Esta es de quien mi enojo se alimenta,  
que es, cuanto ella más vil, mayor mi afrenta.

(I, p. 51)

Y cuando se va, grita : “¡Alarma infierno, guerra contra el Cielo!”<sup>6</sup> El combate del Demonio, ayudado por todos los espíritus malignos que invoca,

---

<sup>4</sup> Blanca Oteiza, “San Bernardo: Historia y poesía en Moreto y Bances Candamo (con Hoz y Mota)”, en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005, p. 937. Ruth L. Kennedy se equivoca, evidentemente, al situarla entre las obras que presentan la situación de “a young rebel who, following first the primrose path of pleasure and love in defiance of God’s wishes, is later directed by the Divine Will into the road that leads to salvation”, en *The Dramatic Art of Moreto*, Smith College Studies in Modern Languages, núms. 1-4, octubre de 1931 a julio de 1932, t. XIII, Northampton, Massachusetts, p. 38.

<sup>5</sup> Sobre esta cuestión véase particularmente el artículo de José Luis Sánchez Lora, “Demonios y santos: el combate singular”, en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El Diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons, Madrid, 2004, pp. 161-186.

<sup>6</sup> *Idem*. Más adelante la escena clave de la tentación de Rosa la inicia el Demonio con estas palabras: “Comience ahora mi batalla, / que esta noche no ha dormido / y la cojo desvelada / para lograr mis designios” (segunda jornada, p. 29).

contra Rosa, protegida por fuerzas divinas y angélicas, se convierte en el eje dramático, y la atención del dramaturgo a cómo se preparan y despliegan los poderes diabólicos tiene mucho peso en la obra, por lo que su presencia es muy importante.

LA INTERVENCIÓN DEL DEMONIO: VOLUMEN TEXTUAL,  
DISPOSICIÓN ESTRUCTURAL Y MÉTRICA

En la comedia de Santa Rosa las intervenciones del demonio parecen responder a una cuidada disposición estructural, pues, aunque de diferente extensión, las seis apariciones de esta figura se distribuyen equilibradamente: dos en cada acto. En total el Demonio pronuncia 416 versos, algunos de ellos compartidos:

- Primera jornada: -primera intervención: 42 versos (redondilla / silva).  
-segunda intervención: 8 versos (romance).
- Segunda jornada: -primera intervención: 128 versos (sexteto lira / silva).  
-segunda intervención: 103 versos (redondilla / romance).
- Tercera jornada: -primera intervención: 93 versos (silva / romance).  
-segunda intervención: 42 versos (romance).

Aunque con esos más de cuatrocientos versos el volumen textual del Demonio es ya importante, su “presencia” es mucho mayor y se concreta de diferentes maneras, pues 1) está en escena durante otros momentos, aunque de modo invisible para el resto de los personajes; 2) invoca a diferentes “espíritus infernales” que encarnan vicios u hombres enmascarados<sup>7</sup>, que le representan;

---

<sup>7</sup> En la escena central de la segunda jornada, como luego se verá, el Demonio convoca a espíritus infernales que toman la apariencia de “cuatro mujeres adornadas como ninfas cantando” y que representan cuatro vicios: Vanidad, Presunción, Amor propio y Lascivia, que tratarán de tentar a Rosa durante el sueño. Igualmente, durante el tercer acto convoca de nuevo a los espíritus malignos, que aparecen como “cuatro hombres enmascarados” con el fin de fingir un ataque

3) mueve la voluntad de otros personajes, que sin saberlo se convierten en agentes del demonio y prolongan de esa manera su presencia.

La cuidada disposición a la que me refero, que refuerza la estructura de la comedia con esas apariciones dobles en cada acto, se puede confirmar al observar el uso de la métrica. En la primera aparición, en la tercera y en la quinta el Demonio interviene con el uso de la silva o del sexteto lira, estrofas o combinaciones de versos endecasílabos y heptasílabos muy apropiadas para la figura diabólica, que sólo él o los personajes bajo su influencia utilizarán. En contraste con otras estrofas, el uso de la silva permite vehicular adecuadamente ideas y sentimientos de confusión, desorden y turbulencia muy en consonancia con el espíritu violento y perturbador del Demonio.

Desde el punto de vista métrico, es interesante notar el procedimiento utilizado por el dramaturgo para introducir en escena al personaje diabólico. Su primera aparición tiene lugar, como es muy frecuente, saliendo a través de un escotillón, invisible aun para Rosa, a quien una voz divina acaba de anunciarle su protección y el nombre con el que será conocida:

Rosa has de ser, Rosa mía,  
que así a mi Hijo has de agradar,  
y desde hoy te has de llamar  
Rosa de Santa María.

La respuesta de Rosa, como toda la escena, se desarrolla en redondillas, hasta que la irrupción del Demonio rompe la serie, ya que, después de que la “Santa” diga los tres versos iniciales de la estrofa, es el diablo, con su intervención inesperada, el que completa la redondilla, para continuar largamente su parlamento en silva de pareados, solamente visible y audible por el espectador:

Rosa.           Pues si de mi Esposo Eterno  
                  es gusto, ya temo poco  
                  aplausos del mundo loco.

---

a don Juan, ante quien mienten diciendo que Gaspar de Flores, padre de Rosa, les ha enviado para matarle, con lo que el Demonio trata de enfurecerle para que trate de vengarse.

*Sale el demonio por un escotillón.*

DEMONIO. Pues temerás al infierno,  
que, para hacerte guerra,  
todo se ha de juntar hoy en la tierra:  
espíritus nocivos infernales,  
que opuestos a las luces celestiales  
habitáis las tinieblas del profundo,  
venid al Nuevo Mundo,  
que a todos os convoco,  
[...]

(I, p. 49)

En su segunda aparición del acto segundo (su cuarta intervención en la comedia) se repite de modo paralelo el procedimiento: tras tres versos de redondilla a cargo de Rosa, el cuarto lo dice el Demonio, apareciendo en escena, aunque invisible para la santa, y continuando en este caso la serie de redondillas, en la que se intercalan sus intervenciones con las del diálogo entre Rosa y Bodigo:

ROSA. ¡Oh, Esposo dulce, y eterno!  
si tú en él me has de valer,  
¿qué riesgo puedo temer?

*Sale el Demonio*

DEMONIO. Todo el furor del infierno,  
pues sus furias convocadas  
de la mía vienen ya.  
Hoy esta torre verá  
sus almenas derribadas.

(p. 69)

Nótese, además, que, para reforzar el paralelismo de las escenas, se repite la rima entre el primer y el cuarto verso de la redondilla, rima “eterno / infierno” muy significativa del conflicto nuclear de la comedia.

## COMICIDAD Y RIDICULIZACIÓN

A pesar de todos los esfuerzos, el Demonio nada puede hacer contra Rosa. Inflama de amor el corazón de don Juan, invoca a espíritus malignos en su ayuda, provoca que toda una armada trate de arrasar Lima... pero el cielo siempre protege a Rosa:

DEMONIO. ¡Que a una flaca mujer con tal desvelo  
de tal manera favorezca el Cielo,  
que de mi astucia triunfe y mis enojos!  
Etnas respiro y incendios por los ojos  
(III, p. 81)

La frustración por no poder derrotarla le hará enfurecerse, sobre todo porque no puede soportar la idea de ser vencido por una mujer. La rabia contenida hará que trate de vengarse sobre una víctima más fácil, el gracioso Bodigo, quien se convertirá en objeto de las burlas del Demonio. Como el combate con la santa es desigual, el Demonio tiene que buscarse un enemigo a su medida, con lo que la lucha heroica se vuelve progresivamente contienda cómica<sup>8</sup>. De la enorme desproporción entre los aparatosos medios que pone en marcha para hacer el mal y los pobres resultados se desprende un contraste que acaba por arrojar la imagen ridícula de un demonio impotente, que se tiene que contentar con jugar malas pasadas al pobre donado, fiel servidor de Rosa: chamuscarle la cara primero o llenársela de ceniza después y hacer que unos dulces se le vuelvan de yeso es el mísero balance que puede lograr este demonio aparentemente muy poderoso pero a la postre inofensivo. Ya se le dé al hecho una explicación pedagógico-moral o una explicación psicológico-social<sup>9</sup>, el caso es

<sup>8</sup> “Ya me venció el Cielo, y ya / de Dios la recta justicia / mi loca ambición aún / en el abismo castiga, / pues a una débil mujer / la da tanta valentía / [...] / En este infame donado / se han de desquitar mis iras. [...] / Tú pobrarás mis engaños” (III, p. 85).

<sup>9</sup> La justificación de la comicidad en la comedia religiosa, sobre todo la que tiene relación con el demonio, se fundamenta en dos orientaciones diferentes (¿puestas o complementarias?) que, con Rainer Hess, podríamos llamar explicación pedagógico-moral y explicación psicológico-social. Aunque pensando más en el teatro de los siglos xv y xvi, decía Hess que “el público no debía abandonar el teatro bajo la impresión de que el Mal es un enemigo digno del Bien y de

que la figura del demonio deriva progresivamente hacia una comicidad que acaba por despeñarse en el ridículo. Su actuación sólo es posible, porque Dios le da licencia para ella y, en cuanto el Ángel Custodio le ordena detenerse, obedece casi sin resistencia el mandato divino, como cuando al final es obligado a permanecer en escena, enrabiado, para contemplar la apoteosis de la santa, hasta que se vuelve por donde se vino, hundiéndose en el abismo<sup>10</sup>.

#### EL SUEÑO, LA MÚSICA Y LAS ILUSIONES DIABÓLICAS

Si en boca del Ángel el demonio será “bestia fiera”, “monstruo”, “bestia maligna”, “dragón infernal y alevé”; si Bodigo, a parte de demonio o diablo, se referirá a él como “el maldito” y “patillas”, para Rosa será sobre todo “padre de la mentira”, pues es maestro en el engaño y en el juego de apariencias contra los que ha debido luchar con entereza. En la jornada tercera, cuando don

---

igual calidad que éste. [...] “Si aplicamos la verdad teológica al drama religioso, veremos que a la carencia de entidad metafísica que es propia del Mal corresponde dramáticamente su condición de inofensivo o inocuo, que acarrea a su vez lo ridículo. Frente al público, lo ridículo es la expresión plástica de que el Mal jamás puede vencer frente al Bien. [...] en el drama religioso se logra recién por medio de lo ridículo la mostración de la impotencia metafísica del Mal bajo forma escénica [...]”. Por otro lado, otro crítico alemán, R. Warning, pensaba, según explica el propio Hess, que “esta comicidad tiene función compensativa del terror demoníaco a que la gente de la época se creía expuesta en su vida cotidiana. La representación cómica del diablo es, por consecuencia, un acto de liberación psíquica que se manifiesta en la forma de un ‘rito jugado’ dentro de los dramas religiosos, los que, de su parte y por otros motivos aún, exhiben un carácter festivo y ritual” (Rainer Hess, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*, Gredos, Madrid, 1976, pp. 293-296).

<sup>10</sup> Cuando está a punto de abandonar la escena, pues no quiere oír las alabanzas de su contrincante femenina, el Ángel Custodio le dice: “Aguarda, bestia maligna, / que Dios quiere, para más / tormento tuyo, que asistas / a ver cómo Rosa triunfa / de tus traiciones y envidias”. La acción de la comedia termina con la típica escena de glorificación o apoteosis de la santa (muy compleja escenográficamente, con cinco apariencias), cuya alma en ascensión a los cielos contrasta con el descenso demoníaco a los infiernos. Tras las palabras de Rosa, a punto de morir (“¡Qué grande es mi dicha!”), el Demonio dice antes de hundirse: “Tan grande como mi rabia; / y pues mi ultraje publica / mi furor, en sus cavernas, / el infierno me reciba” (p. 88).

Juan, engañado por los espíritus infernales, está a punto de matar al padre de Rosa, ésta le dice:

**Ilusión** fue lo que piensa  
 vuestro enojo y, así, sabio,  
 no por vengar un agravio,  
 le hagáis a Dios una ofensa.  
**Formas aparentes** fueron  
 las que a vos os engañaron,  
 y de la luz os privaron  
 con las **sombras** que os  **fingieron**.  
 Templad, pues, las impaciencias,  
 que al **padre de la mentira**  
 para incitar vuestra ira,  
 le sobran las **apariencias**.

Efectivamente, el término “ilusión” está estrechamente ligado a los engaños del Demonio. Los diccionarios de la época confirman esta vinculación con claridad<sup>11</sup>. Pero también es término muy apropiado al hablar del arte escénico, donde la ilusión es un efecto primordial en muchos tipos de teatro<sup>12</sup>. Sin duda la figura del demonio contiene en sí misma una potencialidad teatral que en-

---

<sup>11</sup> Covarrubias dice que “vale tanto como burla” y, tras definirla como “cuando nos representan una cosa en apariencia diferente de lo que es”, señala que “el demonio es gran maestro de ilusiones, por su gran sutileza y agilidad, junto con su malicia, y con ellas ha tentado a muchos santos, los cuales le han vencido con la gracia de Dios y le han enviado corrido y acobardado, como San Antonio, San Benito y otros muchos santos”. El *Dictionnaire universel* de Furetière (1690) decía: “Illusion, se dit aussi des artifices du Démon qui fait paraître ce qui n’est pas. La monnaie du Diable sont des feuilles de chêne, qu’il fait paraître d’or par illusion. [...] Toutes les apparitions d’esprit sont des illusions”.

<sup>12</sup> Recientemente Nathalie Gemin ha puesto en relación los términos de “ilusión” y de “teatro en el teatro” al hablar de la intervención del demonio en algunas comedias de Moreto. Creo que es una dirección en la que se debería profundizar. Véase su artículo “Uso y función de lo milagroso cristiano en la producción hagiográfica de don Agustín Moreto”, en Amalia Arizaleta, Françoise Cazal, Luis González Fernández, Monique Guell y Teresa Rodríguez (eds.), *Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du Moyen Âge et du Siècle d’Or*, Collection “Méridiennes”, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2007, pp. 119-130.

contró en el Barroco un momento ideal para manifestarse y expresarse en todo su esplendor. Por un lado, el diablo comparte un elemento que es clave de la teatralidad: la transformación de los cuerpos y de las cosas, la posibilidad de alterar las formas, el continuo juego con unos signos en cambio perpetuo. Esa posibilidad, diabólica, de que las cosas puedan ser otras (“faire paraître ce qui n’est pas”), de que cualquier elemento se pueda cargar y descargar semánticamente de modo mágico, es algo también nuclear en la esencia del teatro (no hay más que recordar los postulados del famoso y clásico artículo de J. Honzl sobre la movilidad del signo teatral). Por otro lado, el demonio sabe manejar a las mil maravillas, aunque siempre con el permiso divino, algo que es consustancial a la cosmovisión de la época barroca: el engaño de los sentidos. Tanto como en el sueño, o ante un juego de espejos, o dentro de un laberinto, el hombre constata su desorientación ante lo que le propone una realidad siempre inestable y tramposa que le acaba conduciendo hacia el Desengaño. Sin embargo, en el caso concreto de la comedia hagiográfica, en la que el demonio suele jugar un papel primordial, se trataba de reconducir a los espectadores, con un final esperado y esperanzado, hacia un orden divino al que finalmente el caos diabólico no había logrado vencer.

Es bien sabido que, por un lado, la música, frente a la que la Iglesia se ha situado tradicionalmente con postura ambivalente, es instrumento principal para lograr el engaño de los sentidos y, por otro lado, el momento predilecto y más favorable para las trampas del Demonio es el sueño. En *Santa Rosa del Perú* la función de la música y del canto es particularmente relevante, llevándose a cabo diez intervenciones vocales e instrumentales de gran importancia. En esta comedia, que se abre y se cierra con escenas musicales, predominan los pasajes de carácter religioso, entre los que destaca una conocida secuencia en la que hasta los mosquitos zumban con armonía y los árboles se mueven rítmicamente, uniéndose al canto devoto de Rosa y de Bodigo para mostrar cómo las criaturas alaban al Señor<sup>13</sup>. Otros pasajes son de carácter profano y

---

<sup>13</sup> “Suena dentro música, si puede ser de violines, que remeden el zumbido de los mosquitos”, “Los árboles que ha de haber han de estar puestos en forma que se puedan mover a compás” (II, p. 68). Digo que la secuencia es conocida, porque al zumbido de los mosquitos se había

en otros la música se convierte en instrumento diabólico. Los versos cantados con los que se da inicio a la pieza son prueba; sin embargo, de los diferentes niveles de sentido que se pueden acumular sobre un mismo pasaje, pues si bien forman parte de una música de ronda en la que se alaban las virtudes de Rosa-mujer, pueden también entenderse a lo divino, como anticipo de lo que será su ejemplo de santidad para Lima entera. No hay que olvidar, no obstante, que es música encargada por don Juan de Toledo, en quien el Demonio ha infundido amor por Rosa para tratar de que ésta sea forzada a un matrimonio que la obligue a romper su castidad y su promesa de “casamiento” con Cristo, así que puede decirse que la mano diabólica está detrás de estos versos:

MÚSICA. Ser reina de las flores,  
 la rosa es la común,  
 y de las reinas, reina  
 la Rosa del Perú.  
 Teniendo a Lima el cielo  
 envidia de su luz,  
 trocaron las estrellas  
 el nácar al azul.  
 Engrandézcase el Perú,  
 si la plata le enriquece,  
 que la rosa le ennoblece  
 con belleza y con virtud.  
 (I, p. 45)

Pero de todas las escenas en las que interviene la ilusión diabólica, y son muchas, no cabe duda de que la más importante es la que se sitúa en el momento cumbre de la comedia, en la segunda jornada. Se trata de una larga secuencia de tentación en la que el Demonio despliega todo su poder mágico para tratar de que Rosa caiga en manos del vicio y pueda ser gozada por don Juan. La escena contiene los elementos típicos de esta acción diabólica, pues

---

referido N. D. Shergold en su monumental historia (*A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Clarendon Press, Oxford, 1967, p. 374).

se aprovecha de un momento de debilidad humana, tratando de forzar a Rosa durante el sueño con la participación de la música<sup>14</sup>:

DEMONIO. Espíritus infernales  
que sois horror del abismo,  
venid todos, porque a un tiempo  
la opriman todos los vicios.

*Salen cuatro mujeres adornadas como ninfas cantando*

MÚSICA. Morfeo perezoso,  
deidad sin artificio,  
derrama tu beleño  
por todos sus sentidos.

En toda la escena el Demonio, invisible para Rosa, se comporta como un mago que convoca a distintos espíritus que van cantando en el orden marcado por él con precisión, creando la dulce y engañosa armonía que intenta dominar el cuerpo de Rosa para “rendir su albedrío” y para que así se entregue al placer. Actúa como un verdadero “metteur en scène” que dispone entradas, salidas y movimientos de los personajes, pues todo se mueve según las órdenes escénicas del Demonio, hasta la aparición de don Juan (“Ahora entrará don Juan, / [...] Don Juan, venid, que ya es hora”) en el momento preciso, pero finalmente la ilusión se desvanecerá cuando Rosa llame en su defensa al poder divino: “Al decir “Jesús” se hunden los vicios y baja el Ángel con espada en la apariencia que mejor pareciere y echa al Demonio, y el Niño Jesús se aparece en una apariencia”.

---

<sup>14</sup> Sobre el papel de la música en este tipo de escena, véase el artículo de Agustín de la Granja, “La música como mecanismo de la tentación diabólica”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 79-94. Sobre el sueño como momento privilegiado para el encuentro con el demonio, véase el texto de James S. Amelang, “Durmiendo con el enemigo: el diablo en los sueños”, en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El Diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons, Madrid, 2004, pp. 327-356.

## CONCLUSIONES: LA IMAGEN DEL DEMONIO

EN *SANTA ROSA DEL PERÚ*

Al analizar el personaje demoniaco en diversas comedias del siglo XVII he ido notando que fundamentalmente muestra cuatro caras o aspectos principales que pueden llegar a superponerse o combinarse en una misma obra, revelando una imagen poliédrica o polifacética. En algunos casos es un personaje plano, con una única función; en otros casos gana en complejidad a medida que desarrolla diferentes funciones vinculadas a esos cuatro aspectos que, explicados de modo rápido, son:

- Aspecto terrible: asociado con la bestia fiera del Apocalipsis, el demonio terrible cumple la función de aterrorizar a algún personaje, y quizás al espectador. Suele aparecer con mezcla de rasgos animales y realiza acciones crueles que pueden acabar con la vida de seres humanos, a los que lleva a la condenación en muchos casos.
- Aspecto mágico: tiene que ver con su capacidad de crear ilusiones y engañar los sentidos y con el desarrollo de poderes extraordinarios, como la invisibilidad, las visiones a distancia, los sueños, los grandes efectos espectaculares en la naturaleza (provocar terremotos, mover montes...). Para realizar estas acciones, se suele presentar antropomórficamente (de galán, por ejemplo), adoptando a veces la forma de otros personajes, imitando o poseyendo otros cuerpos.
- Aspecto cómico: cuando es vehículo de comicidad directamente o cuando se relaciona estrechamente con el personaje del gracioso, al que realiza burlas. A veces tiene que ver con diablejos o diablos menores vinculados con el proceso de trivialización caricaturesca de la figura demoniaca, que también se lleva a cabo durante el Barroco<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Sobre este aspecto véase concretamente el artículo de José Manuel Pedrosa, “El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El Diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons, Madrid, 2004, pp. 67-98.

- Aspecto trágico: cuando el demonio se manifiesta como un ser oprimido por unos designios divinos que no entiende. A veces se revela como un ser atormentado que profundiza en su angustia hasta adquirir matices trágicos cuando se da cuenta de que mientras Dios confiere al hombre tanto la libertad como la posibilidad del arrepentimiento y del perdón, él se ve condenado *ad aeternum* sin poder cambiar su destino.

Creo que tomando como referencia estos cuatro aspectos se pueden clasificar los distintos personajes de Demonio que aparecen en las comedias barrocas, señalando en cada caso cuál es la función dominante y de qué modo están presentes las otras, si lo están. En *Santa Rosa del Perú* no hay atisbos del aspecto trágico y su imagen terrorífica no acaba de cuajar o de darse propiamente, porque, aparte de que casi siempre es invisible para los otros personajes o, si no, se muestra en forma humana, no logra efectos negativos graves (muerte, daños irreparables, condenación), como sí ocurre en otras obras del género en que se distingue por su crueldad. No cabe duda de que su imagen está asociada principalmente al aspecto mágico, marcado con claridad por esa escena clave de la tentación diabólica en la que convoca a diversos espíritus infernales. El demonio es un obstáculo, recurrente y necesario para la acción, aunque el espectador sabe que no hay riesgo real, pues conoce que la historia acaba con el triunfo de la santa. Además desde el momento en que, enfurecido, reconoce que nada puede hacer contra Rosa de Santa María, elige como enemigo en quien vengarse al pobre Bodigo, gracioso de la comedia con el que mantiene una particular batalla de burlas, lo cual hará que se despliegue una comicidad que acabará derivando hacia la ridiculización de la figura del demonio. Veremos si en el resto de comedias de Moreto con presencia diabólica el personaje del demonio cumple funciones parecidas y muestra una imagen similar a la que se desprende de la comedia de Santa Rosa.

# Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de *Antíoco* y *Seleuco*<sup>1</sup>

Héctor Urzáiz Tortajada  
*Universidad de Valladolid*

En 1692 formaba parte *Antíoco* y *Seleuco* (junto con otras seis comedias moretianas) del repertorio de la compañía de Francisco de Mendoza, que en 1693 vio cómo el Provisor Eclesiástico de la ciudad de Sevilla, a través del Vicario de Écija, les prohibía actuar en la patria chica de Luis Vélez de Guevara sin antes “ver que no lesionan nuestra santa fe católica y buenas costumbres” las comedias que hacían. La negativa de los comediantes a acatar la orden de la Iglesia (aduciendo que las veinticuatro obras que integraban su repertorio habían sido representadas e impresas numerosas veces, con las correspondientes aprobaciones de los censores) acabó con su excomunión y con un interesante, enconado y prolongado conflicto de competencias entre los censores de la Iglesia y del Estado.

Uno de los curas de Écija que, en apoyo del Provisor Eclesiástico, testificaron contra los actores declaró que, durante la representación de la comedia que hicieron el día 7 de enero de 1693, ocurrió lo siguiente:

En su sainete que hicieron sacaron dos jarros de vino al tablado y se pusieron a brindar unos a otros, diciendo “*bebetu mas bebetu*, beba el cura de San Juan

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el marco del programa Ramón y Cajal (Ministerio de Educación y Ciencia-Fondo Social Europeo) y del proyecto *CLEMIT-XVII* (“Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales del siglo xvii”), del Plan Nacional de I+D (HUM2006-06590/FILO).

que nos tiene excomulgados”, y que había parecido muy mal lo referido a toda la gente, causando mucha nota y escándalo<sup>2</sup>.

No sabemos cuál de las comedias de su repertorio es la que representaban ese día, ni qué sainete metieron en el entreacto, pero curiosamente en la propia *Antíoco y Seleuco* hay una escena en que el gracioso Luquete utiliza una frase muy parecida, alusiva al refrán *Dad al cura y venga arreo*, que recogen Hernán Núñez y Gonzalo Correas en sus respectivos repertorios proverbiales y que aparece, por ejemplo, en *El vergonzoso en Palacio* (“Beba el cura, y vaya arreo”, v. 2126) o en *La pícaro Justina* (“Yo, mirando al obispote, hacía que bebía con un vaso de cuerno y decía: ‘Brindis quoties. Beba el obispo y vaya arreo’”<sup>3</sup>):

ANTÍOCO. El parabién le doy a mi deseo.  
 LUQUETE. ([Ap] Pues ha bebido el cura, venga arreo.)<sup>4</sup>  
 REINA. ¿Y quién sois vos?  
 LUQUETE. Quien por mayor indicio  
 en la taza del Rey tiene su oficio.  
 (vv. 146-149)

Aunque las bromas de este Luquete constituyen el núcleo central de las páginas que siguen, y más allá de esta casualidad anecdótica (no nos atrevemos a darle otra categoría), es relevante el hecho de que el director de esa compañía alegara, para zafarse del nuevo control que unas fastidiosas autoridades eclesiásticas locales les querían imponer, que todas sus comedias llevaban años

---

<sup>2</sup> Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, “Actores y compañías en la casa de comedias de Écija: un conflicto entre censores”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, Universidad de Granada, Granada, 1996, t. II, pp. 21-40; p. 28.

<sup>3</sup> Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, Editora Nacional, Madrid, 1977, p. 320.

<sup>4</sup> La expresión adverbial *arreo* significaba, según el *Diccionario de Autoridades*, “sucesivamente, sin interrupción ni intermisión. Es voz compuesta de la partícula A y del nombre Reo, que vale vez. Voz baja”.

siendo representadas sin problemas después de pasar los pertinentes (y no poco impertinentes) filtros censorios.

Eso incluye a *Antíoco y Seleuco*, obra que fue publicada en la *Parte Primera* de las comedias de Agustín Moreto, en 1654, con sus correspondientes licencias de impresión<sup>5</sup>. No estamos, pues, ante una comedia especialmente sospechosa, y tampoco consta que tuviera problemas con la censura, ni en las pocas representaciones documentadas en el siglo xvii, ni en las abundantísimas que se dieron en el xviii. Y ello a pesar de una veta cómica de tipo satírico que va recorriendo toda la comedia y que la sitúa en unos registros no muy lejanos del teatro burlesco.

*Antíoco y Seleuco* ha suscitado escasa atención entre la crítica especializada, aunque los pocos estudiosos que se han interesado por ella se han deshecho en elogios. Remontándonos a Fernández-Guerra, este benemérito recopilador del teatro áureo escribió en su día, en la edición de la BAE, que *Antíoco y Seleuco* “abunda en sales cómicas y no carece de pensamientos profundos, expresados con bastante naturalidad, concisión y elegancia poética”<sup>6</sup>.

Ya mucho tiempo después se ocupó de *Antíoco y Seleuco* Carlos Ortigoza-Vieyra, quien se quejaba amargamente de que “haya permanecido en la ignorancia más absoluta” esta “obra maestra”, muestra de “un teatro totalmente nuevo” que “internamente no encaja dentro del viejo sistema y por ello debe ser considerada como la primera de un teatro que ya no es el de Lope ni el de Calderón”. En su entusiasta opinión, “cuando se estudia *Antíoco y Seleuco* con el volumen que le da *El castigo sin venganza* la perspectiva cambia radicalmente el eje de toda la comedia española, así secular como religiosa”<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Hemos editado *Antíoco y Seleuco* para la *Primera parte de las comedias de Moreto* (proyecto HUM2004-02289/FILO del Ministerio de Educación y Ciencia, dirigido por María Luisa Lobato). Las citas textuales y la numeración de versos corresponden a esta edición, que se encuentra actualmente en las prensas de la editorial Reichenberger.

<sup>6</sup> Luis Fernández Guerra, *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabana* [Rivadeneira, Madrid, 1856], Atlas, Madrid, 1950, p. xxx.

<sup>7</sup> “Aniquilamiento del móvil del honor en *Antíoco y Seleuco* de Moreto respecto *El castigo sin venganza* de Lope”, en *Homenaje al III centenario de la muerte de D. Agustín Moreto, 1669-1969*, Bloomington, Indiana, 1969, pp. 17 y 38-40.

En efecto, hay en *Antíoco y Seleuco* varios elementos de interés relativos al carácter de versión contrahecha de *El castigo sin venganza* que tiene la comedia de Moreto (en el sentido de que en ella, ocurriendo cosas muy similares, no muere nadie y el viejo burlado —aquí un rey, no un duque— incluso facilita que su hijo le robe a la que habría de ser su mujer), asunto que hemos tratado en un trabajo reciente<sup>8</sup>. Pero en esta ocasión toca ocuparse de los aspectos más lúdicos de *Antíoco y Seleuco*, de esas abundantes *sales cómicas* que destacaba Fernández-Guerra y que aluden a la comicidad desplegada por el gracioso Luquete, ya que —aun siendo bien conocidos el humor característico de las obras de Moreto y la apreciada brillantez de sus graciosos, algunos de ellos realmente excepcionales— esta figura del donaire llega a un nivel muy alto y proporciona, además, una comicidad rebajadora en un contexto de tragedia en ciernes que lo aproxima a la de los graciosos de las comedias mitológicas (muy dados a la irreverencia con personajes de la más alta condición)<sup>9</sup>, incluso a la de las comedias burlescas.

Precisamente acaba de publicarse una versión burlesca de *Antíoco y Seleuco* (escrita por tres ingenios en el siglo XVII, que nunca se publicó y que se conservaba en un único manuscrito)<sup>10</sup>, y su lectura deja la sorprendente constatación de las escasas diferencias existentes entre la parodia y su referente “serio”, al menos en sus dos primeras jornadas, muy parecidas argumentalmente al original de Moreto y sin chistes mucho más descarados.

Nada más comenzar la comedia, ya muestra Luquete este perfil y marca la pauta de lo que van a ser sus intervenciones. En realidad, empieza planteando una serie de reflexiones sobre la pobreza, las *honras de la vida* y las virtudes del campesino frente a la endeblez de ánimo de los príncipes. Él no concreta en ninguno, pero se lo está diciendo precisamente al príncipe Antíoco, su señor; y parece un presagio de lo que está por llegar.

---

<sup>8</sup> Héctor Urzáiz Tortajada, “Ni castigo ni venganza: la figura del Rey en *Antíoco y Seleuco*, de Moreto”, en Luciano García Lorenzo (dir.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Fundamentos, Madrid, 2006, pp. 237-268.

<sup>9</sup> Tratamos este asunto en “El desvergonzado en Palacio: los graciosos de las comedias mitológicas”, *Acotaciones*, 17 (2006), pp. 9-43.

<sup>10</sup> María José Casado Santos, Juan de Matos Fragoso, Alonso de Olmedo y José Rojo (ed.), *Antíoco y Seleuco (burlesca)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007.

Sus siguientes críticas se dirigen contra un rey, el padre del príncipe Antíoco. Resulta que el rey Seleuco, ya con cincuenta años sobre sus espaldas y viudo nada menos que de tres mujeres, “ha dado en ser marido [...] aún no de la tercera el llanto enjuto” y “se casa con la cuarta”, por lo que Luquete se refiere sin tapujos a su rijosidad:

Y si, como a las otras, ésta ensarta,  
lo ha de hacer con la quinta y la requinta,  
con que puede, si el naípe así le pinta,  
para cantar de todas los placeres,  
hacer una guitarra de mujeres.

(vv. 70-74)

El príncipe Antíoco se ve obligado a justificar ante el gracioso la pertinencia de la elección de su padre, en virtud de la cual consigue unificar toda Asia bajo su mandato, pues une su propio reino con el de Demetrio el Grande casándose con la hija de éste, Estratónica. Pero el gracioso no cesa y le plantea una pregunta obvia: ¿por qué no casa con la joven al propio príncipe?:

el mismo trofeo en ti lograba  
sin la desproporción de su edad vieja,  
habiendo un mozo con que hacer pareja.

(vv. 86-88)

La respuesta de Antíoco es que su padre ya le tiene reservada novia, en la persona de su prima Astrea, con la que se ha criado; a pesar del cariño que les une, Antíoco dejará claro más adelante que la idea de casarse con su prima le horroriza. Pero resulta llamativa la cruda reconvención de este matrimonio de conveniencia marcado por la diferencia de edad que hace Luquete, cuyas críticas encierran una severa admonición (como después se va a ver), pero también tienen mucho de mofa. El deslenguado gracioso, que se permite no pocas libertades ante los miembros de la familia real, la toma con los muchos años del Rey, y son varias las ocasiones en que se dirige con desprecio a su avanzada edad.

Pero la parte más seria de sus palabras es la crítica del absurdo matrimonio de estado que va a provocar todas las desgracias ocurridas después. Incluso llega a ridiculizar los términos en que se pactaban esos enlaces, planteando una imaginaria porfía por el número de hijos que habría de generar tan desigual matrimonio:

Dice el Príncipe que el Rey,  
su padre, como es tan rico,  
tiene sacado recado  
para cosa de treinta hijos;  
y la Reina dice que ella  
no trae tanto prevenido,  
porque no puede parir  
arriba de veinte y cinco,  
y lo están regateando.

(vv. 474-482)

Con el tiempo se verá que no es para tanto el ímpetu del Rey, en cuya alabanza se dice que “es brioso” y que “de galán está hecho un brinco”, pero que a la postre se desinflará ante la competencia de su hijo porque, como dice Floreta, la criada de la Reina, a su señora (tratándola –y es la propia Estratónica quien se lo advierte– como “mujer común”), es justo que la joven tenga un *justo amor* (el que siente por su hijastro), ya que “hasta aquí [su] persona / es como llave capona: / esposa sin ejercicio” (vv. 1757-1759). El consejo de Floreta a la Reina y su diagnóstico sobre la raíz del problema difícilmente podrían ser más explícitos.

Para Luquete y para esta criada –que hace de pareja escénica del gracioso y asume ella misma también ese papel–, todo lo que hacen los reyes y su corte son necedades y cosas risibles, con lo cual se va rebajando continuamente el dramatismo de las escenas climáticas. Pero su edad no es lo único que Luquete le afea al Rey: también su tacañería, en la que se insiste varias veces, conformando así una imagen del monarca casi como un vejete de entremés, decrepito y agarrado:

SELEUCO.      ¿No fías de mi persona?  
LUQUETE.      No es abonada al *entrego*.

- SELEUCO.       ¿Por qué?
- LUQUETE.       Porque no eres lego.
- SELEUCO.       ¿Cómo no?
- LUQUETE.       Eres de corona.
- SELEUCO.       ¿Soy escaso?
- LUQUETE.       No dirán  
de Seleuco eso, aun por chiste,  
porque eres rey y antes fuiste  
de Alejandro capitán.  
[...] ¿La Reina? [...]  
A palacio en pompa ufana  
pienso que ya llegarán,  
si no es que aún no la han  
registrado en la aduana.
- SELEUCO.       ¿Registrado?
- LUQUETE.       ¿Es desatino?  
Pues no es, señor, demasiado;  
que ande con mucho cuidado  
el arrendador del vino.
- SELEUCO.       ¿El Príncipe cómo viene?  
[...]
- LUQUETE.       Es tan crüel  
su mal..., mas déjolo a un lado  
porque yo soy muy honrado  
y no quiero hablar mal dél.
- SELEUCO.       ¿Callar no era más seguro?  
Todo el placer me has borrado.
- LUQUETE.       Como tú bebías aguado,  
te matará el placer puro.
- (vv. 683-730)

Hay ciertos rasgos de bufón palaciego que caracterizan a este gracioso. Por ejemplo, la licencia para ir proclamando a los cuatro vientos que “el Príncipe está / en todo su juicio loco” y que la culpa la tiene su futura reina y madrastra, a la que llega a llamar en su cara “fullero que le has ganado con flores” (además de “trampas en el juego”, *flores* tenía otras conocidas connotaciones que Luquete se encarga de sugerir, seguramente acompañándolas en escena de algún

gesto malicioso). Además, Luquete *acusa* a la Reina, a través de una metáfora en apariencia más o menos ingenua sobre el *juego del quince*, de haber sido ella quien ha provocado su pasión amorosa voluntariamente.

Siguiendo con los naipes, sobre las reglas del popularísimo *juego del hombre* hace Luquete otro chiste. Cuando ya prácticamente todos los implicados (el padre, la madrastra, el hijo) saben lo que está pasando, pero se niegan a hablar abiertamente de ello, pues todos se imponen un decoroso silencio, el rey Seleuco manda llamar al príncipe Antíoco y monta una gran parafernalia intimidatoria para obligarle a confesar lo inconfesable; pide a los criados que acerquen una silla, le ordena a su hijo que se siente y manda a todos que se retiren.

Moreto, deliberadamente, busca justo en este punto, dadas las evidentes similitudes con *El castigo sin venganza*, que el lector o espectador que conociera la obra de Lope no dejara de advertir que él ponía a partir de aquí su propio acento, su toque personal, y hace una evocación de la famosa escena de la macabra ejecución de Casandra –sentada en una silla, cubierto su rostro– que el duque organiza para que la lleve a cabo Federico, quien cree matar –por imperativo paterno– a un noble conjurado. Pero, aquí, tenemos a Luquete para aliviar la tremenda tensión con sus chocarrerías, fingiendo con un aparte que acentúa el dramatismo del momento:

*Salen el médico y Antíoco*

- ERISÍSTRATO. Aquí, señor, os espera.  
 ANTÍOCO. ¿No sabéis a qué me llama?  
 ERISÍSTRATO. No, señor.  
 ANTÍOCO. Temblando llego.  
 LUQUETE. ¡Vive el cielo, que ésta es maula!  
 ANTÍOCO. A vuestros pies, gran señor.  
 Vengo a ver lo que me manda  
 Vuestra Alteza.  
 SELEUCO. Llegad silla;  
 sentaos.  
 ANTÍOCO. ([Ap] ¡El cielo me valga!)  
 SELEUCO. Retiraos todos ahora.

LUQUETE. ([Ap] Si el Rey se hace hombre, la saca,  
que mi amo tiene mal juego,  
pero si el Príncipe arrastra,  
ha de renunciar el viejo,  
con que la polla le gana.) *Vase*  
(vv. 2039-2052)

También propia del bufón palaciego es la función sanadora y reparadora del alma: Luquete es un verdadero *hombre de placer*, de aquellos que tenían la obligación de divertir a reyes y príncipes para su solaz y descanso espiritual. En un momento determinado, acaba por hastiarse de ayudar al depresivo príncipe Antíoco y le pide al Rey que le releve de sus funciones: “Señor, yo no he de asistir / más al Príncipe [...] Porque lo que gusto fue / ya no se puede sufrir”. El Rey se alarma y teme que perder al gracioso sea la puntilla para su hijo:

SELEUCO. ¿Qué dices? Pues, cuando viste  
que el Príncipe se divierte  
con tus donaires (de suerte  
que por ti su mal resiste),  
¿faltar quieres, y en un mal  
que por puntos empeora  
y es crítica cualquier hora  
de su accidente mortal?  
Nunca le faltes de aquí.  
(vv. 863-871)

Luquete parece enorgullecerse de la importancia que le otorga el rey (y además, en alguna ocasión llega casi a impedir materialmente que el príncipe se suicide, circunstancia que planea todo el tiempo sobre la comedia), pero deja una reflexión interesante: “Gran cosa es ser menester, / mas qué infeliz ha de ser / quien me ha menester a mí”. Reconoce que, por él, no faltaría del lado de su joven amo, pero que, “harto ya reír”, no puede soportar más tiempo la estupidez de los médicos que le examinan:

destos médicos sufrir  
 no puedo la bobería;  
 porque yo, señor, no sé  
 dónde hay tanto desatino  
 como dicen de contino.  
 (vv. 877-881)

Y es que uno de los blancos preferidos de los dardos de Luquete son los médicos (tan recurrentes en las sátiras de la época), de cuyos cuidados intenta alejar por todos los medios a su señor, el príncipe Antíoco (quien, para él, simplemente tiene un “dolor de tripas” porque “está malo / de hartarse de golosinas”). Para disuadir a su padre, el Rey, empeñado en ponerle en manos de los mejores galenos, Luquete pronuncia un largo parlamento contra los médicos, basado en una graciosa anécdota (demasiado extensa para reproducirla aquí) sobre unas muestras avinagradas de orina y otras varias pruebas colectivas de incompetencia:

Pero no es nada la orina  
 con verlos hechos orates  
 en junta: más disparates  
 no dijo Juan de la Encina.  
 Júntanse todos, y luego,  
 sobre si el pulso indicó,  
 si hay fiebre en la arteria o no  
 se hacen pedazos en griego.  
 Lo que uno habla, otro trabuca,  
 y cuando arde la opinión,  
 otro empata la cuestión,  
 con que todo lo bazuca.  
 Crecen los gritos atroces,  
 y cuando anda el morbo insano,  
 otro medio cirujano  
 se arrima al que da más voces.  
 Otro calla, y da atención;  
 otro no es contra ninguno,  
 todo lo aprueba [...]

Y cuando por varios modos  
 los cascos se están quebrando,  
 el que no habla está callando  
 más desatinos que todos.  
 Y después que a troche y moche  
 se han hartado de gritar,  
 lo que resulta es mandar  
 que no cene aquesta noche.  
 Yo dije a gritos: “Señores,  
 ¿pues estar malo es pecar?  
 ¿Sois, mandándole ayunar,  
 médicos o confesores?”

(vv. 919-954)

El Rey sale en defensa de los médicos, “norte de la vida”; no en vano, ha depositado toda su confianza en el célebre Erisístrato, famoso por haber renunciado al gobierno de una ciudad para casarse con su esposa. Pero Luquete opina lo siguiente de él:

LUQUETE. Que matan los más es cierto.  
 SELEUCO. ¿De dónde se ha de inferir?  
 LUQUETE. ¿Pues quién nos lo ha de decir  
 si no puede hablar el muerto?  
 Echa un bando a los que fueren  
 muertos desde hoy sin herida  
 en que, pena de la vida,  
 digan de lo que se mueren.  
 Mas él sale, y lo sabrás,  
 del protovaliente aquí.  
 SELEUCO. ¿Por qué le llamas así?  
 LUQUETE. Porque es el que mata más.

(vv. 983-994)

La otra diana de los dardos de Luquete son las mujeres, contra las que va a dirigir los mismos o peores denuestos. En una tradición misógina tan bien asentada como la subyacente en la literatura áurea, no sorprende, desde luego, el punto de vista que expone el gracioso a la criada de la Reina:

- FLORETA.           ¿Quién va?  
 LUQUETE.            Pregunte quedito.  
                           ([Ap] Sin duda es ésta la gula,  
                           que tienta por los hocicos.)  
                           ¿Quién es Usía?  
 FLORETA.            Más bajo.  
 LUQUETE.            ¿Mondonga?  
 FLORETA.            Más, un poquito.  
 LUQUETE.            ¿Cámara?  
 FLORETA.            No gasto ayudas.  
 LUQUETE.            No hay en palacio otro oficio  
                           de dama; ¿eres sabandija  
                           de hacia enanos o negrillos?  
 FLORETA.            Soy el placer de la Reina.  
 LUQUETE.            ¿Dama placer? Tal no he visto.  
 FLORETA.            Digo que soy el placer.  
 LUQUETE.            ¿Te habrás acaso salido  
                           de un auto sacramental?  
   (vv. 173-186)

Pero incluso para la Reina, y eso ya va un poco más lejos, tiene Luquete palabras de crítica, en ese tono de burlas-veras que le permite decirle, en sus mismísimas narices: “El remedio que hay mejor / para quitalle el amor [al Príncipe] / es el casarle contigo”. Rápidamente le reconviene la graciosa Floreta, pero también para ella tiene respuesta, pues cree que es la prueba viviente que valida su teoría de que lo mejor que se podría hacer con el príncipe es casarle con su futura madrastra, pues sólo así dejaría de estar enamorado de ella:

- FLORETA.            ¿Pues eso no es necesidad?  
 LUQUETE.            Tú eres el mejor testigo  
                           de que es verdad lo que digo.  
                           Yo vi tu hermosa deidad  
                           y quedé al verla sin mí,  
                           caseme, y con ser liviano,  
                           desde que te di la mano,  
                           no me he acordado de ti.  
                           Quien quiere a su dama bella

es por temerla perder;  
 siendo propia la mujer,  
 es imposible perdella.  
 No hay más medio que elegir  
 para desenamorar,  
 porque el remedio es pensar  
 que no se puede morir.  
 Y no hay más que encarecer,  
 que habiéndola él asistido,  
 hay doctor que no ha podido  
 enviudar de su mujer.

FLORETA.    ¿Pues muchos hombres no ha habido  
 que se murió su mujer?

LUQUETE.    De rabia de no poder  
 enterrar a su marido.

(vv. 1844-1867)

Cuando el médico y el Rey, en una de las habituales conversaciones filosóficas con que se entretienen, discuten sobre la paradoja de encontrar algo que sea consuelo y no sea consuelo al tiempo, el gracioso tiene su propio ejemplo, bien elocuente: “el llegar uno a enterrar / su mujer sin heredar / es consuelo y no es consuelo” (vv. 1008-1010).

Otra perla misógina de Luquete es su solución para el conflicto amoroso entre padre e hijo. En un momento climático en que, descubierta ya la infidelidad, el Rey se va a enfrentar cara a cara con su prácticamente moribundo hijo, Luquete avisa en un aparte que ése es el momento en que se va a comprobar “si ama / más a la Reina que al hijo”, y que “si su amor se iguala”, él propone sencillamente “partir por medio a la dama”.

Hay muchos otros buenos ejemplos de la comicidad de este Salomón en calzas de gracioso. Por ejemplo, los jocosos versos dedicados a las novias en general, pero aquí a la Reina en particular:

LUQUETE.    Una novia ha de ir turbada,  
 derrengándose al modo de cansada,  
 llevar la vista gorda, y de este modo,  
 como que nada ve, mirallo todo.

En cada pie, moviendo una muralla,  
 que parezca que van a ajusticialla.  
 Si la dijeren algo, el abanico  
 es respuesta, tapándose el hocico.  
 No escupir: si hay saliva, adentro chupa,  
 que no hay doncella que la boda escupa.  
 Tierna de ojos, como hervor de olla,  
 y si llanto no hay, darse cebolla.  
 Y en viendo al cura, reclinando el moño,  
 quedar más colorada que un madroño.  
 Y ostentando decoro para el necio,  
 fingir suspiro y resollar muy recio.  
 Y por que el auditorio más se aturda,  
 trocar las manos y alargar la zurda;  
 decir el sí quedito y entre dientes,  
 que apenas le perciban los oyentes,  
 porque si luego el novio no le agrada,  
 pueda decir después que fue forzada.  
 Y con esto y volver suspensa y muda,  
 aunque esté más alegre que [una] viuda,  
 cumple todas las leyes de la fiesta,  
 y va el novio diciendo “¡qué modesta!”  
 Pero si no le agrada su consorcio,  
 a dos meses le da con el divorcio.

(vv. 2495-2520)

O a esa animada charla entre la futura reina y este criado lacayo algo más que suelto de lengua, quien insiste en recriminarle que haya excitado los ánimos del joven príncipe proponiéndole un juego amoroso imposible. A la Reina lo que le preocupa es que la causa oculta de la enfermedad del Príncipe la sepa alguien más, pero Luquete le quita hierro al asunto con sus cada vez más atrevidos desahogos, pues le viene a decir que, al fin y al cabo, tampoco es tan grave estar enamorado de ella, su *madre*, porque ese *yerro* podría ser aun mayor y mezclar el incesto con el pecado nefando:

LUQUETE.      Que por ti, como has oído,  
                     el Príncipe está perdido.



la pureza del teatro, con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del pueblo”<sup>12</sup>.

Con menos dureza pero en el mismo sentido se pronunció en 1737 uno de los principales teóricos teatrales del siglo XVIII, Ignacio de Luzán, en cuya opinión Moreto “generalmente, era salado y chistoso; pero le sucedía lo que a casi todos los decidores, que por quererlo ser siempre, dicen muchas impertinencias y no pocas libertades”<sup>13</sup>.

Contra estas impertinencias y libertades actuaban, como es sabido, el Estado y la Inquisición, tanto en el siglo XVII como en el XVIII, a través de censores que revisaban todo el teatro en busca de ataques a la fe, irreverencias, faltas al decoro, chistes de mal gusto, etcétera<sup>14</sup>. La comedia *Antíoco y Seleuco* no es ajena, ni mucho menos, a todo ello; más bien al contrario: lo ejemplifica casi todo muy bien, y quizá sea ésa la razón que explique que uno de los testimonios conservados presente numerosas correcciones manuscritas y atajos. Se trata de una edición sevillana que creemos fue utilizada como copia de representación de una compañía teatral, pues está llena de indicaciones escénicas<sup>15</sup>. Parte de las anotaciones (de mano anónima) hechas sobre este impreso se refieren a pasajes que se juzgó adecuado no representar, expurgos que coinciden muchas veces con los fragmentos que hemos ido repasando y, si bien muchos de ellos se deben probablemente a la voluntad de un *autor de comedias* de aligerar el texto para la representación, en otros se adivina la mano censora o autocensora de alguien que, en las primeras

---

<sup>12</sup> *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, Tamesis, Londres, 1970, p. 30.

<sup>13</sup> *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Rusell P. Sebold, Labor, Barcelona, 1977, p. 405.

<sup>14</sup> Estudiar la influencia de la censura política y religiosa sobre el teatro del Siglo de Oro e inventariar los casos documentados son los objetivos principales del arriba mencionado proyecto *CLEMIT-XVII*, que coordinamos desde la Universidad de Valladolid. Para una panorámica de conjunto sobre este tema véase, en estas mismas páginas, el trabajo de Francisco Florit Durán y Antonio Roldán Pérez, “Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación”, *Revista de la Inquisición*, 1 (1991), pp. 63-103.

<sup>15</sup> Sevilla, Imprenta Real, s.a.; el ejemplar pertenece a la RAE, 41-IV-61 (1). Se trata del testimonio que hemos denominado *Y* en nuestra edición de la comedia y en el artículo que preparamos sobre “La transmisión textual de *Antíoco y Seleuco*, de Moreto”, donde podremos exponer los detalles que las limitaciones de espacio nos impiden ofrecer aquí.

décadas del siglo XVIII, pensó que eran poco convenientes ciertas frivolidades de Moreto lanzadas por boca del gracioso Luquete. Además de las ya reseñadas, pueden espigarse otras donde hay algunos elementos de tipo religioso; por ejemplo, cuando Seleuco y el médico conjeturan cuál pueda ser el objeto del oculto antojo amoroso del príncipe Antíoco (y Luquete evoca el ejemplo de una preñada y un fraile), o cuando esos mismos personajes deciden recurrir a la música para distraerlo (y el gracioso pide una canción devota):

- ERISÍSTRATO. Algún antojo imposible  
o algún deseo inhumano;  
con mil ejemplos tropiezo  
de historia.
- LUQUETE. Es cosa asentada,  
¿no se antojó a una preñada  
morderle a un fraile el pescuezo? (vv. 1033-1038)  
[...]
- [UN MÚSICO]. ¿Qué hemos de cantar?
- LUQUETE. Un zarambeque muy triste.
- ERISÍSTRATO. ([Ap] Entre una y otra canción  
el Príncipe escogerá  
la que más gusto le da.)
- LUQUETE. Vaya algo de devoción.
- MÚSICOS. “Venid, pastores de Henares  
a mirar de Francelisa  
dos soles que con sus luces  
amanece alegre el día”.
- ANTÍOCO. No es bueno ése, no prosigas.
- LUQUETE. Y tiene razón, señores:  
¿que han de venir los pastores  
que están allá haciendo migas?  
Tanto pastor ya es cansado.  
(vv. 1089-1103)

Recientemente hemos tenido ocasión de referirnos al curioso caso de varias comedias de Rojas Zorrilla (*Lo que son mujeres, Abre el ojo y Donde hay agravios*

*no hay celos*) que, representadas y publicadas con normalidad a mediados del siglo xvii (es decir, que no tuvieron problemas con la censura), fueron prohibidas o severamente enmendadas a finales del mismo por diferentes censores<sup>16</sup>. La relación podría extenderse y ampliarse a otros dramaturgos. Es bastante frecuente que esas obras y autores no fueran apenas representados ni impresos a lo largo del siglo xviii, posiblemente a causa –al menos en parte– de los reproches de la Inquisición y de la vigilancia obsesiva de los que Agustín de la Granja llama “*guardianes de la moral* en la pacata sociedad del xviii”<sup>17</sup>. Y también lo es que, al llegar el siglo xix, los románticos –advirtiendo sus potencialidades escénicas– las hicieran objeto de versiones y refundiciones que las sometían a censuras todavía mayores arguyendo, por ejemplo, que “los chistes que a nuestros abuelos no escandalizaban, hoy quizá parecerían demasiado vidriosos”<sup>18</sup>.

Esta involución que permite ver tanto a los ilustrados árbitros del buen gusto dieciochesco como a los dramaturgos románticos de más exacerbado liberalismo (grandes amantes, además, del teatro del Siglo de Oro) metiendo tijera a una comedia como si fueran severos inquisidores seiscentistas, probablemente afectase también a *Antíoco y Seleuco*, obra que no parece haberse encontrado con demasiadas dificultades para conseguir la licencia de impresión en su época, pero

---

<sup>16</sup> Héctor Urzáiz Tortajada, “Lo que son censores: una comedia de Rojas denunciada por la Inquisición”, *Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla (Toledo, octubre de 2007)*, actas en prensa. Véase también Felipe Pedraza, “Abrir el ojo de Rojas Zorrilla bajo el antiguo régimen”, *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 637-648; y “Donde hay agravios no hay celos: un éxito olvidado”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* [www.uqtr.ca/teatro/teapal/pal.html], 1 (2007), pp. 155-184.

<sup>17</sup> Agustín de la Granja, “Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición (Con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)”, *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 435-448; p. 438.

<sup>18</sup> Así lo reconoce el editor del volumen *Teatro escogido de Manuel Eduardo Gorostiza* (París, 1826), un romántico liberal especializado en refundiciones de clásicos teatrales áureos. Citamos este texto a partir de Rafael González Cañal, “Lo que son mujeres en los escenarios”, *Revista de literatura*, 69-137 (2007), pp. 109-124. No necesita presentación Juan Eugenio Hartzenbusch, alguna de cuyas versiones –reconoce Pedraza en uno de sus artículos citados–, además de “discretas y puntuales intervenciones”, registran cortes y modificaciones textuales que evidencian “escrúpulos ligados a la moral sexual, [que] se transforman en censura o autocensura” (“Donde hay agravios no hay celos: un éxito olvidado”, art. cit., pp. 168-169).

que en el primer tercio del siglo XVIII, al ser llevada a las tablas, sí se topó con problemas de censura.

La relación del teatro de Moreto con la censura del siglo XVII es muy desconocida, de lo que cabe deducir que no debió de ser demasiado problemática. Sin embargo, ciertos avatares editoriales relativos a la preparación de la publicación de la *Parte primera* de sus comedias (Madrid, 1654) que han sido revelados recientemente sugieren que tal vez no fuera todo tan sencillo.

La dificultad principal para dilucidar esta cuestión estriba en la inexistencia de manuscritos autógrafos de sus obras teatrales que permitan contrastar los textos originales con los finalmente publicados (en el caso que nos ocupa no se dispone de manuscrito alguno de *Antioco y Seleuco*, autógrafo o no, que dé idea de cómo pudo ser vista por los censores). Sólo se ha conservado uno, el de *El poder de la amistad*, de 1652<sup>19</sup>, comedia que, por cierto, está bastante relacionada con la nuestra, no sólo porque llevara por segundo título *La venganza sin castigo* (y ya nos hemos referido a *Antioco y Seleuco* como un trasunto incruento de *El castigo sin venganza*<sup>20</sup>), sino también porque ambas formaban parte de un paquete de comedias vendidas por Moreto a ciertas compañías teatrales, cuyos autógrafos quiso recuperar para preparar la edición de esa *Primera Parte*; el de *El poder de la amistad*, el único que ha llegado hasta nosotros, curiosamente sí presenta modificaciones debidas a la acción de la censura.

María Luisa Lobato, que ha estudiado los pormenores de la preparación de ese volumen, comprobando el gran interés que puso Moreto en la recuperación de este lote de comedias de su primera época que había vendido entre 1652 y 1654 al autor Gaspar Fernández de Valdés (y cuyos manuscritos, tras la muerte de éste, acudió a reclamarle a su viuda, Damiana Arias de Peñafiel, en septiembre de 1654), señalaba, respecto a la revisión censoria del autógrafo de *El poder de la amistad*, lo siguiente: “No sabemos si [los pasajes censurados lo fueron] por el mismo Moreto –no parece probable, cuando se observa que varios de esos pasajes omitidos dejan sin sentido otros que les siguen–

---

<sup>19</sup> BNM, Vitrina 7-4.

<sup>20</sup> Urzáiz, *op. cit.*, p. 238.

o, más probablemente, por censores que revisaron ese autógrafo antes de su impresión”<sup>21</sup>.

Por fortuna, este asunto ha sido minuciosamente analizado por Miguel Zugasti, editor de *El poder de la amistad* para el volumen III de la *Primera parte de comedias de Moreto* que se encuentra en prensa y en el que, casualmente, se incluirá también nuestra edición de *Antíoco y Seleuco*<sup>22</sup>. En un par de artículos recientes, Zugasti ha revelado valiosas informaciones contenidas en este “pequeño tesoro [en el que] han quedado marcas de dos censores, un autor de comedias, un corrector y un impresor” a lo largo del “azaroso camino seguido por el texto en su génesis y en sus primeros años de vida, en ese complejo proceso que nos lleva de las musas al teatro y, luego, al libro”<sup>23</sup>.

Moreto, apurado por la urgencia de entregar la comedia a tiempo de que la estrenara la compañía de Diego de Osorio en unos días clave de la temporada teatral, envió el autógrafo a la censura cuando sólo había terminado de escribir (al menos en esta copia en limpio) las dos primeras jornadas. El manuscrito está deteriorado en algunas partes, entre ellas el primer folio, donde se encuentran algunas notas censorias que Zugasti ha tenido que reconstruir. Hay, en primer lugar, la nota (anónima) de remisión: “En estas dos jornadas / el Sr. Ju[a]n Navarro de / Espinosa dé su parecer”; viene después el dictamen de Navarro de Espinosa, favorable pero condicionado al examen de la tercera jornada:

---

<sup>21</sup> María Luisa Lobato, “Comedias y actores en la corte de Felipe IV: la producción dramática de Agustín Moreto (1646-1654)”, *XVI Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas (París, 8-13 de julio de 2007)*, en prensa.

<sup>22</sup> Completará el tomo *Trampa adelante*, otra comedia moretiana cuyo criado gracioso es también muy peculiar, como ha expuesto su editor, Juan Antonio Martínez Berbel (“El ascenso de un personaje secundario: el gracioso en *Trampa delante de Moreto*”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* [www.uqtr.ca/teatro/teapal/pal.html], 1, 2007).

<sup>23</sup> “Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto”, *Congreso Internacional “Estrategias dramáticas y práctica teatral en Agustín Moreto” (Burgos, 6-8 de noviembre de 2006)*, actas en prensa; “Autoridad textual y piratería en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Moreto”, en este mismo volumen que ahora tiene en sus manos el curioso lector. Agradecemos a Miguel Zugasti que nos haya facilitado la consulta previa de su trabajo.

He visto estas dos jornadas y no tienen nada que desdiga a la modestia y buena conducta que pide el tablado, si bien sin ver la tercera no puedo dar mi parecer. Madrid, a 23 de abril de 1652.

Zugasti concluye, pues, que “ninguna de las múltiples tachaduras, supresiones o correcciones que presenta el manuscrito se deben a la mano de Navarro de Espinosa”, sino a la del otro censor que revisó *El poder de la amistad*, el mercedario Francisco Boyl, quien sí encontró reprochables algunos pasajes de esta comedia. Por ejemplo, los vv. 2470-2499, correspondientes al “cuentecillo del licenciado y el obispo que relata el gracioso Moclín, el cual manda suprimir por supuestas razones morales o de decoro”. El censor Boyl ordenó eliminar este pasaje que “ofende a la decencia” y, en consecuencia, “estos 30 versos aparecen tachados uno a uno con rayas horizontales”. Sin embargo, ese pasaje aparece abrazado por una gran llave a cuyo lado izquierdo otra mano ha escrito repetidas veces la palabra “Si”:

Tenemos por tanto dos órdenes opuestas que, como es lógico, producen efectos contrarios: la edición de *El poder de la amistad* integrada en la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cavana* (1654) incluye el pasaje tal cual, sin enmienda alguna; pero ese mismo año de 1654 hubo otra edición casi simultánea en el volumen colectivo *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte*, y aquí sí que faltan los 30 versos tachados por el censor<sup>24</sup>.

Casos como éste resultan de particular interés para nuestro mencionado proyecto *CLEMIT-XVII*, que tiene también como objetivo mostrar el *usus (dese) scribendi* (llamémoslo así) de los principales censores teatrales del Siglo de Oro y registrar los versos de cada comedia que no pasaron el filtro de la censura.

Por desgracia, como hemos dicho, *Antíoco y Seleuco*, aunque fue escrita en fechas muy cercanas a *El poder de la amistad* y formó parte del mismo paquete de manuscritos autógrafos recabados por Moreto para preparar su *Parte Primera*, no se conserva en forma manuscrita (lo cual resulta también raro, dado el elevado número de ediciones diferentes existentes). Si el texto que ha llega-

---

<sup>24</sup> Zugasti, *op. cit.*

do hasta nosotros es distinto o no del original, en este caso la ausencia de un autógrafo o un manuscrito con cierta autoridad textual impide conocerlo.

En todo caso, el impreso (que cuenta también con todas las garantías) ya da idea suficiente de la peculiar entidad de una comedia que, si no se topó con mayores problemas con la censura de los que hemos reseñado, debió de ser en parte gracias a que el hábil, muy hábil, Moreto supo situar la irreverente y atrevida comicidad satírica de *Antíoco y Seleuco* en un registro que, partiendo de un modelo trágico (*El castigo sin venganza*, de Lope) y en un formato de comedia palatina, acude a un tipo de humor satírico y algo chusco que sólo es frecuente encontrar en el subgénero de las comedias mitológicas escritas para la Corte. Ese registro oscila a veces hacia otro molde genérico, el de la comedia burlesca, caracterizado por un humor aún más atrevido. Conocer las circunstancias de representación del estreno aportaría, a buen seguro, buenas pistas en ese sentido<sup>25</sup>.

El argumento de *Antíoco y Seleuco* tiene, por cierto, una base histórica, que Fernández-Guerra resume así (las cursivas son nuestras):

Según los historiadores, Estratónica estaba casada con Seleuco al tiempo que se enamoró de ella Antíoco; pero *nuestro autor finge* tratado no más el casamiento; modificación que, dado el desenlace, era hasta necesaria. ¡Así hubiera sabido utilizar el dato siguiente!

El dato al que se refiere es la anécdota histórica atribuida al médico Erasítrato, ignorada o conscientemente eludida por Moreto:

Encargado Erasítrato (médico de Seleuco) de averiguar el sujeto de los amores de Antíoco, sabe que es la Reina; y para prevenir al Soberano, le engaña, manifestándole el físico haber averiguado que es la propia mujer suya. Ruégale el Rey que sacrifique el amor de su esposa a la vida del Príncipe; pero al saber

---

<sup>25</sup> Las indicaciones escénicas no permiten hacerse idea de si fue una comedia escrita para los teatros comerciales (era lo que hacía fundamentalmente Moreto por aquellos años) o pudo haber sido un encargo para Palacio o para la casa de algún noble. La acotación más explícita (tras el v. 171), dice: “*Siéntanse los dos en unos asientos de pena fingida que habrá en el teatro y las damas en el suelo...*”. Otros testimonios críticos leen “*en el tablado*”.

la verdad, conoce todo el valor del sacrificio que exigía, y casa al hijo con la madrastra<sup>26</sup>.

Fernández-Guerra se hace eco de la interpretación, en clave de autocensura, expresada por un anónimo (y muy intuitivo) reseñador del *Memorial literario* que, en 1784, y a propósito de una reposición de *Antíoco y Seleuco*, ya detectó las lagunas argumentales en que había incurrido Moreto:

En la historia, Estratónica estaba ya casada con Seleuco siete años antes, cuando Antíoco se enamoró de ella; pero en esta comedia se muda esta circunstancia, suponiendo el enamoramiento antes de casarse: *hizo tal vez esta suposición Moreto, atendiendo a nuestras costumbres*<sup>27</sup>.

Un Moreto muy precavido y hasta cierto punto temeroso de las reacciones que en el público pudieran provocar las libertades que se toma en *Antíoco y Seleuco* es también el que se deduce de las siguientes palabras de Ortigoza —con las que no estamos de acuerdo (y ya hemos explicado los motivos en otro lugar<sup>28</sup>)— a propósito de los versos de cierre de la comedia; los versos —que dice Luquete y que no parecen, en realidad, otra cosa que los acostumbrados para echar el telón— son los siguientes:

LUQUETE.        Y con esto y con un vitor  
                         que pide el ingenio a todos,  
                         esta historia verdadera  
                         aquí tiene fin dichoso.  
                         (vv. 2619-2622)

La interpretación de Ortigoza es que, “sólo en apariencia”, son esos versos los “triviales y corrientes en los finales de muchas comedias”, y que cuando Moreto dice “aquí” no se refiere a la conclusión de la comedia (es decir, “en este punto”), sino a su versión, contrapuesta a un *allí* —*El castigo sin venganza*—

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. xxx.

<sup>27</sup> *Idem*; las cursivas también son nuestras.

<sup>28</sup> Urzáiz, “Ni castigo ni venganza”, *op. cit.*

al que se referiría sin nombrarlo. Además, “la palabra ingenio, trivial y que vulgarmente designaba a cualquier escritor o poeta, también parece adquirir su verdadera dimensión cuando consideramos simultáneamente las comedias de Lope y de Moreto, pues efectivamente hay *ingenio* no sólo en la industria, maña y artificio de Moreto, sino en su genialidad de crear algo nuevo y antitético a lo que le sirvió de modelo”. A propósito del no menos ritual verso “pide el ingenio a todos”, señala:

El artista esperaba el aplauso y que gustara “a todos” [...] en esto se aprecia que no buscaba crear un teatro serio, por caminos nuevos, sólo para minorías. Que Moreto buscaba ampararse en “esta historia verdadera” ante lo imprevisible que pudiera haber sido la reacción del público ante lo nuevo, lo distinto a los casos de honra, también parece evidente<sup>29</sup>.

Que esta comedia de Moreto es peculiar y atrevida, y que va más lejos de lo que era habitual en la época en este tipo concreto de obras, es un hecho incontrovertible. Que se puedan extraer tantas (y tales) conclusiones de esos convencionales versos, excede lo razonable. A no ser, claro, que ese público (eso queríamos sugerir antes) fuera el de la Corte –en caso de haber sido una comedia de encargo para Palacio– y las novedades y osadías contenidas en ella corrieran el riesgo de ser entendidas como veladas alusiones a circunstancias conocidas por el respetable –nunca mejor dicho–, y de ahí el *amparo* buscado por Moreto. Esa hipótesis explicaría, desde luego, el difícil equilibrio con el decoro teatral que mantiene *Antíoco y Seleuco*.

---

<sup>29</sup> “Aniquilamiento del móvil del honor”, *op. cit.*, pp. 32-33.

## La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto

Adriana Ontiveros Valdés

*Universidad Nacional Autónoma de México*

En una época en la que el ingenio fue una distinción codiciada por los hombres de letras, resalta de manera importante la figura de Moreto. Él representa un claro ejemplo de la exacerbación del ingenio literario, lo cual se evidencia al analizar la complejidad que en su pluma adquieren los elementos de la fórmula dramática del teatro del Siglo de Oro español en su segunda etapa.

La creciente complejidad resulta especialmente palpable en los graciosos de Moreto, de manera particular en los que aparecen en piezas cómicas cargadas de un enredo complicado. En tales obras, el gracioso toma la batuta y se encarga de orquestar las acciones. Su papel es tan importante que bien puede ser considerado como el ingenio hecho personaje.

Este papel protagónico del gracioso obliga a una caracterización que se torna fundamental en el entramado de las acciones. En una obra con las características mencionadas no basta con un gracioso cualquiera, la única opción es la de dotarlo de las habilidades necesarias para realizar y dirigir el enredo: de lo contrario, el personaje no sólo resultará inverosímil sino ineficaz. Ese es el tema de este trabajo: distinguir los recursos utilizados por Moreto para caracterizar a los graciosos en cuatro de sus obras cómicas más representativas: *El lindo don Diego*, *El desdén con el desdén*, *Trampa Adelante* y *No puede ser*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En el caso de *No puede ser guardar una mujer*, *El lindo don Diego* y *Trampa adelante* se usa la edición de Luis Fernández-Guerra y Orbe: Agustín Moreto, *Comedias escogidas de d. Agustín Moreto y Cabaña*, Atlas, Madrid, 1950. Para *El desdén con el desdén* se usa la de Willard King:

Obviamente, Moreto parte de las características propias del gracioso como “personaje tipo”<sup>2</sup>, pero además añade, acaso la más importante para estas obras: el ingenio exacerbado para actuar. La caracterización se realiza a lo largo de la primera jornada y para hacerla el autor se vale de los siguientes recursos: mostrarlo como una persona experimentada, vivida, y desde luego, ingeniosa; un discurso particular; el rol de tercero en las relaciones amorosas; un nombre que sugiere las funciones desempeñadas en la obra; y, por último, su conocimiento sobre el engaño.

El primero y más importante de tales recursos: caracterizar al gracioso como experimentado e ingenioso. Este rasgo permite a los graciosos resolver situaciones difíciles, aconsejar atinadamente y reaccionar con rapidez.

La obra en la que se muestra más claramente eso es *No puede ser*. El conflicto de la comedia comienza como un problema de ingenio dentro de una academia poética. El asunto discutido es si el hombre puede guardar el honor de una mujer cuando ella no quiere hacerlo. La mayoría de los asistentes piensa que no es posible, pero uno de ellos, don Pedro, sostiene lo contrario, y para probarlo desafía a los otros a vencer la guardia que montará sobre el honor de su propia hermana. Con el propósito de demostrar su equivocación, don Félix, uno de los galanes de la obra, solicita la ayuda de su criado, el gracioso Tarugo, para elaborar un enredo.

Don Félix es el primer encargado de mostrarnos el insondable talento y habilidad de Tarugo, mediante una comparación nada menos que con Merlín:

DON FÉLIX. A mí me sirve un criado,  
con quien Merlín supo menos  
(I, p. 191)

---

Agustín Moreto, *El desdén con el desdén*, El Colegio de México, México, 1996. La única modificación es que se modernizará la acentuación.

<sup>2</sup> El término “personaje tipo” se utiliza en el sentido que le da Francisco Ruiz Ramón, es decir, como un personaje con características uniformes que le permiten lograr la funcionalidad dramática. Véase Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español I*, Alianza, Madrid, 1967, p. 142.

De este modo, el ingenio de Tarugo alcanza alturas tales que prácticamente todos los personajes alaban su capacidad casi sobrenatural. El único incapaz de percibir tan notable habilidad será la víctima del engaño, situación imprescindible para alcanzar éxito en él.

Una nota particular de Tarugo es su poco ortodoxa escala de valores: en lugar de colocar en la cima el dinero o la comida, como ocurre normalmente con los graciosos, ese puesto lo ocupa el ingenio. En palabras del propio Tarugo:

TARUGO.        ¡Soberano  
                      ingenio, norte del hombre!  
                      Más vale un ingenio claro  
                      que todo el oro del mundo.  
  (III, p. 202)

En otra de las obras de Moreto, *El lindo don Diego*, el gracioso llamado Mosquito ofrece su ayuda al enterarse que el padre de doña Inés pretende casarla con su primo sin tomar en cuenta su amor por don Juan. Ante un aparente problema sin solución, Mosquito propone una salida insospechada para la pareja de enamorados. Él, actuando con la seguridad propia de quien sabe lo que hace, reconoce de inmediato que el problema presentado está muy por debajo de sus capacidades:

MOSQUITO.    No desesperes, Señor,  
                      que en esto hay medio  
                      y tataramedio y todo.  
  (II, p. 557)

Frente a comentario tan arrogante, don Juan, incrédulo, le pregunta a Mosquito: “¿Burlaste de mi dolor? (II, p. 557)”. El gracioso dejará a todos boquiabiertos con la solución que encuentra: hacer pasar a una criada por una condesa rica y viuda para enamorar al primo de doña Inés, quien es el obstáculo infranqueable entre la pareja de enamorados.

En *El desdén con el desdén*, el gracioso llamado Polilla se muestra poco sorprendido frente a lo que el señor considera un caso excepcional. Ante el problema planteado, Polilla contesta lo siguiente:

POLLILLA. Atento, señor, he estado,  
y el suceso no me admira,  
porque eso, señor, es cosa  
que sucede cada día.  
(I, vv. 377-380)

La falta de sorpresa de Polilla reduce la gravedad del conflicto y deja ver que ya en ese momento entrevé una solución.

Millán, el gracioso de *Trampa adelante*, se lamenta de la pobreza extrema en la que vive su señor. En un comentario no ausente de reproche, Millán dice:

MILLÁN. ¿Hay infamia como aquesta?  
Que haga las paces de blade  
quien hace un mes que no cena.  
(I, p. 144)

Su experiencia le hace ver que su señor vive tan embelesado por el amor que no es capaz de pensar ni siquiera en la comida, esto le hace ser quien, a través de un enredo, consiga dinero.

El segundo recurso para caracterizar a los graciosos es un discurso repleto de ingenio verbal, lo que le permite adoptar una posición lúdica que lo distancia de los que hablan “seriamente”.

Uno de los graciosos de los textos estudiados que más destaca por su ingenio al hablar es Polilla de *El desdén con el desdén*. Como consecuencia del enredo, Polilla se ve obligado a adoptar la identidad de Caniquí, un “médico de amores” un tanto disparatado, lo que lo lleva a transformar su forma de hablar con el propósito de acercarlo al discurso propiamente médico. Buen número de las alusiones que hace se relacionan con las enfermedades venéreas<sup>3</sup> y su tratamiento, lo cual muestra cómo la visión del mundo del personaje tiende a lo marginal. En su tarea de hacerse pasar por un médico, Polilla acude a los recursos cómicos propios de las sátiras que se hacían contra los doctores en la época, por lo que continuamente dice frases en latín macarrónico.

---

<sup>3</sup> Véase la nota de Willard King en Agustín Moreto, *El desdén...*, op. cit., p. 68.

POLILLA. *Mil, vel mi;*  
 scholasticus sum ego,  
 pauper et enamorus.  
 (I, vv. 649-651)

Para lograr la verosimilitud del médico Caniquí, Polilla debe hacer acopio de cualquier cantidad de excentricidades lingüísticas, lo cual le permite hacer alarde de su talento.

POLILLA. Amor es quita-razón,  
 quita-sueño, quita-bien,  
 quitapelillos también,  
 que hará calvo a un motilón.  
 (I, vv. 711-714)

En *El lindo don Diego*, Mosquito exhibe su ingenio verbal en las largas descripciones del figurón y en sus palabras inventadas: sobriniboda, encondecir, emprimir. Millán, por su parte, el gracioso de *Trampa adelante*, hace gala de su ingenio cuando tiene problemas. En tales momentos invoca a alguna figura divina de forma cómica.

MILLÁN. San Jorge de los arañas  
 me librad de estas arañas.  
 (III, p. 164)

MILLÁN. ¡Jesucristo, de los dolores!  
 ¡Ay, que ya he quebrado en sangre!  
 Mal parto es, valedme vos.  
 (III, p. 165)

No debe perderse de vista que si bien el discurso agudo e ingenioso es un elemento relevante, no deja de ser un mero instrumento: el lugar más alto pertenece al ingenio para actuar. De nada serviría aquél sin éste. Además, no sobra repetir que el ingenio no es un atributo exclusivo de los graciosos de Moreto, sólo que en ellos el ingenio se agudiza.

El tercer recurso que utiliza Moreto para caracterizar a estos personajes es la asignación del papel como terceros en una relación amorosa. En principio, la tercería es una actividad que va en contra del decoro caballeresco, pero no por eso deja de ser apreciada y requerida. Su desempeño no es nada fácil, pues debe transitar entre la eficacia y lo oculto. Oficiar como tercero se relaciona en estos casos con la clandestinidad y la astucia. Así, presentar a un gracioso como tercero es un buen pretexto para el alarde del ingenio.

En ocasiones, es el propio gracioso quien se asume explícitamente como tercero. Tal es el caso de Tarugo en *No puede ser*, convencido de ser alcahuete por naturaleza, y a mucha honra:

TARUGO. Yo puedo ser zapatero,  
sastre, hilo portugués,  
o mujer que quita vello;  
porque el alcahuete tiene  
bula de mudar de sexo  
(I, p. 191)

Para Tarugo, ser tercero implica superar cualquier obstáculo o limitación en aras de conseguir lo deseado. A lo largo de las acciones, Tarugo recurre a muchos de estos recursos y muestra la maestría que tiene para usarlos. Basta ver cómo entra a la casa de la dama disfrazado de sastre y luego de indiano o la forma en que para evitar que don Pedro descubra a su señor finge un mal de corazón.

Por su parte, Mosquito participa en el conflicto de los señores no porque se lo pidan como a Tarugo, sino porque le gusta meterse en lo que no le importa para hacerla de tercero. Así, al ver que hay un problema ofrece de inmediato su ayuda.

MOSQUITO. (Ap.) ¡Válgame Dios!  
sin importarme, ¿esto noto?  
¿Quién en tal bulla me mete?  
Mas esto es que un alcahuete  
siente mucho ahorcar el voto.  
(II, p. 358)

Para Mosquito ser tercero es una vocación, pues se siente “llamado” a participar en ese tipo de situaciones. Por ello disfruta tanto el engaño.

En los casos de *El desdén con el desdén* y *Trampa adelante*, el gracioso no asume de manera explícita dicha función, pero en la práctica sí lo hace, al fin y al cabo una de sus funciones es la de mediar entre los enamorados. Esto le quedará claro al espectador desde las primeras escenas.

De una u otra manera, en todas las obras estudiadas se hace presente un conflicto de pareja en el que la intervención de un tercero ingenioso es fundamental. De hecho, el engaño nace a partir de la necesidad de concertar alguna relación.

El cuarto elemento para caracterizar a los graciosos de las comedias a las que nos referimos es el “nombre”. Ésta es una característica compartida por varios de los graciosos del Siglo de Oro, ya que muchos tienen nombres que los diferencian de los demás personajes: Agüero, Catalinón, Chato, Cosme Catiboratos, Calabazas, Alcuçuz, etc. Sin embargo, en las obras estudiadas hay una particularidad: el personaje tiene un nombre que no sólo lo identifica como gracioso, sino que resume su función.

Tal es el caso de *El desdén con el desdén*. En esta obra, el objetivo de Polilla es ayudar a Carlos, su señor, a vencer el desdén de Diana. Para lograrlo, se introduce como consejero de la dama con el fin de morder –como hace una polilla– su desdén hasta consumirlo por completo. El nombre de Polilla alude a un insecto que destruye donde anida<sup>4</sup>. Una de las acepciones del *DRAE* va más allá y se refiere a “aquello que menoscaba o destruye insensiblemente algo”<sup>5</sup>, lo que habla de un personaje capaz de causar bastantes problemas. O de resolverlos, ¿por qué no?

La relación entre la función del personaje y su nombre es tan evidente en el caso de Polilla, que incluso él mismo se refiere a ella y juega con sus diversas connotaciones.

---

<sup>4</sup> POLILLA: “Un gusanito que se cría en la ropa y la come. Engéndrase de no sacudir y orear la ropa” (Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Castalia, Madrid, 1995).

<sup>5</sup> *Diccionario de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 2002.



La palabra “mosquito” también remite al alcohol, pues se le llama de tal forma “al hombre que acude frecuentemente a la cantina”<sup>9</sup>. Aunque Mosquito no muestre mayor afición por la bebida, llamarlo así lo inscribe en el mundo marginal propio de los graciosos del teatro del Siglo de Oro, en el que la bebida ocupa un espacio de honor.

Los nombres de Mosquito y Polilla comparten varios aspectos. Para empezar, los dos remiten a insectos pequeños que, aunque en apariencia inofensivos, causan daño. La función de estos graciosos también es semejante, pues los dos tienen que convencer a su víctima de hacer algo por medio del engaño.

En *No puede ser*, el nombre de Tarugo se refiere a “un clavo de madera con que se aprietan las junturas y ensambladuras de dos maderos”<sup>10</sup> y que sirve para “unirlos como [s]i fueran de hierro”<sup>11</sup>. Así, la función de Tarugo es unir a la pareja de enamorados como si fueran dos maderos<sup>12</sup>.

Tarugo finge otros dos nombres a lo largo de la obra: Garulla y don Crisanto de Arteaga. El primero de éstos lo caracteriza de forma clara, pues cuando finge llamarse Garulla<sup>13</sup>, es decir, granuja, entra a casa de una dama valiéndose de una mentira: asegura ser un sastre cuando realmente pretende concertar la relación de la dama con su señor. El segundo nombre no lo caracteriza de forma tan clara; pero muestra algunos rasgos del personaje fingido. Don Crisanto de Arteaga es un nombre un tanto recargado y excéntrico para un caballero. Así es, justamente, la personalidad del supuesto indiano.

En *Trampa adelante* Millán tiene un nombre que no lo distingue como gracioso, aunque, paradójicamente, refleja su función. Él engaña a una dama y se

---

<sup>9</sup> MOSQUITO: “Por alu[s]ion llaman al que acude frecuentemente a la taberna” (*Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*).

<sup>10</sup> Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*

<sup>11</sup> *Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*

<sup>12</sup> En el *Diccionario de Autoridades* y en *El tesoro de la lengua* de Covarrubias sólo se menciona la acepción de tarugo como clavo; sin embargo, actualmente el *DRAE* agrega que así se le conoce a “una persona de rudo entendimiento”. Si esta acepción se usaba en el siglo XVII, se puede pensar en que el gracioso es caracterizado de manera inversa, pues el personaje muestra totalmente lo contrario: un gran ingenio.

<sup>13</sup> GARULLA: “Se llama también la gente baja, cuando [s]e junta”. *Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*

lo oculta a su señor durante casi toda la obra, de modo que nadie más se entera del engaño. La capacidad de ocultarse se ve en su nombre que no muestra ni avisa a los demás sobre los engaños que es capaz de hacer.

La sexta forma de caracterizar al gracioso es su conocimiento sobre el enredo, éste se ve en los comentarios que hace, pues en éstos muestra que es el personaje que más sabe sobre el asunto. El destinatario de ellos puede ser: otro personaje, él mismo o, incluso, el público.

Los comentarios del gracioso presentan un punto de vista acerca de lo que sucede y se pretende que el público lo comparta.<sup>14</sup> Una función de sus opiniones es hacer del espectador una especie de cómplice al comunicar en apartes información que no conocen otros personajes.

Además de informar al público, muchas veces los comentarios sirven para poner al tanto a su señor de los eventos, ya que su participación en las acciones es bastante pasiva, de forma que resulta necesario que el gracioso le comunique cuál es el estado de los acontecimientos.

Uno de los graciosos que más comenta es Polilla de *El desdén con el desdén*, él tiene información privilegiada, ya que es confidente tanto del galán como de la dama. Continuamente Polilla hace un resumen a su señor de lo que ha pasado en palacio:

POLILLA. Lo primero, estos bobazos  
destos príncipes, ya sabes

---

<sup>14</sup> Hay quien ha querido ver en sus comentarios la “voz del pueblo.” Esta opinión no deja de ser una suposición subjetiva, pues ¿cómo saber qué es lo que realmente pensaba el público? Además, a diferencia de lo que se creía anteriormente, la crítica ha dejado ver que la mayoría de los asistentes al corral no pertenecía a la clase baja, con lo que resulta más difícil aún identificar al gracioso con los espectadores. Jane Albrecht se refiere a ello de la siguiente manera: “What if we decide with the economic historians that it is true that the servant and the working poor, the beggar and the dregs, thieves and prostitutes, were in the majority in Madrid? What if we find that they spent what they had on food and drink, clothing and shelter for themselves and their children and not on the theater. Can we still speak of the Golden Age theater as a popular, “democratic” theatre, which had the highest to the lowest in attendance?” (“The Golden Age Playgoing Public: From the Highest to the Lowest?”, *Bulletin of the Comediantes*, 49, 1997, pp. 94-95). Es más acertado pensar que la obra propone que el receptor tome partido por el gracioso, aunque tampoco sucede siempre.

que en fiestas y asuntos graves  
se están haciendo pedazos.  
(II, vv. 1065-1068)

Polilla dice desde el principio que la estrategia de los príncipes se encuentra destinada al fracaso. En este tipo de diálogos se ve cómo las opiniones del gracioso tienen un punto de vista sobre lo que ocurre. Generalmente rompe con la manera en que los galanes ven las cosas. Muchos de sus comentarios los hace en medio de alguna escena entre la pareja de enamorados y sirven para animar a su señor a mantenerse firme en el engaño.

Una constante de las opiniones de Polilla es el tono de seguridad que utiliza. Para darse cuenta de eso basta ver lo que dice sobre la dama desdeñosa de la comedia: “ha de ahorcarse, como hay credo”, “ella caerá, como hay viñas,” “ella madurará, como hay muchachos y piedras”. Estos comentarios parecen sentencias y dan un diagnóstico sobre el estado de las cosas.

En *No puede ser* Tarugo comenta constantemente la situación del engaño. Muchas veces se refiere a los logros de sus acciones y lo hace de modo metafórico:

TARUGO. (Ap.) Tragose todo el anzuelo  
iré alargando el sedal.  
(I, p. 194)

También describe a su víctima y la manera en que ha caído en el embuste sin ni siquiera reconocer a su verdugo:

TARUGO. (Ap.) ¡Hay bobo, que a pagar llegas  
los azotes al verdugo!  
(II, p. 197)

Tarugo es totalmente consciente de su ingenio, por ello no pierde oportunidad para comunicar lo que ha logrado a través de él:

TARUGO. (Ap.) Que la mejor circunstancia  
que aquí tiene aqueste caso

es haber hecho mi industria  
que él le regale a mi amo.  
(III, p. 203)

En algunas ocasiones, el gracioso repite al público lo que planea hacer para dejar claro el engaño. Especialmente al inicio de alguna jornada, pues al haber una pausa en la que se presentó una pieza breve, conviene recordar al espectador el enredo que se va a llevar a cabo. Tarugo recapitula su plan al empezar la segunda jornada:

TARUGO. (Ap.) Tengan en cuenta a lo que voy:  
a fingirme caballero,  
a comprar regalo indiano,  
a engañar aqeste hermano  
y a sisar en el dinero.  
(II, p. 195)

En *El lindo don Diego* Mosquito comunica, conforme avanzan las acciones, cuál es el estado de las cosas y avisa lo que va a suceder. En general, sus comentarios no van dirigidos a otro personaje, sino que piensa en voz alta. Aunque este tipo de diálogos no son dichos directamente al público, la información que proporcionan sólo es recibida por él con lo que, de forma indirecta, se convierte en el receptor:

MOSQUITO. (Ap.) Ahora entra aquí don Juan  
para acreditar el caso.  
(II, p. 362)

MOSQUITO. (Ap.) Acabóse; esto dio lumbre.  
(III, p. 371)

En ocasiones comenta el estado del plan, un ejemplo es cuando habla de lo bien que le están saliendo las cosas:

MOSQUITO. (Ap.) ¡Jesús, qué bien la ha enhebrado!  
(III, p. 370)

MOSQUITO. (Ap.) Lográronse mis cuidados.  
(II, p. 362)

Los comentarios de Millán en *Trampa adelante* siempre son dichos a sí mismo, pues al no compartir con nadie que va a hacer el engaño, tampoco tiene a quien comunicarlo. Sus comentarios sirven como indicadores de la situación, por ello, muchos tienen que ver con las complicaciones que suceden en la obra. Resulta cómico ver que el personaje es consciente de que el engaño se le complica cada vez más:

MILLÁN. (Ap.) No me deja hablar el miedo.  
(III, p. 161)

MILLÁN. (Ap.) San Antón sea conmigo.  
(III, p. 161)

MILLÁN. (Ap.) Descosiose la talega.  
(III, p. 161)

MILLÁN. (Ap.) Más ¡qué miro!  
huí del gato y caí en las brasas.  
(III, p. 162)

Los comentarios marcan la pauta de lo que sucede en la historia, de modo que el gracioso hace una evaluación de cada evento que se presenta y da su diagnóstico. Sus opiniones son una guía para el receptor<sup>15</sup>. Además dejan en todo momento ver su ingenio para enfrentarse a los acontecimientos, es decir, lo caracterizan como el personaje más ingenioso de la obra.

Así, Moreto utiliza distintos recursos para construir a sus personajes y logra que éstos sean lo suficientemente hábiles para hacer un engaño por demás

---

<sup>15</sup> Los comentarios del gracioso nos muestran cómo es un personaje “económico”. Esta función “no se refiere sólo al ahorro de personajes, sino también, y principalmente, de escenas o de fragmentos de diálogo cuyo desarrollo frenaría el ritmo rápido de la acción” (Fernando Lázaro Carreter, “La figura del gracioso”, en Aurora Egido, *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco 3/1*, dir. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1992, p. 163).

complicado. La caracterización permite darle verosimilitud a la situación y hacer que el enredo funcione a la perfección. Una vez que se hace del ingenio exacerbado el rasgo central de estos graciosos, son capaces de enfrentar cualquier situación que se les ponga delante. Como diría Motril, el gracioso de *Yo por vos y vos por otro*:

MOTRIL. Si amor es enfermedad  
 ¿No ha de haber medicina?  
 Su doctor es el ingenio,  
 su platicante la vista,  
 cirujano la experiencia,  
 boticario la malicia  
 y en su botica hay de todo  
 como en las demás boticas  
 menos que no gasta en simples  
 porque es experiencia fija  
 que en los achaques de amor  
 solo en los simples peligran.

(I, p. 374)<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Agustín Moreto, *Yo por vos y vos por otro*, en *Comedias escogidas de d. Agustín Moreto y Cabaña*, Atlas, Madrid, 1950.

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y OTROS



La elaboración de la guerrera  
en *El amor en vizcaíno*:  
a propósito de la “mujer varonil”

Donají Cuéllar  
*Universidad Veracruzana*

La “mujer varonil”, arquetipo surgido desde el siglo XVI y asentado exitosamente en el XVII, en cuyas facetas de serrana, bandolera y guerrera se distingue por su carácter decidido y dispuesto a tomar las armas, ejerce una poderosa atracción sobre los hombres y suele matarlos en defensa de su honor o su honra. En los tablados españoles, este arquetipo representó la *femme fatale* de la época, la favorita de los dramaturgos del Siglo de Oro, cuya controvertida actuación sigue siendo de interés para la crítica moderna.

El propósito de mi trabajo es explicar que en *El amor en vizcaíno*, Luis Vélez de Guevara aprovechó algunos recursos escénicos y estrategias diegéticas que habían rendido mucho éxito en el ciclo de *La serrana de la Vera* (1595-1623)<sup>1</sup> y en la comedia de bandoleras (cuyo éxito en las tablas va desde 1597-1603, abarca el siglo XVII y llega hasta el XIX)<sup>2</sup>, especialmente en la caracterización

---

<sup>1</sup> Periodo en que se escenificaron *La Serrana de la Vera* de Lope de Vega, la obra homónima de Vélez de Guevara y *La Serrana de Plasencia*, de José de Valdivielso, cuyas protagonistas están inspiradas en el romance de *La Serrana de la Vera*, las canciones de serrana del Arcipreste de Hita y la leyenda extremeña.

<sup>2</sup> Entre 1597 y 1603 se calcula la fecha de composición de *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo* de Lope de Vega (S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. de María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968, pp. 444-445), obra con que inicia la comedia de bandoleras. Las representaciones que abarcaron los siglos XVII, XVIII, XIX las documentan, entre otros, J. E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, Tamesis, London, 1975; Eduardo Juliá,

de la protagonista y la organización de la intriga, así como discutir algunas valoraciones críticas que conciernen a Dominga en particular, y a la “mujer varonil” en general. Estos recursos escénicos tienen que ver con la cabal correspondencia entre la vestimenta, las acciones y actitudes de la protagonista, orientadas a caracterizar sus distintas facetas y, las estrategias diegéticas, con la elaboración un origen noble que le permitirá ejecutar posteriormente su papel de guerrera. En cuanto a la organización de la intriga, Vélez emplea las secuencias burla, venganza y restitución del orden que caracterizan a las obras de serranas y bandoleras, cuyas protagonistas son mujeres burladas que, a pesar de tomar las armas en venganza de su honor o su honra, posteriormente se someten al orden, como ocurre con Dominga. En el desarrollo de la burla, Vélez también utiliza motivos<sup>3</sup> propios del romance de *La serrana de la Vera* y de las canciones de serrana del Arcipreste de Hita, también presentes en las obras de serranas y bandoleras, para indicar la potencia y disponibilidad sexual de Dominga y para crear su naturaleza fuerte, brava y montaraz<sup>4</sup>.

---

“Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo xviii”, *Revista de Filología Española*, 20, 1993, pp. 113-159); Emilio Cotarelo y Mori “Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina”, en *Comedias de Tirso de Molina*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Bailly-Bailliere, Madrid, 1907, t. II; Antonio Paz y Meliá, *Catálogo de piezas que se conservaron en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2a. ed., Blass, Madrid, 1934, t. I.

<sup>3</sup> Aurelio González definió el motivo como *unidad narrativa mínima* que expresa el significado de las secuencias fabulísticas o partes invariantes de la historia que, en un texto específico, se expresa discursivamente de varias formas –por lo que están relacionadas con el plano de la intriga– pero no deja de ser el mismo. Es decir, puede tener varias expresiones en el plano del discurso, pero siempre, dentro de una misma historia, éstas corresponden al mismo significado fabulístico. Los motivos se expresan con formas sustantivas de derivación verbal, como rapto, engaño, asesinato, etc., ya que requieren de la presencia de un sujeto potencial. (*El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero tradicional*, tesis, El Colegio de México, México, 1990, pp. 89-90.)

<sup>4</sup> Sobre los motivos del romance y las canciones de serrana empleados en estas obras, puede verse mi artículo “Presencia de la tradición medieval en *La Serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara y *Las dos bandoleras* de Lope de Vega”, en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Literatura y conocimiento medieval*, UNAM-UAM-El Colegio de México, México, 2003, pp. 149-165. Sobre los motivos utilizados en las obras de serranas de Lope, Vélez y Valdivielso puede verse mi tesis “*El modelo serrana: libro de buen amor, romance-ro, leyenda y teatro del siglo de oro*”, El Colegio de México, México, 2003, capítulo 4.

De acuerdo con Navarro de Zuillaga, desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII, el vestuario teatral fue un signo escénico que constituyó un lenguaje visual sobre el tablado. Los preceptistas a menudo recomendaban que el vestuario fuera adecuado al tiempo y a la geografía de la obra en cuestión y los dramaturgos solían seguir estas reglas, aunque no siempre. Juan de Zabaleta, por ejemplo, sugiere que “algunos detalles del vestir pueden ser signos de la forma de ser de quien los lleva”<sup>5</sup>. En efecto, Navarro observa que basta con que los personajes vistan un traje o disfraz para que adopten una determinada personalidad; así, por ejemplo, es suficiente que las damas se vistan de villanas para que lo sean, “lo cual se basa en el código tácito [...] de que ‘el hábito hace al monje’ sobre el escenario”<sup>6</sup>.

En la obra que nos interesa, podemos observar que Vélez sigue a los preceptistas ya que el vestuario de la protagonista es adecuado a la geografía, al tiempo y al ambiente de la obra. Y, lejos del código “el hábito hace al monje”, en la caracterización de las distintas facetas de Dominga –la de mujer fuerte, brava, montaraz y de poderoso deseo sexual, asociada con la imagen de la serrana; la de capitana de las tropas vizcaínas y la de “caballera”, asociadas con la figura de la guerrera, de las cuales trataremos–, cuida mucho la correspondencia entre el ser y el parecer. Es decir, Dominga es y parece una “mujer varonil”. Asimismo, las distintas facetas de la protagonista son coherentes con la ejecución de sus papeles dramáticos y corresponden con sus diferentes vestimentas y arreglos. Además, las armas y accesorios de la serrana que usa Dominga son elementos “prenotados” (es decir, que el público conocía previamente) que sirven para caracterizar rápidamente a la protagonista y forman parte de los códigos de representación que siguen, por lo general, varias obras de serranas y bandoleras. Basta con revisar, por ejemplo, los correspondientes papeles y vestimentas de las protagonistas de *La serrana de la Vera* de Lope Vega, de la obra homónima de Vélez y de *La serrana de Plasencia* de José de Valdivielso, así como de Inés

---

<sup>5</sup> “De la tapada al desnudo, el vestuario como signo escénico en el teatro español”, en José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, Almería, 1996, pp. 123-124.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 138.

y Teresa en *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo* de Lope de Vega y de la condesa Valdeflor en *La ninfa del cielo* de Tirso de Molina. Se trata pues, de una obra cuyos códigos provienen tanto de la preceptiva como de la praxis escénica.

María Grazia Profeti señala que la mujer vestida de varón sólo tiene un interés tangencial en Vélez<sup>7</sup> y pienso que esto se debe a que el dramaturgo ecijano es un maestro en el arte de crear para sus protagonistas un origen, una naturaleza y una educación concordes y verosímiles con sus acciones y actitudes de “mujer fuerte”. Dominga proviene de la nobleza guerrera, su naturaleza es fuerte, brava, montaraz y de poderoso deseo sexual, y es producto de la educación de un varón. Tales son los elementos que configuran su drama y personalidad.

*El amor en vizcaíno*, compuesta alrededor de 1615<sup>8</sup>, es una obra histórico-novelesca de tendencia costumbrista que trata de amores cortesanos y villanos, cuyo móvil es la burla de Dominga, condición *sine qua non* de su venganza. La acción principal desarrolla los amores y celos entre Dominga y Carlos, Delfín de Francia y mujeriego consumado, y la secundaria, de la concertación de las bodas de Carlos y Estrella, princesa de Navarra, móvil de los celos de Dominga hacia Carlos y del descontento de Estrella, por estar enamorada de Filipo, hermano del Delfín. La combinatoria histórico-novelesca obedece a que, mientras la acción se sitúa en la Edad Media, hacia el año mil, época del auge de la nobleza guerrera y del ascenso estamentario de los hidalgos por sus proezas guerreras, la novela de caballerías inspira el contexto en que se resuelve el drama. La acción principal se desarrolla principalmente en Vizcaya y concluye con la muerte del burlador a manos de Dominga y las bodas de ésta con el rey de Navarra.

---

<sup>7</sup> *Apud.* Piedad Bolaños Donoso, “Deconstrucción de arquetipos tradicionales: voz, traje y ademanes en *El Rey naciendo mujer*, de Luis Vélez de Guevara”, en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Universidad de Granada, Granada, 1998, p. 62.

<sup>8</sup> María Grazia Profeti, “Introducción”, en Luis Vélez de Guevara, *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, ed. de María Grazia Profeti, Università degli Studi di Padova, Verona, 1977, p. 28. Para el análisis de la obra empleo esta edición y en adelante cito entre paréntesis los números de jornada y versos.

Para caracterizar a la protagonista en el plano mimético como mujer fuerte y brava dispuesta a tomar las armas, Vélez emplea claras y divertidas alusiones a las forzudas y violentas serranas del Arcipreste. Ciertamente, Dominga es una mujer temible y, al mismo tiempo, sumamente atractiva y “bizarra”, a juzgar por el Delfín, quien, de camino a Pamplona, la persigue entre montañas y peñas, a la manera de una “cacería de amor”. Dominga sale a escena huyendo de Carlos con un traje rústico de vizcaína cuyo arreglo incluye, como el de Gila, la honda y la piedra, armas típicas de las serranas del Arcipreste y, en su actuación, actitudes muy propias de ellas, como la amenaza de golpear al hombre si éste la desobedece o insiste en necedades, o bien en obstruirle el paso si quiere continuar su camino.

La escena se desarrolla de manera inversa a las canciones de serrana del Arcipreste, ya que el acoso característico de la serrana lo protagoniza el varón. Carlos y Vilhán, su escudero en papel de gracioso, persiguen a Dominga y a su criada Teresa. Dominga reacciona violentamente cuando logran cercarlas y Carlos la corteja mientras Vilhán intenta tocar a Teresa. En este punto, Dominga amenaza a Carlos con romperle la dentadura de un golpe:

Juras a Dios, si rebelas,  
franchote, mal encarado,  
que de un puñete cerrado  
quiebras dientes, hazes muelas,  
(I, 269-273)

Ante la insistencia de Carlos, Dominga le tapa el paso, como las serranas que guardan los puertos de montañas:

Ya dizes que le amoínas;  
no le passes adelante,  
que Juan Gaycoa otra vez le juras.  
(I, 312-314)

Como la necesidad del Delfín va siendo mayor, Dominga lo amenaza con su honda y su piedra:

Que si, de razón ageno,  
 la passas del pie a la mano,  
 que le has de empedrar con esta  
 honda los cascos de guixas.

(I, 319-322)

Para rematar su defensa y dar fin a la escena, Dominga advierte que si insisten en ir hasta su aldea, hará uso de sus armas vizcaínas:

Juntas, Tereseta, a mí,  
 que a mil Francias basto yo,  
 y si al aldea le vas,  
 verás dardos y garrotes  
 que en los dos llueves.

(I, 339-433)

Con esta escena con que abre la obra, queda muy claro que Dominga, lejos de ser una fácil presa de cacería, es una mujer fuerte y brava que está dispuesta a defenderse incluso con medios violentos, que van desde los golpes hasta la guerra. A Carlos le queda la impresión de que Dominga es una mujer con “voluntad de piedra” a la que no va a ser fácil convencer, mientras su escudero piensa que ninguna mujer puede ser “forçada” sin su consentimiento (I, 345-364).

Para crear el noble linaje guerrero de la protagonista, Vélez recurre al plano diegético y a la voz de Bermudo. Dominga, quien al inicio de la obra es una villana vizcaína, resulta ser hija de Íñigo López Ezquerria, Señor de Molina y Vizcaya, y no de Bermudo, quien la cría a instancias de aquél. Bermudo da a Dominga la noticia de la muerte de Íñigo López, en cuyo testamento la nombra heredera de su estado y sus tierras, por lo que se convertirá en Soberana y legítima Señora de Vizcaya y Molina. Bermudo le explica que, tras la muerte por parto de doña Sol de Navarra, Íñigo López casó con Aldonça de Lara, con quien no procreó, y por eso le confió la crianza de su única hija. Asimismo, destaca que el difunto Señor de Vizcaya combatió heroicamente en las fronteras cristianas al lado de él, hidalgo castellano, quien después de la guerra se retira a las montañas (I, 483-608, esp. 527-534).

Evidentemente, esta estrategia le otorga verosimilitud al papel de guerrera que Dominga asumirá al restaurar su honor, así como el carácter histórico a la obra, a juzgar por la figura de Íñigo López Ezquerro, quien en la realidad histórica fue el primer Señor de Vizcaya, de 1040 a 1077, título que se le otorgó con carácter hereditario, y fue sucedido por su hijo Lope Íñiguez (1077-1093)<sup>9</sup>. Pero también sirve para darle a la protagonista derechos que en la realidad histórica sólo eran de los hombres, tales como heredar un señorío y gobernar<sup>10</sup>, precisamente por la función dramática de guerrera que Dominga tendrá. Si bien es probable que Vélez pretendiera reestablecer la dignidad de la mujer atribuyéndole en sus obras papeles de gobernante, como sugiere Bolaños<sup>11</sup>, en el caso que nos concierne, no tenemos la certeza de que así haya sido

---

<sup>9</sup> Tras la anexión del condado de Castilla por Sancho III de Navarra (1029), Vizcaya fue gobernada por señores nombrados por los reyes navarros. En 1040, Íñigo, señor navarro, gobernaba la Vizcaya nuclear. En los enfrentamientos entre Castilla y Navarra, se declara vasallo del rey de Castilla, entregándole Vizcaya. En agradecimiento, es nombrado primer Señor de Vizcaya, título otorgado con carácter hereditario. Sus descendientes heredaron el título hasta que, en 1370, recae en el infante don Juan de Castilla, que hereda de su padre el reino de Castilla, como Juan I, permaneciendo desde entonces ligado a la corona, primero a la de Castilla y luego, desde Carlos I, a la de España, siempre con la condición de que el Señor en turno jurase defender y mantener los fueros del señorío (leyes propias vizcaínas) que en su texto afirmaban que los vizcaínos, por lo menos en teoría, podían desobedecer al Señor que así no lo hiciera. Véase “Señorío de Vizcaya”, en <http://wikipedia.org>. Al parecer, no existe documentación fehaciente de los primeros Señores de Vizcaya, pero los historiadores coinciden en que fue don Íñigo López, quien vivió hacia el año mil y murió en 1077. Poseyó muchas tierras y propiedades en Vizcaya y Durango, debidas a su mujer, Toda Ortiz, de la que tuvo cinco hijos. Lo sucedió en el Señorío su hijo Lope Íñiguez (1077-1093), después de haber servido a los reyes de Navarra. José María Cazorla Crespo, “Recuerdos de la historia de Vizcaya”, en <http://personal.telefonica.terra.es/web/vizcayamedieval/index.htm>.

<sup>10</sup> Con base en la documentación que proporciona Lola Valverde Lamsfus en “La influencia del sistema de transmisión de la herencia sobre la condición de las mujeres en el País Vasco en la Edad Moderna”, *Bilduma*, 5 (1991), pp. 123-135, Margarita María Birriel Salcedo afirma que, no obstante que el heredero del patrimonio familiar podía ser hombre o mujer en el País Vasco, a la hora de la sucesión en la práctica, esto no se dio así en el caso de la mujer. “Mujeres y género en la España del Siglo de Oro”, en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Universidad de Granada, Granada, 1998, p. 53.

<sup>11</sup> “Deconstrucción de arquetipos tradicionales...”, art. cit., p. 59.

pues, a fin de cuentas, Dominga, al aceptar la mano del rey de Navarra, cancela su posibilidad de gobernar y renuncia a sus supuestos derechos de varón.

La naturaleza montaraz que Vélez le otorga a Dominga obedece a la necesidad de hacerla realizar hazañas que demuestren fortaleza física, como la cacería de animales salvajes, la muerte del burlador en “singular lance” y, de ser necesario, hacerle la guerra al rey de Navarra. Dicha naturaleza se expone en el plano diegético (I, 543-544) y se elabora con elementos “prenotados” que provienen de las serranas del Arcipreste y alusiones a la serrana de la leyenda extremeña<sup>12</sup>, al tratar de la educación, las inclinaciones y aficiones de Dominga, los cuales se resuelven en una amalgama de la serrana y la cazadora, en cuyo rústico arreglo se combinan armas serranas y vizcaínas.

Al hablar de la educación de Dominga, Bermudo explica que, desde los doce años, su inclinación por la cacería la llevó a vivir en los montes y a tratar con las fieras, donde se aficionó a los osos, lobos y puerco espines, a los que cazaba con dardos, honda y piedras:

En nombre de hija suya  
 el viejo la doctrinava,  
 rústicamente vestida,  
 tan inclinada a la caça  
 —que desde los años doze  
 amaneció tan temprana  
 al valor y a los alientos  
 de su ilustre sangre clara—  
 que por los montes vivía  
 y con las fieras tratava,  
 sin poder irse a la mano  
 con castigos y amenazas,

---

<sup>12</sup> La historia que cuenta la leyenda reelabora la del romance de *La Serrana de la Vera*, partiendo de las motivaciones de la mujer para vivir en la sierra y llevar una vida salvaje. Se trata de una joven que, tras huir de la casa familiar por no poder casarse con el hombre elegido, vive entre las fieras, a las que caza con honda y flecha para sustentarse. Cf. Gabriel Azedo de la Berrueza, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura*, E. Rasco, impresor, Sevilla, 1891, pp. 127-128. (Reimpresión de la 1a. ed., Andrés García de la Iglesia, Madrid, 1667).

matando al lobo y al oso  
 y al espín, viviente aljava,  
 con el dardo arrojadizo  
 o con la honda a pedradas.  
 (I, 535-550)

De ahí que Dominga carezca de instrucción, no domine el castellano y su lenguaje se componga de “corrompidas palabras” castellanas y vascas, como dice Bermudo (I, 551-558).

Hacia el final de esta primera jornada, Vélez deja sugerido, en una escena de humor jocoso y serio a la vez, el imperioso deseo sexual de la protagonista al mostrarla como una mujer que, a pesar de haberse convertido en soberana de Vizcaya, tiene actitudes nada “discretas”, como tratar con viajeros extraviados a los que ofrece posada, a la manera de las serranas del Arcipreste. Carlos y su escudero hacen el papel de viajeros extraviados durante la toma de posesión de Dominga del Señorío de Vizcaya, al pie del árbol sagrado de Garnica y justo después de su solemne juramento (I, 627-664; 756-838). Más adelante, cuando los vizcaínos han capturado al Delfín pidiéndole que se rinda, Dominga interviene en su favor y lo rescata (I, 839-902). Y, aunque sabe que su proceder es erróneo, expresa su deseo de estar con él en este aparte:

Hazle que hospedas palacio  
 Delfín, que después caminas,  
 quando descansas, Navarras.  
 ¡Ciegas yo, si él vas a vistas!  
 (I, 903-906)

Así pues, Dominga está dispuesta a los amores del Delfín y poco le importa que éste vaya a tratar sus bodas a Navarra. Su disponibilidad o, como ella dice, su ceguera, es el móvil de su deshonor. Aunque estos versos no expresan directamente el apetito sexual de las serranas, en este contexto de caminantes extraviados y mujeres dispuestas a acogerlos, los asiduos a las comedias de serranas y bandoleras, seguramente advertirían el indicio de que estaba próxima la implícita y obligada “escena de cama”.

Sentadas así las características básicas de esta particular guerrera, en la segunda jornada, donde se escenifica la burla, Vélez atribuye a la protagonista un poderoso deseo sexual mediante motivos de las canciones de serrana y del romance de *La serrana de la Vera* (ofrecimiento de posada, huida y persecución) y, en la tercera, donde la protagonista restaura su honor, ésta ejecutará su papel de guerrera al capitanear las tropas vizcaínas y dará muerte al Delfín en un contexto caballeresco.

La segunda jornada abre con una escena de ambiente villano-cortesano, en el que Vélez presenta a la Señora Dominga como una cazadora rústica (lleva el traje vizcaíno rústico y una lanza corta; la acompañan su criada Teresa y Bermudo, p. 84), cortejada por Carlos, luego de que éste caza un jabalí. El cortejo de Carlos es breve y pobre por cuanto se reduce a minimizar el valor de Estrella y a exaltar su súbito enamoramiento de Dominga (II, 1299-1354). La noche está a punto de caer cuando Bermudo insta al Delfín a que se marche si desea regresar a Victoria. Es en este punto cuando Dominga le ofrece posada. Antes de que Carlos pronuncie palabra, Dominga responde que éste pasará la noche en palacio y le ordena a Bermudo que prepare alojamiento para toda la compañía:

Si ansí,  
Bermudo, le has parecido,  
que le escuses el partir  
a Vitoria, y que le passes  
noche en la que estás aí  
palacios de campo míos,  
y váyasle a apercibir  
aposentos para todos.

(II, 1358-1365)

Bermudo protesta ante el peligro de dejarla con el Delfín, pero ella responde amenazante que, de no obedecerla, le cortará la cabeza. A Bermudo no le queda más que acatar y se marcha presagiando el infortunio de su Señora:

DOMINGA.      ¿Paciencia le tientas? Sí,  
haz lo que mandas, Bermudo,

- o por vida del Delfín,  
 si obedecer no le sabes,  
 que olvidas que le nací  
 en tus brazos y criaste,  
 y que cortes de cerviz  
 cabezas, y a pies le pongas.
- BERMUDO. Siempre te intento servir  
 y obedecer.
- DOMINGA. Esso importas,  
 y harásle merced así.
- BERMUDO. Deste hospedaje rezelo  
 algún suceso infeliz.
- (II, 1374-1386)

Una vez que Bermudo se marcha, el Delfín declara su amor a Dominga y le hace promesa de matrimonio, motivo frecuente en la comedia de mujeres burladas convertidas en bandoleras para propiciar la animación erótica y el encuentro de la pareja y, según Frank P. Caza, también en la de mujeres violadas<sup>13</sup>. En su declaración, si Dominga lo acepta como esposo, el Delfín ofrece cancelar sus bodas y poner Europa a sus pies. Ella, bajo el influjo de una pasión muy próxima al loco amor, a juzgar por los tópicos del “hechizo”, la rendición de los sentidos, la ansiedad y el morir de amor (II, 1458-1470), le declara su amor al Delfín y expresa abiertamente a su criada el deseo de tener con él una noche larga y apasionada:

Noche, mil siglos le dueres,  
 sol, mar le quedes dormir,

---

<sup>13</sup> En éstas, la promesa de matrimonio “hace posible una serie de situaciones altamente provocadoras de las cuales se aprovechan los dramaturgos: momentos de erotismo, engaños, confusiones, pero al mismo tiempo deja paso a otro tipo de encuentros: la cita clandestina entre dos amantes [...]”. El investigador agrega que “La promesa de matrimonio para facilitar las relaciones sexuales es una práctica bien documentada en la sociedad española. Es muy posible que esta costumbre se diera como un recurso de la sociedad para paliar la severidad de la prohibición de las relaciones sexuales.” Frank P. Caza, “El tema de la violación sexual en la comedia”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, p. 206.

sin que xamás le despiertes  
 calandria ni colorín,  
 tiempo, las horas pares,  
 fortuna, olvidas de ti,  
 porque le goces el bien  
 que adoras, sin tener fin.

(II, 1489-1496)

La pasión con que Dominga quiere entregarse al Delfín le facilitará la huida, pues ella, como la serrana romancística, se quedará dormida, “cansada de sus deleites”. En este punto, la suerte de Dominga está echada.

Más adelante, Carlos, de manera similar al caminante romancístico, prepara su huida antes de llegar al lecho de Dominga. El Delfín le pide a su escudero esperarlo con su compañía a la entrada de la quinta antes del alba (II, 1505-1519). Mientras tanto, Bermudo intenta impedir a toda costa el infortunio de su ama, pero fracasa porque Dominga permite al Delfín llegar a sus habitaciones. Al ver que su esfuerzo fue inútil, Bermudo parte a Victoria a tratar las bodas de Dominga y el Delfín. Éste, durante su huida, como el burlador de Gila, tras cumplir su capricho, expresa sentimientos de hartazgo y náuseas por la mujer, indicando haberla dejado dormida (II, 1711-1754).

La persecución del burlador se desarrolla de manera similar a *La Serrana* de Vélez y las comedias de bandoleras. Dominga da voces de auxilio mientras el Delfín y su escudero huyen. Luego viene el “atractivo visual”; Dominga sale al escenario “a medio vestir, con un capote de la cama bizarro caído sobre el hombro” (p. 100). Acto seguido, la protagonista, como la serrana romancística, sale a perseguir al Delfín pidiéndole que regrese, pero no con la violencia de ésta, sino en tono de súplica y reproche:

Aguárdasle, ingrato Carlos,  
 Delfín de Francias, esperas,  
 que le llevas honra hurtada,  
 y ánimas también le llevas.  
 ¿Desta manera le burlas?  
 ¿Desta manera le dexas  
 a quien le has dado la vida,

honra y corazón franqueas?  
(II, 1755-1762)

De manera similar al caminante romancístico, Carlos, desde la lejanía, promete regresar, no por prendas olvidadas, sino a cumplir su promesa de matrimonio:

Dominga, no puede ser  
menos: ya daré la buelta  
y cumpliré mi palabra.  
Perdona, y a Dios te queda.  
(II, 1763-1766)

Esta jornada cierra con el juramento de venganza, motivo frecuente en las obras de serranas y bandoleras. Antes de pronunciarlo, Dominga lamenta amargamente la traición y maldice al Delfín deseándole toda clase de desgracias e infamias. El juramento consiste en vivir en despoblado en extrema austeridad y ponerse de luto hasta vengar su honor. La muerte que Dominga le prepara al burlador evoca las sanguinarias prácticas de la gallarda romancística pues, una vez muerto, beberá su sangre y se comerá su corazón y sus entrañas. Y, de no lograrlo, piensa renunciar al Señorío de Vizcaya (II, 1811-1872). Así, la protagonista se perfila como matadora pero, a diferencia de las serranas y bandoleras teatrales, no es una asesina en serie, pues su venganza se reduce a liquidar al burlador y no a todos los hombres que encuentra a su paso. Otra diferencia radical respecto de las serranas y bandoleras teatrales es que Dominga no mata en despoblado seduciendo caminantes extraviados, sino que va directamente a su objetivo.

En la tercera jornada, Vélez presenta la imagen de la guerrera al hacer que Dominga capitaneé las tropas vizcaínas durante la búsqueda del burlador y le confiere a su venganza un tratamiento pseudo caballeresco que en escena se desarrolla en un duelo de torneo. Lo pseudo-caballeresco responde a que, a pesar de que la muerte del burlador se escenifica en este contexto, con Dominga arreglada como “caballera” –a medio camino entre mujer y caballero–, es premeditada y no hay combate, es decir, no obedece al código caballeresco, sino al móvil de la venganza.

Esta jornada abre con Dominga saliendo de Vizcaya, todavía de luto, con traje vizcaíno rústico y con estandarte de mando militar y espada en mano (p. 105). Lleva con ella a toda su compañía, a su criada Teresa y a Bermudo. La escena inicia con la arenga de Dominga a sus vasallos, continúa con el juramento de fidelidad de éstos y Bermudo hacia su señora, al estilo de los juramentos caballerescos del Romancero carolingio, y termina con la salida de Dominga y su compañía hacia Pamplona, dispuesta a demostrar que en Vizcaya existe una mujer que defiende su honor (III, 1999-2006).

En la escena que cierra la obra, Dominga urde una estrategia con Bermudo y el escudero de Carlos, para llegar hasta el palacio de Pamplona, donde se celebran las bodas del Delfín y Estrella con un torneo donde el novio se batirá a duelo por el amor de Estrella con Filipo, cuyo aspecto evoca, entre los invitados, al Amadís y a Florisel de Niquea, íconos de la caballería andante. Con ayuda de Bermudo y Vilhán, Dominga prepara la muerte del burlador ocultando un cuchillo de monte bajo el brial.

Una vez que Vilhán, en papel de gracioso, le allana el paso al campo donde combaten el Delfín y su hermano, aparece Dominga con una vestimenta y arreglo que le dan una imagen ambigua, entre mujer y caballero; va de luto, con brial, manto, yelmo, pica, plumas y con la vista calada (III, 2571-2579). La acompaña Bermudo, de negro y embozado, ante la sorpresa de los convidados. Al toque de cajas, Dominga toma el lugar de Filipo y mata al Delfín de un solo lance: le arranca un brazal con su espada, lo sujeta sobre una valla, saca el cuchillo dejando caer la espada, lo mata de una sola puñalada y da la cara a los espectadores levantándose el yelmo. El Delfín cae al suelo y ella muestra el cuchillo sangriento ante los invitados (III, 2594-2612).

Con ese aspecto y actitud, Dominga explica a los navarros la causa de su venganza y le advierte al rey don García que la acompañan dos mil hidalgos vizcaínos que pueden destruir su reino. Su compañía lanza vítores a Vizcaya y, a petición de Filipo, Dominga da cuenta de sus orígenes y linaje, destacando que ella y don García son primos carnales por parte de su madre, doña Sol de Navarra. Luego abunda en la causa de su venganza, advirtiéndoles que, de oponerse, les declarará la guerra (III, 2613-2618).

Pero nadie muestra oposición ni lamenta la muerte del Delfín, pues Filipo refiere que su hermano planeaba asesinarlo durante el duelo. El rey le concede a Filipo la mano de Estrella, felicita a Dominga por “haber vengado su ofensa” y lavado con sangre su deshonor; finalmente, le da su mano de esposo para hacerla reina de Navarra (III, 2619-2685). Así, Vélez cierra magistralmente la historia del linaje de Dominga, villana de origen hidalgo que asciende a la nobleza por derecho hereditario y que se convierte en reina por la doble hazaña que implica la muerte del Delfín: la venganza de su honor y el impedimento de la muerte de Filipo.

Por los elementos que arroja el análisis, podemos afirmar que la elaboración de esta “mujer varonil” se sostiene principalmente con la atribución de un linaje guerrero, una educación masculina y un poderoso deseo sexual. En efecto, Dominga no necesita vestirse de hombre porque, técnicamente, es un hombre oculto en el cuerpo de una mujer, un personaje elaborado a partir de la ambigüedad y la amalgama, recurso y técnica propias del Barroco que tuvieron mucho éxito en el ciclo de *La Serrana de la Vera* y la comedia de bandleras. De ahí la dificultad de concebirlo como un “experimento dramático” del ecijano y de aceptar que la guerrera que nos ocupa exprese “odio contra la libertad masculina, su resentimiento hacia la superioridad del hombre y sus celos por el acceso masculino a los placeres prohibidos para ella”<sup>14</sup>, pues hemos visto que Dominga es muy libre de hacer y deshacer lo que necesite y le guste, y de acceder al placer sexual a su antojo y satisfacción. También la dificultad de coincidir en que Vélez pretenda reestablecer la dignidad de la mujer, ni que para ello tuviera que “luchar contra corriente”<sup>15</sup>. Es difícil saber si Vélez tenía o no esas intenciones, pero lo cierto es que a Dominga no le queda más remedio que casarse, es decir, someterse al orden social de la época, indiscutiblemente patriarcal y con claras reminiscencias medievales. Considerando el éxito de la “mujer varonil” en la comedia española, Vélez no luchaba contra corriente para dignificar el papel social de la mujer, sino que seguía magistralmente esa vertiente dramática de indudable rendimiento venal. La

---

<sup>14</sup> Henrik Ziomeck, “La dramatización veleceña de la mujer guerrera en *El amor en vizcaíno*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 17-3 (1983), pp. 369 y 363.

<sup>15</sup> Piedad Bolaños Donoso, “Deconstrucción de arquetipos tradicionales...”, art. cit., p. 59.

“mujer varonil” suele ser una *femme fatal*, una mujer-objeto, que a menudo padece burlas y engaños, que muestra su *sex appeal* en el escenario cual objeto de animación erótica y sexual y cuyas hazañas bélicas y caballerescas proporcionan la animación espectacular.

Así pues, no es posible concebir cómo puede haber dignificación del papel social de la mujer, ni que Dominga sea, desde el punto de vista de Vélez, “una usurpadora del papel social masculino”<sup>16</sup>, cuando el dramaturgo es quien le atribuye papeles masculinos a partir de sus orígenes, su educación y su naturaleza. El que Dominga asuma el papel de vengadora en su faceta pseudo-caballerescas responde a una estrategia orientada a proporcionar el “plato fuerte” de la obra. Por lo que concierne al acceso del placer sexual, no creo que haya dudas acerca de que, en aquella época, los hombres pensaban que era de su exclusivo privilegio. Y, a juzgar por el éxito de la comedia de “mujeres varoniles”, no es improbable que a los dramaturgos les gustara y les redituara más aún que las protagonistas lo tuvieran, siempre y cuando fuera pasajero, pagaran las consecuencias y, finalmente, se casaran, tomaran los hábitos o se convirtieran en santas, es decir, siempre que terminaran obedeciendo a las convenciones dramáticas y sociales.

Así como la comedia de violación sexual “apenas se detiene un momento para considerar las consecuencias humanas de la violación” y “es vista solamente como una desgracia social”<sup>17</sup>, las comedias de “mujeres varoniles” tampoco suelen considerar las consecuencias humanas de la burla de las protagonistas, sino que enfocan los costos sociales que tienen que asumir, mientras que el burlador es a menudo, como en la comedia de violación sexual, un personaje de noble linaje o de cierta importancia que se resiste a aceptar los mandatos de la civilidad y la cortesía, por cuanto la posesión de una mujer se da mediante el engaño. Los nobles que protagonizan los dramas de violación sexual, dice Casa, “no han todavía abandonado las ideas fundamentales de la sociedad feudal: insistencia en los privilegios de su posición, importancia del valor físico, y el ejercicio absoluto de su voluntad. Actitudes todas que están en conflicto

---

<sup>16</sup> Henrik Ziomeck, “La dramatización velecena de la mujer guerrera...”, art. cit., p. 369.

<sup>17</sup> Frank P. Casa, “El tema de la violación sexual en la comedia”, art. cit., pp. 210-211.

con la emergente sociedad renacentista”<sup>18</sup>. Considero importante preguntarnos, en futuros análisis de la comedia de “mujeres varoniles”, si la ideología y los valores de los dramaturgos no están precisamente entre esas ideas fundamentales de la sociedad feudal y las de la cultura renacentista, como sus violadores, burladores y “mujeres varoniles”. Tampoco sería ocioso discernir, si este tipo de comedias, lejos de dignificar el papel social de la mujer, revelan una buena dosis de misoginia y tendencias homosexuales –conscientes o no–, a juzgar por la poderosa atracción que ejerce sobre los dramaturgos la “mujer varonil” y dejando de lado la búsqueda del éxito comercial, si concebimos este paradójico arquetipo como un hombre oculto en el cuerpo de una mujer. En otras palabras, habría que preguntarse por qué los dramaturgos y el público masculino en general, no las prefiere rubias, sino “varoniles” y, si la crítica de tendencia feminista, con juicios como los que ponemos en duda, lejos de cuestionar los valores y papeles “varoniles” que venden los dramaturgos al público femenino de su época como paliativos para soportar sus limitaciones y su precaria condición social, no hace sino reverenciarlos. Sospecho que buena parte de las respuestas a estas interrogantes habrá que buscarlas en los códigos culturales, estéticos y sociales del Barroco.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 211.



## El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa

Jaime Cruz-Ortiz  
*University of Oklahoma*

Centenares de textos que se remontan a la Iberia medieval atestiguan la hermandad literaria entre Castilla y Portugal. Entre los más notables, se destacan las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X (1221-1284), el “Proemio y carta al condestable de Portugal” (ca. 1450) de Íñigo López de Mendoza (1498-1537), *El cancionero de Resende* del siglo XVI, el teatro de Gil Vicente (ca. 1465-ca. 1536), la obra de Luís de Camões (ca. 1524-1580) y *Los siete libros de la Diana* (1559) de Jorge de Montemayor (1520-1561). Este intercambio literario fue realzado por la Monarquía Dual (1580-1640), época en que los reinos de España y Portugal se unieron bajo la corona de la Casa de Habsburgo. Durante este periodo, los eruditos lusitanos abrazaron en masa el castellano como registro literario mientras que sus homólogos españoles compusieron comedias aduladoras sobre su vecino ibérico, justificando así su anexión. Varios dramaturgos áureos integraron diálogo en portugués en sus comedias, aunque, como nota José Ares Montes<sup>1</sup>, por lo general fracasaron en su manejo de esa lengua. En contraste, sus contemporáneos lusitanos ejercieron un dominio magistral del castellano y de las formas métricas españolas. De hecho, la mayor parte de la literatura impresa en Portugal durante los sesenta años de la Monarquía Dual fue escrita en castellano. Además, los literatos lusitanos continuaron escribiendo en ese idioma hasta mediados del siglo XVIII, cuando la influencia

---

<sup>1</sup> José Ares Montes, “Portugal en el teatro español del siglo XVII”, *Filología Románica*, 8 (1991), p. 12.

española fue desplazada por la francesa y el portugués regresó a ser el argot de la expresión artística.

En este ensayo presentaré un perfil de los portugueses que escribieron comedias durante y después de la restauración de la monarquía portuguesa (1640). Analizaré a sesenta y ocho dramaturgos portugueses, un grupo que practicó su arte dentro de un ambiente artístico poco acogedor. Sofocados por la influencia irreprimible del teatro áureo importado, estos escritores compitieron en una segunda lengua con los mejores dramaturgos del Siglo de Oro y adaptaron la comedia española para celebrar su identidad lusitana. Por un lado, emularon el teatro hispano y, por otro, resistieron la hegemonía cultural española. Argumentaré que este fenómeno, el cual llamo *la comedia portuguesa*, es un ejemplo de los siglos XVI y XVII de lo contra-hegemónico, la hibridez, y la transculturación. Además, describiré la vida y carrera literaria de una figura emblemática de estas corrientes teatrales, Jacinto Cordeiro (1606-1646).

¿Por qué tantos portugueses adaptaron el castellano al escribir obras literarias? Más allá de la obvia similitud lingüística de los dos idiomas, una variedad de factores históricos y estéticos contribuyeron al dominio del castellano en el ámbito letrado:

Os Portugueses preferiram o castelhano por ser língua esteticamente mais trabalhada [...] e de maior projecção europeia, além de razões secundárias, como a presença na corte portuguesa de rainhas e princesas espanholas, a estadia de Portugueses em Espanha, a dominação filipina [...]².

Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644), una de estos poetas bilingües, confirma esta explicación justificando su elección lingüística de esta forma: “escribo en castellano por ser idioma claro, y casi común”³. En otras palabras, los escritores portugueses se aprovecharon de un público más amplio a

---

<sup>2</sup> “Bilinguismo”, *Dicionario das literaturas portuguesa, brasileira e galega*, Livraria Figueirinhas, Porto, 1960, pp. 93-94.

<sup>3</sup> Citado en Domingo García Peres, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, Madrid, 1890, p. 221.

través del uso del castellano, *lingua franca* que les proporcionó acceso a otro mundo de lectores.

A causa del intercambio creciente entre los dos reinos, el público portugués conoció y justipreció la comedia, importada a Portugal por compañías de comediantes viajantes que llevaron el teatro español a cada rincón del imperio y más allá:

durante casi todo el siglo xvii hubo en Italia, en Francia y en Flandes compañías de recitantes españoles que no iban de paso sino que residieron largas temporadas en Nápoles, Palermo, Milán, Parma y Mantua, en París y en Bruselas, y aun se corrieron hasta la capital de Inglaterra<sup>4</sup>.

La hermandad de Todos los Santos contrató una de estas compañías para representar comedias en Lisboa poco después del establecimiento de la Monarquía Dual. Una petición para continuar estas interpretaciones en el Patio de las Arcas está fechada en el año 1582, indicio de que la práctica fue establecida por lo menos un año antes<sup>5</sup>. Luego aparecieron dos patios más, el del Borratém y el de las Fangas, en Lisboa, así como muchos otros, construidos como imitación de corrales madrileños y esparcidos por las ciudades principales de Portugal. Dentro de poco, Lisboa se convirtió en parada rutinaria de los itinerarios de comediantes españoles. Éstos representaron los mismos repertorios que se presentaban en Madrid, exponiendo a audiencias locales a la comedia lopesca y luego a la obra de los mejores vates del teatro áureo<sup>6</sup>.

La crítica tradicional desprecia por completo esta época del teatro lusitano a pesar de su larga duración, aproximadamente ciento cincuenta años fechados desde las últimas dos décadas del siglo xvi hasta mediados del xviii. El

---

<sup>4</sup> Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, "Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)", en *Teatro del Siglo de Oro: homenaje a Alberto Navarro González*, Reichenberger, Kassel, 1990, p. 64.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>6</sup> Bolaños Donoso y Reyes Peña, "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)", en *El escritor y la escena: actas del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2000, p. 266.

razonamiento respecto a esta desestimación generalmente se debe a una de dos categorías, la lingüística o la cualitativa. Los críticos del primer grupo reprehenden a estos autores por abandonar su lengua natal y lamentan la resultante “depressão”<sup>7</sup> y “triste decadencia”<sup>8</sup> literaria.

De esta corriente también nace la noción de que los espectadores portugueses no entendían lo que estaban viendo y que sólo asistieron a estas representaciones para apoyar a los hospitales que las patrocinaban: “os pateos das comedias, eram mais uma especulação de caridade, do que um divertimento”<sup>9</sup>. A pesar de esta evaluación, existe evidencia irreprimible que comprueba la popularidad de la comedia en Portugal. Por ejemplo, la hermandad de Todos los Santos empleó compañías españolas por temporadas enteras y no para representaciones individuales. Es decir, la demanda produjo un sinnúmero de comedias nuevas. La petición de 1582, mencionada antes, fue inicialmente rechazada porque el público teatral bloqueaba el tráfico en las Arcas, la calle por la cual el teatro recibió su nombre<sup>10</sup>. Además, dudo que el público lisboeta hubiera soportado por siglo y medio, representaciones que no comprendían ni disfrutaban, solamente para cumplir con su deber caritativo.

La proliferación de dramaturgos lusitanos que experimentaron con la comedia durante este periodo también demuestra el apetito portugués por el teatro español. El *Catálogo razonado*<sup>11</sup> (1890) de Domingo García Peres presenta un registro de letrados portugueses que escribieron en castellano. Según mi conteo, esta obra describe a unos sesenta y ocho autores lusitanos que aportaron por lo menos una comedia (y aquí excluyo a los compositores olvidados de las muchas obras anónimas provenientes de Portugal). De éstos, pocos llegaron a ver sus obras publicadas y representadas fuera de las fronteras de su país natal, de lo cual infero que estos autores hicieron sus comedias para el mercado local. Por supuesto, la mayor parte de las representaciones hechas en

---

<sup>7</sup> Massaud Moisés, *A literatura portuguesa*, 11a. ed., Cultrix, São Paulo, 1973, p. 93.

<sup>8</sup> Theóphilo Braga, *Historia da literatura portuguesa*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1870, p. 312.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>10</sup> Bolaños Donoso y Reyes Peña, “Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)”, *op. cit.*, p. 64.

<sup>11</sup> García Peres, *op. cit.*

Lisboa fueron exportadas de España, pero este hecho no disuadió a numerosos dramaturgos de cosecha propia de competir por una porción de la atención del público. Los temas de estas obras (como el nacionalismo, la historia propia y el heroísmo portugués) también indican que se dirigían principalmente a un público regional.

El testamento más convincente de este apego al teatro español es la popularidad duradera de esta forma a pesar de crecientes hostilidades políticas entre los dos reinos. De hecho, cuando el odio entre Portugal y España estaba en su auge, también culminaba el fervor lusitano por el teatro de su enemigo. Por consiguiente, la declaración de la independencia portuguesa del 1 de diciembre de 1640 no marca un cambio radical en la trayectoria del teatro lusitano. Al contrario, la comedia continuó su estancia en los tablados portugueses hasta la segunda destrucción del Patio de las Arcas, esta vez a causa de un terremoto, en 1755<sup>12</sup>.

Los críticos de la segunda categoría, los detractores cualitativos, afirman que entre los portugueses que contribuyeron al teatro áureo, no se encontraron dramaturgos sobresalientes. Esta idea ha servido como presunción intrínseca de los pocos estudios dedicados a dicho fenómeno. Por ejemplo, Ares Montes afirma que “los pocos [portugueses] que cultivaron el teatro, casi siempre en español, no destacaron por su valor ni por su originalidad”<sup>13</sup>. Asimismo, la crítica portuguesa tradicional considera la apariencia de la comedia en su país como signo de la decadencia de su propio teatro nacional. Dentro de esta corriente, Massaud Moisés declara: “É sabido que, depois de Gil Vicente, o teatro entra em *decadência* ao longo do século xvii”<sup>14</sup>. El político, ensayista y escritor Teófilo Braga lleva esta evaluación a su extremo: “A influência do teatro hespañol não se deve considerer como uma causa de *decadência*, mas sim de *degeneração* do nosso theatro nacional”<sup>15</sup>. No obstante, teniendo en cuenta

---

<sup>12</sup> Véase Bolaños Donoso y De los Reyes Peña, “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)”, *op. cit.*

<sup>13</sup> Ares Montes, *op. cit.*, p. 12.

<sup>14</sup> Moisés, *op. cit.*, p. 114; las cursivas son mías.

<sup>15</sup> Ares Montes, *op. cit.*, p. 14; las cursivas son mías.

la crítica de las últimas tres décadas, especialmente *Imagined Communities*<sup>16</sup>, de Benedict Anderson, suele ser extremadamente anacrónico continuar marginalizando la comedia portuguesa porque no parece cumplir requisitos patrióticos. Además, después de haber leído comedias escritas por lusitanos, también discrepo de la evaluación de Ares Montes. Sin embargo, ésta no es una cuestión de que si estos escritores fueron excepcionales o mediocres; el problema es que la mayor parte de su obra, inédita por siglos, languidece en el olvido. Por lo tanto, cualquier desestimación a gran escala de este periodo del teatro portugués está hecha con base en una visión ofuscada de la época.

Sólo un número exiguo de dramaturgos portugueses ha filtrado la conciencia crítica moderna por su membresía en otros grupos estudiados. Por ejemplo, recordamos a Juan de Matos Fragoso (ca. 1610-ca. 1692) por su participación en el fecundo ambiente teatral madrileño. Continuado interés en autores judíos ha reavivado la obra de Miguel de Barrios (ca. 1635-1701), cordobés de descendencia portuguesa, junto con la de Antonio Enríquez Gómez (ca. 1601-ca. 1661). Se conoce a las lusitanas Ángela de Acevedo, Sor Violante do Ceo (1601-1693), Sor María do Ceo (n. 1658), Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) y Brites de Souza y Melo por su membresía en la hermandad limitada de escritoras de comedias. Desafortunadamente, hemos perdido la ofrenda literaria de Juana Josefa de Meneses e Isabel Senhorinha da Silva, pero si las agregamos a este grupo, sube a siete el número de dramaturgas lusitanas que experimentaron con la comedia. El teatro lopesco y calderoniano del resto de los literatos portugueses permanece sepultado en los archivos de las varias bibliotecas nacionales.

Tras un análisis de los sesenta y ocho autores de comedias descritos en el *Catálogo razonado*, surge un conjunto de tendencias que nos permite entenderlos mejor y acercarnos a su ambiente artístico. Primeramente, aunque fueron muchos los aficionados de la comedia, éstos resultaron ser un grupo bastante improductivo. No se sabe cuántas obras escribieron cinco portugueses de los sesenta y ocho presentado por García Peres. Los sesenta y tres restantes redactaron 266 comedias. Sin embargo, sería arriesgado decir que produjeron

---

<sup>16</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Verso, Londres, 1983.

un promedio de cuatro por autor ya que los cinco dramaturgos más prolíficos de este conjunto escribieron una cantidad desproporcionadamente alta: Rodrigo Pacheco escribió doce, Jacinto Cordeiro, dieciséis, Antonio Enríquez Gómez veintiuno, José da Mota y Silva veintitrés, y Juan Matos Fragoso cuarenta y cuatro. Además, juntos compusieron 116 comedias, aproximadamente cuarenta y cuatro por ciento del total producido por autores portugueses. Por lo general, los dramaturgos lusitanos escribieron mucho menos que estos cinco mencionados anteriormente: veinticuatro contribuyeron sólo con una comedia, once produjeron dos, ocho escribieron tres, cuatro redactaron cuatro, cinco compusieron cinco, cuatro publicaron seis, uno generó siete, otro produjo ocho y sólo los cinco autores mencionados transcribieron más de nueve comedias. En otras palabras, la mayoría de éstos se ocuparon de la comedia solamente de paso.

La popularidad de esta forma española en Portugal tuvo sus ventajas y desventajas para los dramaturgos lusitanos. Por un lado, los portugueses absorbieron la influencia de un teatro más desarrollado. Por otro, se les hizo difícil hallar un espacio para presentar su propio trabajo, ya que los comediantes españoles preferían representar el mismo repertorio que daban en Castilla. Por consiguiente, los lusitanos se vieron forzados a competir en una segunda lengua con los mejores dramaturgos del Siglo de Oro. Esta situación desalentadora atrofizó la producción literaria de los dramaturgos aspirantes de Portugal. Desde esta perspectiva, los hallazgos de los pocos autores que florecieron en este ambiente poco acogedor parecen aún más impresionantes.

Respecto a sus orígenes, los literatos enumerados por García Peres provienen de todas partes de Portugal. Por lo menos veintiocho de Lisboa, seis de Porto, cinco de Santarém, dos de Braga y dos de Guarda. Villa Real, Viseu, Algarve, Bragança, Portalegre, Beja, Aveiro y Viana do Castelo produjeron sólo un autor de comedias por ciudad. Cuatro dramaturgos lusitanos nacieron fuera de las fronteras de Portugal: uno en Córdoba, otro en Cuenca, uno en Bahía (Brasil) y el último en Salcete, una región de Goa (India). A pesar de sus orígenes, por lo general se educaron en las mismas universidades: Coimbra, Évora, Lisboa, Guarda y Alcalá (enumeradas en el orden descendiente de frecuencia).

En términos profesionales, estos autores forman un perfil representativo de la sociedad letrada del Portugal de los siglos XVII y XVIII. Muchos profesaron carreras religiosas como clérigos, sacerdotes, abades, frailes, monjas y capellanes. Por lo menos cinco eran caballeros de la Orden de Cristo. Varios estudiaron medicina sin llegar a ejercer esa carrera. Otros eran académicos. Por ejemplo, dentro de esta categoría se encuentran un maestro de música de la Universidad de Porto y un profesor de humanidades de la Universidad de Lisboa. Los sesenta y ocho también incluyen sirvientes de la familia real y una variedad de burócratas gubernamentales: escribanos, abogados, un embajador a la India, el gobernador de Tánger y un conde. También hubo individuos que parecían ser personajes de ficción más que seres verídicos como Tomas Pinto Brandão, un soldado celebrado, criminal frecuentemente encarcelado y esclavista. Además de Pinto Brandão, había varios otros escritores militares, tres capitanes, un alférez y un teniente, quienes tomaron parte en batallas de Flandes, India, Ceuta, Italia y Alentejo.

Muchas de las comedias portuguesas solamente sobreviven en forma manuscrita. De las que fueron publicadas, muchas provienen de los impresores lisboetas Pedro Crasbeeck, Paulo Crasbeeck, Manoel de Sylva, Antonio Álvarez, Miguel Manescal, Vicente Álvarez, José Fernández Buendía, Juan da Costa, y Matías Pereira da Silva. Otras se originaron en Coimbra, Bruselas, Madrid y Sevilla.

En cuanto a sus lealtades políticas, se puede decir que la mayor parte de los dramaturgos portugueses eran utilitarios. Por ejemplo, durante el dominio habsburgo, Jacinto Cordeiro elogió a Felipe III en su comedia *La entrada del Rey en Portugal* (1621). Luego, este mismo autor alabó al nuevamente restaurado monarca en su *Silva al Rey nuestro señor Don Juan Cuarto* (1641). Esta vacilación probablemente refleja las alianzas políticas cambiantes de las elites portuguesas durante los años de transición entre el dominio español y la soberanía portuguesa. No obstante, algunos de estos autores se opusieron firme y constantemente al dominio español y apoyaron la causa de la casa de Braganza. Éstos fueron Miguel de Barrios, Manuel Araujo y Castro, Miguel Botelho de Carvalho (n. 1595), Manuel Gallegos y Pedro Salgado. Araujo y Castro incluso dedicó una comedia, intitulada *La mayor hazaña de Portugal*

(1645) y escrita en castellano, a la independencia lusitana. Esta obra fue publicada después de la derrota de los españoles en Alentejo, batalla en que el dramaturgo Pedro Salgado participó. Aunque se sabe que varios portugueses favorecieron la causa castellana, sólo he encontrado el nombre de uno, Manuel Freire de Andrade.

A pesar de sus creencias políticas, los autores lusitanos desarrollaron técnicas para afirmar su identidad contra la hegemonía cultural española. En este sentido, las comedias portuguesas frecuentemente son dramas híbridos de resistencia que celebran la identidad nacional en una lengua extranjera. Por ejemplo, *O cerco de Diu* (1601) de Simão Machado es una analogía bilingüe sobre la fortaleza portuguesa en la que el enemigo musulmán habla en castellano mientras que los héroes lusitanos emplean su lengua nativa. Claude-Henri Frèches comenta sobre el sentido de este juego lingüístico:

Se admitir que a comédia do Cerco de Diu quer exaltar o antigo valor português agora sob o jugo do rei Filipe, ver-se-á uma intenção política na caracterização do mouro inimigo pelo idioma castelhano. Machado sugere que os portugueses podem vencer os espanhóis, como outrora romperam o Cerco de Diu<sup>17</sup>.

*La mayor hazaña de Portugal* de Aruajo y Castro, mencionada antes, también pertenece a la misma estirpe que el *Cerco de Diu* junto con muchas otras comedias que celebran el valor portugués en castellano como *Los doce de Inglaterra* (1634) y *Amar por fuerza de estrella, y un portugués en Hungría* (1630) de Cordeiro. Esta tendencia de emular la comedia española mientras que se resiste la hegemonía castellana forma uno de los rasgos fundamentales de lo que denomino *la comedia portuguesa*.

Limitaciones espaciales no me permiten elaborar sobre las aportaciones literarias de todos estos dramaturgos. Por consiguiente, me centraré en la carrera de una de las figuras más celebradas en su época y olvidadas en la nuestra, Jacinto Cordeiro. Espero que Cordeiro sirva de ejemplo de estos dramaturgos

---

<sup>17</sup> Claude-Henri Frèches, *Introdução ao teatro de Simão Machado*, Mundo do Livro, Lisboa, 1971, p. 21.

por lo general omitidos de las historias literarias tanto de España como de Portugal.

Cualquier discusión sobre este bardo portugués debe empezar con la confusión que atañe a sus nombres. *Jacinto Cordeiro*, su nombre original, aparece en las dedicatorias de las obras que publicó durante su vida. *Jacinto Cordero*, el equivalente castellano de esta apelación, queda grabado en las portadas de las numerosas *sueltas* y *partes* impresas después de su muerte. Entonces, las imprentas distribuyeron sus comedias bajo cualquier combinación de *Jacinto* o *Jacinto* y *Cordeiro* o *Cordero*. En su propia época, este apellido adaptable le permitió apelar a un público hispanohablante más amplio; en la nuestra, sirve como emblema de su identidad híbrida. Por mi parte, utilizaré *Jacinto*, la modernización estándar de su nombre de pila, y *Cordeiro*, su apellido portugués.

La información que perdura sobre la vida de Cordeiro no constituye lo que llamaría una biografía. En cambio, forma una reseña biográfica superficial, mejor para la nota publicitaria en la tapa de un libro que para la historia de una vida. La mayoría de este retrato deriva del catálogo bio-bibliográfico *Bibliotheca lusitana*<sup>18</sup> (1774) de Diogo Barbosa Machado (1682-1772). Según Barbosa, Cordeiro nació en Lisboa en 1606. Adquirió fama como dramaturgo, especialmente como autor de comedias, las cuales fueron representadas con aplauso en Madrid tanto como en su Lisboa natal. Además, fue *alférez* de una compañía de ordenanza. Este título nos indica que el poeta estaba encargado de llevar la bandera lisboeta en medio de la formación militar durante una batalla. Cordeiro se aprovechó del valor simbólico de este antenombre junto con el patriotismo ferviente de las clases bajas portuguesas al utilizar este título militar en la mayoría de sus publicaciones. Luego abrazó la causa de la independencia portuguesa, como muestran sus poemas *Silva a el Rey Nosso Senhor Dom Ioam Quarto* (1641), en honor a la coronación del nuevo monarca portugués, y *Triumpho francés* (1641), que celebra vínculos diplomáticos nuevos con Francia. Cordeiro falleció en Lisboa, el veintiocho de febrero de 1646, sólo seis años después de la Restauración. Solamente tenía cuarenta

---

<sup>18</sup> Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca lusitana histórica, crítica y cronológica*, 3 vols., Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, Lisboa, 1741-1759, p. 462.

años. Después fue sepultado en su ciudad natal en la Parroquia de Santa María Magdalena. Desafortunadamente, este perfil borroso es toda la información que sobrevive.

Las únicas pistas de su vida privada aparecen en su obra poética. La más reveladora de éstas se encuentra en la dedicatoria de su silva dirigida a Juan IV de Portugal. Cordeiro se jacta de que sus dos hijos estén peleando en las continuas batallas con los españoles y hasta ofrece juntarse a ellos en la guerra: “lhe ofereço esta Silva, que nem por fazer versos me isento do maior risco como não isentey eu dos filhos de seu Real serviço, hum que está servindo em Ceilão, e outro nas fronteiras, e eu o farei com excessivo gosto quando V. Magestade seja servido despacharme”<sup>19</sup>.

Fuera de este alardeo, todavía no se ha hallado ningún detalle sobre la familia y carrera militar de Cordeiro.

Por otro lado, sabemos mucho de sus esfuerzos poéticos. Textos sobrevivientes guardados en las Bibliotecas Nacionales británica, austriaca, francesa, portuguesa y española atestiguan una carrera activa, aunque trunca. Cordeiro fue un niño prodigio del tablado lisboeta. Se representaron sus primeras tres comedias, *La entrada del Rey*<sup>20</sup> y las dos partes de *Duarte Pacheco*<sup>21</sup>, en 1621 cuando Cordeiro tenía sólo quince años. La imprenta de Jorge Rodrigues preparó sueltas de estas comedias ese mismo año, convirtiendo a Cordeiro en una estrella ascendente entre los dramaturgos lisboetas. Las comedias producidas por Cordeiro durante sus años de adolescencia y juventud fueron representaciones fundamentales del teatro más destacado de Lisboa, el Patio de las Arcas, si creemos la siguiente afirmación: “De 1620 a 1630, entre as comédias exibidas nas Arcas contam-se as famigeradas obras de Jacinto Cordeiro”<sup>22</sup>.

Estas obras tempranas establecen el molde de sus subsiguientes producciones en que se adapta la comedia española para el público portugués bilingüe.

---

<sup>19</sup> Jacinto Cordeiro, *Silva a el Rey Nosso Senhor Dom Ioam Quarto*, Lourenço de Amberes, Lisboa, 1641, sin paginación.

<sup>20</sup> J. Cordeiro, *Comedia de la entrada del Rey em Portugal*, Jorge Rodrigues, Lisboa, 1621.

<sup>21</sup> J. Cordeiro. *Próspera e adversa fortuna de Duarte Pacheco em duas comedias*, Jorge Rodrigues, Lisboa, 1621.

<sup>22</sup> Gustavo Matos Sequeira, *Teatro de outros tempos*, Lisboa, 1933, p. 113.

Por lo tanto, Cordeiro sigue las sugerencias del *Arte nuevo* (1609) de Lope de Vega, pero convierte la lusofilia, un tema secundario ya presente en las letras hispanas, en el centro de su rendimiento teatral. El resultado es un conjunto de comedias mixtas protagonizadas por personajes de la historia portuguesa moldeados según los preceptos del teatro castellano. Estas obras claramente son comedias en forma e indudablemente portuguesas en contenido.

Su carrera continuó desarrollándose a un paso acelerado. A los veinticuatro años se estableció como uno de los dramaturgos principales de Lisboa con la publicación de sus *Seis comedias famosas*<sup>23</sup> (1630). Junto con *La entrada del Rey* y las dos partes de *Duarte Pacheco*, esta colección contenía las comedias *Non plus ultra*, *El juramento ante Dios*, *El mayor trance de honor* y *El hijo de las batallas*. Un año más tarde, Cordeiro respondió al *Laurel de Apolo* (1630), un tributo en verso de Lope de Vega a unos trescientos poetas, con una lista adicional de vates portugueses que escribieron en castellano intitulado *Elogio de poetas lusitanos*<sup>24</sup> (1631). Cordeiro escribió este poema antes de una segunda colección de comedias en 1634, la *Segunda parte de las comedias famosas*,<sup>25</sup> la cual contenía seis trabajos más: *El secretario confuso*, *Con partes nunca hay ventura*, *El mal inclinado*, *Los doce de Ingalaterra*, *La victoria por el amor* y *De lo que es privar*.

Evidentemente, su intercambio con Lope fue el momento más distinguido de su carrera. La primera bio-bibliografía que registró sus contribuciones a las letras hispanas fue la *Bibliotheca hispana nova*<sup>26</sup> (1787). Este cuadro, aunque breve, es particularmente revelador, ya que Antonio fue un contemporáneo de Cordeiro. En otras palabras, su retrato es el mejor indicador sobreviviente de la reputación de Cordeiro durante su propia vida. Dos aspectos de esta descripción sobresalen: primeramente, Antonio identifica a Cordeiro más como poeta que como dramaturgo y, en segundo lugar, la única obra que Antonio

---

<sup>23</sup> J. Cordeiro, *Seis comedias famosas*, Pedro Craesbeck, Lisboa, 1630. Esta obra realmente fue una colección de sueltas de la cual solamente sobreviven las dos partes de *Duarte Pacheco* y *La entrada del Rey*.

<sup>24</sup> J. Cordeiro, *Elogio de poetas lusitanos*, Jorge Rodrigues, Lisboa, 1631.

<sup>25</sup> J. Cordeiro, *Segunda parte de las comedias famosas*, Lourenço Craesbeeck, 1634.

<sup>26</sup> Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, Matriti, Madrid, 1788, vol. I, p. 613.

menciona es el *Elogio*, el cual llama el *Laurel de Apolo lusitano*. Es decir, la fama literaria de Cordeiro en España estaba basada en su defensa poética de los poetas bilingües de Portugal. No obstante, en Lisboa Cordeiro ganó renombre como un autor local de comedias, uno de los únicos que vio sus obras representadas por comediantes españoles fuera de Portugal.

Su comedia más famosa fue *El juramento ante Dios*, como comprueba su inclusión en la *Comedia de comedias*<sup>27</sup> de Tomás Pinto Brandão (1664-1743). El humor de esta comedia se basa en la integración de los títulos de ciento treinta y cinco comedias al diálogo. Por supuesto, para que funcionen los chistes el público tiene que reconocer las obras citadas. Entonces, *Comedia de comedias* presenta un catálogo de las obras teatrales más populares en Lisboa en la segunda década del siglo XVIII. Brandão solamente incluye las comedias de dos autores portugueses en su catálogo de obras de moda: las de Juan Matos Fragoso y Jacinto Cordeiro. A pesar de haberse estrenado un siglo antes, el *Juramento* aparece en el verso 429, aparentemente todavía presente en la conciencia del público portugués.

Aunque Cordeiro aplaudió la Monarquía Dual cuando era adolescente, como adulto abrazó la causa de la independencia portuguesa. Ya que sólo escasa información sobre su vida perdura, solamente podemos presumir que la rebelión y subsiguiente proclamación del Duque de Braganza (1603-1656) como el nuevo rey de Portugal en 1640 fueron acontecimientos trascendentales en su vida. Textos existentes prueban que esta época fue una de producción literaria intensificada para Cordeiro. En 1641 publicó las siguientes obras: 1) una serie de décimas<sup>28</sup>, 2) un tributo al nuevo rey de Portugal<sup>29</sup> y 3) un poema que rinde homenaje a la llegada de embajadores franceses a Lisboa<sup>30</sup>. Además, un manuscrito que contiene dos comedias, dos entremeses y varios poemas

---

<sup>27</sup> Tomás Pinto Brandão, *La comedia de comedias*, ed. de P. Bolaños Donoso y M. Reyes, en *Criticón*, 40 (1987), pp. 81-159.

<sup>28</sup> Alonso de Alcalá y Herrera, *Varios effetos de amor*, Manuel da Sylva, Lisboa, 1641. Las décimas de Cordeiro aparecen en la dedicatoria.

<sup>29</sup> J. Cordeiro, *Silva a el Rey Nosso Senhor Dom Ioam Quarto*, *op. cit.*

<sup>30</sup> J. Cordeiro, *Triumpho francés*, Lourenço de Anveres, Lisboa, 1641.

escritos en portugués y castellano probablemente fue producido durante este periodo.

La carrera literaria de Cordeiro fue atajada por su muerte en 1646. Luego, sus comedias aparecieron juntas con las de Lope, Calderón y Rojas en la cuadrágésima cuarta edición de *Comedias de diferentes autores* (1652), en el sexto volumen de la famosa colección *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (1653) y en la vigésimo octava edición de *Comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte* (1667). Parece que *El juramento* se hizo más popular después de la muerte de su autor ya que proliferan las ediciones póstumas de las cuales tengo veintiún testigos.

En conclusión, espero haber trazado en líneas generales la comedia portuguesa y sus autores, un grupo que luchaba para lograr la autoexpresión dentro de la sombra sofocante del teatro áureo importado. Sin embargo, los pocos que nadaron sobre la inundación de comedias españolas y hasta florecieron en este ámbito, contribuyeron desde los márgenes con una perspectiva conflictiva de sí mismos y de la amenazante hegemonía española. El nacionalismo siempre ha sido un ingrediente esencial de las descripciones críticas de la comedia española. Sin embargo, la comedia escrita por portugueses constituye un fenómeno similar en la mayor parte de los sentidos, pero distinto de una manera importante. Obviamente se deriva del teatro español, pero tiene sus propias características y tendencias. La comedia portuguesa es obviamente nacionalista, pero no española. A veces, estas comedias son celebraciones pan-nacionalistas del parentesco ibérico y en otras ocasiones son dramas de resistencia que adaptan los modales del teatro loopesco para afirmar la identidad lusitana contra la hegemonía española. Considerando el privilegio otorgado por la crítica actual a la hibridez, la transculturación y lo contra-hegemónico, ya es hora de que redescubramos a Cordeiro y valoremos la comedia portuguesa.

## El concepto del honor en el teatro de Juan de Zabaleta

A. Robert Lauer  
*The University of Oklahoma*

Juan Santos de Zabaleta (ca. 1600-1667), como indica Héctor Urzáiz Tortajada en la *Historia del Teatro español*<sup>1</sup>, es poco conocido como dramaturgo, a pesar de haber escrito 23 o 24 obras de teatro, entre ellas, siete seguras (*La honra vive en los muertos* [1643], *El hijo de Marco Aurelio* [1658], *El ermitaño galán* y *Osar morir da la vida* [1658], *No amar la mayor fineza* [1665], *El hechizo imaginado* [1665] y *Cuerdos hay que parecen locos* [1670]), dos atribuidas (*El amor enamorado*, atribuida a Lope de Vega y Sebastián Rodríguez de Villaviciosa; y *El disparate creído*, imputada a Luis Vélez de Guevara), once en colaboración con otros autores (*Troya abrasada*, con Pedro Calderón de la Barca; *La más hidalga hermosura*, con Calderón y Francisco de Rojas Zorrilla; *La mujer contra el consejo*, con Juan de Matos Fragoso y Antonio Martínez de Meneses; *El rey Enrique el enfermo*, con Meneses, Pedro Rosete Niño, Jerónimo de Cáncer y Velasco, Villaviciosa y Agustín Moreto y Cabaña; *La dama corregidor*, con Villaviciosa; *Amor hace hablar a los mudos*, con Villaviciosa y Matos Fragoso; *La Virgen de la Fuencisla*, con Matos Fragoso y Villaviciosa; *La razón hace dichosos*, con Meneses y Cáncer; *La margarita preciosa*, con Cáncer y Calderón; *Amor vencido de amor*, con Vélez y Antonio de la Huerta; y *El príncipe de la estrella, y castillo de la vida*, con Meneses y Vicente Suárez de Deza y Ávila) y

---

<sup>1</sup> Héctor Urzáiz Tortajada, “Solís, Bances Candamo y otros autores de la segunda mitad del siglo xvii”, en Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), *De la Edad Media a los Siglos de Oro*, de Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español, I*, Gredos, Madrid, 2003, p. 1218.

tres o cuatro obras cortas (el entremés *El hidalgo de Olías*, el baile *El herrero de viejo*, la *Loa a la Asunción de Nuestra Señora* y el auto sacramental *El Narciso*, representado en Sevilla en 1638, según indica Urzáiz Tortajada<sup>2</sup>). Hasta la fecha, no existe edición moderna de ninguna de sus comedias de autoría única, ya que *La honra vive en los muertos* (1643), la *opera prima* de nuestro autor, publicada por primera vez en 1986 por Ana Elejabeitia, es una edición paleográfica. Sólo el entremés *El hidalgo de Olías* ha sido editado en una antología moderna<sup>3</sup>, así como sus obras principales en prosa: *Errores celebrados*<sup>4</sup> y *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*<sup>5</sup>. Existe sólo un estudio completo de las obras costumbristas de este autor<sup>6</sup> y, hasta el momento, sólo seis ensayos sobre sus obras en prosa<sup>7</sup>; ninguno sobre su teatro.

Este descuido crítico ha sido lamentable, pues la dramaturgia de este poeta es desemejante de la calderoniana (y hasta cierto punto de la alarconiana), que

---

<sup>2</sup> H. Urzáiz Tortajada, *op. cit.*, p. 1219.

<sup>3</sup> En la de Hannah E. Bergman, *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España, siglo xvii*, Castalia, Madrid, 1970, pp. 375-384.

<sup>4</sup> Obra editada por Martín de Riquer (Conde de Casa Dávalos, Barcelona, 1954) y David Hershberg (Espasa-Calpe, Madrid, 1972).

<sup>5</sup> Por Ángel R. Chaves (D. Pacheco y Latorre, Madrid, 1885; Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1927); George Lewis Doty (Junge & Sohn, Erlangen, 1928; Niemeyer, Jena, 1938); Luis Santullano (Séneca, México, 1940); José Mallorquí Figuerola (Editorial Molino, Buenos Aires, 1941); María Antonia Sanz Cuadrado (Castilla, Madrid, 1948); José María Díez Borque (Cupsa, Madrid, 1977) y Cristóbal Cuevas García (Castalia, Madrid, 1983).

<sup>6</sup> Elizabeth Perry Upton, *Juan de Zabaleta: Costumbrista of the Golden Age*, Senda Nueva de Ediciones, Nueva York, 1989.

<sup>7</sup> Enrique García Santo-Tomás, "Arts de faire, Carnaval y comedia en *El día de fiesta por la tarde*, de Juan de Zabaleta", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12 (1999), pp. 89-99; Enrique García Santo-Tomás, "'Mucho ofrece quien ofrece un libro': escritura y carnavalización en *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (1660) de Juan de Zabaleta", *Revista de Filología Española*, 78:3-4 (1998), pp. 309-325; Juan F. Villar Dégano, "La estructura narrativa de *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* de Juan de Zabaleta", *Letras de Deusto*, 16:34 (1986), pp. 89-109; James R. Stevens, "The *Costumbrismo* and Ideas of Juan de Zabaleta", *Publications of the Modern Language Association of America*, 81:7 (1966), pp. 512-520; John H. Hammond, "Francisco Santos and Zabaleta", *Modern Language Notes*, 66:3 (1951), p. 166; George Lewis Doty, "Zabaleta et Parini: leur satire et leur critique des milieux contemporains", *Revue de Littérature Comparée*, 10 (1930), pp. 289-292.

tiende hacia la idealización, sobre todo de la mujer<sup>8</sup>, y hacia la valorización estamental, como sería de esperar en cualquier sociedad barroca de Europa<sup>9</sup>. La originalidad de Zabaleta, por supuesto, no requiere justificación. No obstante, ciertos elementos biográficos, algunos desconocidos hasta 1984, acaso aclaren su singularidad<sup>10</sup>. Sabemos que el poeta nació entre 1600 y 1615 y que murió en Madrid el 17 de noviembre de 1667. Sabemos que su padre, Santos de Zabaleta y Veidacar, así como sus antepasados, eran de la villa de Villarreal de Arrechua, municipio de Bergara, provincia de Guipúzcoa. El padre del poeta fue comerciante con Indias, hecho que explica su residencia en Sevilla, donde tuvo relaciones íntimas con Leonor Dávila, madre del poeta. Asimismo, su padre fue recibido en la Orden de Santiago en 1630, dos años antes de morir (en 1632) y 15 años después de que se hubiera casado con quien sería la madre de sus hijas legítimas: María Josepha e Isabel-Luisa, herederas sin sucesión de los mayorazgos del padre. Juan de Zabaleta era feo, pobre, soltero, solitario, misógino, ciego desde el 9 de diciembre de 1664 y de supuestas altas cualidades morales y costumbres cristianas. Litigó triunfalmente para amortizar los mayorazgos paternos, entonces en manos de María de Zabaleta y Galdós, prima del escritor. También tuvo relaciones íntimas y estables, aunque no legítimas, con doña Leonor de Zavala (alternativamente nombrada doña Antonia de Espinosa), quien le proporcionó tres vástagos después hechos legítimos (Diego,

---

<sup>8</sup> José Deleito y Piñuela, en *La mujer, la casa y la moda*, Espasa-Calpe, 1966, p. 51, ya había indicado la divergencia entre la realidad histórica de la mujer en el Madrid de la época de Felipe IV y la idealización poética de Calderón y su escuela: "Pero menos puede sentarse como regla general que fuesen [las mujeres] dechados de pudor y continencia, de candidez y mesura, y siempre esclavas de su decoro, como se han complacido en representarlas Calderón, sus émulos y sus imitadores".

<sup>9</sup> José Antonio Maravall, en *Culture of the Baroque*, versión inglesa de Terry Cochran, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, p. 133, asocia el encarecimiento por el linaje como un proceso natural e incluso biológico, o sea, basado en la sangre heredada de antepasados ilustres: "At that time all of Europe still based itself on this principle [lineage], which in the Spanish Baroque was again articulated as the constitutive principle of the social order. Nature operates through the blood of one's lineage and, behind nature, God. The hierarchized societies of baroque Europe were based on this scale".

<sup>10</sup> Para la biografía de Zabaleta, me baso en el indispensable estudio de Ana Elejabeitia, "La nueva biografía del escritor Juan de Zabaleta", *Letras de Deusto*, 14:28 (1984), pp. 59-73.

María y Francisca), aparte de la custodia de Lucía de Villasaña, hija habida en Leonor/Antonia de su esfumado esposo Melchor de Villasaña, quien la había abandonado. En resumidas cuentas, fue Juan de Zabaleta hijo natural de un padre vasco, comerciante y noble, y de una sevillana. Aunque sufrió en su niñez y juventud, pudo en edad adulta superarse y crear para sí cierta estabilidad económica, íntima y familiar. Tuvo amistades literarias, sobre todo con Calderón y otros miembros de su escuela (entre ellos Rojas Zorrilla, Moreto, Vélez de Guevara y Matos Fragoso), con quienes colaboró en al menos once obras dramáticas, como ya se ha mencionado.

Las experiencias vitales de este autor acaso influyesen en la manera como Zabaleta hubo de ver a la mujer (no en forma idealizada) y en la forma como hubo de valorar el concepto de la sangre (el linaje) en una sociedad estamental. Aunque la cuestión de la fémina en el teatro de Zabaleta es un asunto fascinante, en esta ocasión me limitaré estrictamente al segundo: el tema del honor.

En la sección sobre “El linajudo” de *El día de fiesta por la mañana*, Zabaleta compara y contrasta al hombre noble con el virtuoso o sencillo<sup>11</sup>. El noble, para serlo, no tiene que hacer nada especial, ya que nace como tal. Lo que distingue a éste del villano es la sangre heredada de antepasados insignes. Esta estirpe predispone al linajudo a adquirir ciertas virtudes como la liberalidad, la cortesía, el buen trato, la amistad fina, y los ejercicios provechosos<sup>12</sup>. Asimismo, la sangre ilustre embaraza a uno a hacer vilezas por la preocupación por la compostura. No obstante, la sangre también predispone al noble para muchos vicios como la soberbia, los desahogos ilícitos, el desprecio por las leyes, la ira,

---

<sup>11</sup> Juan de Zabaleta, “El linajudo”, en *El día de fiesta por la mañana*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Castalia, Madrid, 1983, pp. 263-279.

<sup>12</sup> Difiere este concepto de honor (en Zabaleta tan urbano, civilizado y moderno) del ideal guerrero de Alfonso X, El Sabio en *Las siete partidas* <<http://www.librodot.com>>, sección 2.21.2, que hace indispensable que se efectúen hazañas de guerra y que se muestre valor personal para que un individuo obtenga honor y reconocimiento reales: “[. . .] que fuesen crueles para no tener piedad de robar lo de los enemigos, ni de herir, ni de matar, ni otrosí que no se desmayasen pronto por golpe que ellos recibiesen, ni que diesen a otros”. Al respecto véase Marcelin Defourneaux, *Daily Life in Spain in the Golden Age*, versión inglesa de Newton Branch, Stanford University Press, Stanford, 1979, p. 32.

el duelo y la venganza. Sin embargo, aunque el noble carezca de virtud, siempre tendrá nobleza, ya que ésta se ubica tangiblemente en el cuerpo. Conste que la sangre preclara se puede mezclar: uno puede tener  $2/4$  partes de sangre noble y  $2/4$  de villana, en cuyo caso uno sería un noble defectuoso<sup>13</sup>. Uno también puede ser un hijo bastardo, pero ya que la sangre noble toda es una y pende de la naturaleza, el bastardo en sí será noble como su padre, aunque de menos dicha en los ojos del mundo. Otrósí, la sangre, ubicada en el cuerpo, no es suficiente para caerle en gracia al cielo, ya que la nobleza corporal y la riqueza material son de escaso valor para Dios. En efecto, “Quien nace bien y vive mal no es noble cabalmente, porque le falta la nobleza del alma, que se hace con las obras”<sup>14</sup>. Por lo tanto, aun el noble que sea pobre, si es virtuoso, no es muy pobre. A la vez, el noble que obra bien produce un segundo mejor linaje, pues “sin la honra de Dios no hay honra alguna”<sup>15</sup>. Incluso alguien que tenga un cuarto de judío no debe ser juzgado por culpa de sus antepasados si es buen cristiano: “Doy que fuese judío su abuelo, que quizá es mentira. Si él no tuvo parte en la culpa, ¿por qué la ha de tener en la pena? Si él está bautizado y vive debajo de la obediencia de la Iglesia, ¿por qué ha de pagar el error de su antepasado si no tuvo en el error parte? [. . .] [N]o te dejes tú llevar de la errada opinión del mundo”<sup>16</sup>.

Un hombre común (no linajudo) no puede ser noble si no nace con abo-lengo. Por eso en los ojos del mundo es tan estimable la descendencia. Sin embargo, se puede nacer mal (pobre) y obrar bien. También se puede acumular la virtud aunque uno no sea ilustre. La virtud es un proceso activo cuyos méritos son suficientes para caerle en gracia al cielo. Por lo tanto, es mejor ser humilde

---

<sup>13</sup> En efecto, sería considerado hidalgo pero no noble según Alfonso X, *op. cit.*, sección 2.20.3.

<sup>14</sup> Juan de Zabaleta, *Día de fiesta por la mañana*, *op. cit.*, p. 273.

<sup>15</sup> Juan de Zabaleta, “La merienda”, *Día de fiesta por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Castalia, Madrid, 1983, p. 474.

<sup>16</sup> J. de Zabaleta, *Día de fiesta por la mañana*, *op. cit.*, pp. 269-270. Difiere esta opinión de la vigente, expresada por el humanista manchego Bartolomé Ximénez Patón, *Discvrso en favor del santo y loable Estatvto de la Limpieza*, Andrés de Santiago Palomino, Granada, 1638, f. A 1 r., quien sugiere que a los descendientes de moros, judíos y luteranos que aspiren a puestos eclesiásticos “[. . .] no se deue dar lugar, antes cerrarles la puerta, y darles con ella en cara”.

que soberbio, pues así empiezan todas las virtudes. Puesto que la nobleza del alma es de esmerado valor para Dios, el noble bastardo que obra bien tiene mejor nobleza que el linajudo. A la vez, el individuo pobre, para ser humilde, sólo tiene que ser indigente, pues carece de soberbia. No obstante, el necesitado sin virtud (consecuencia de la soberbia) sería pobrísimo. En resumidas cuentas, el obrar bien, y no necesariamente el nacer bien, produce un mejor linaje que el del linajudo.

Estas ideas sobre la nobleza (y la virtud que debiera acompañarla) se ven a lo largo de las obras dramáticas de Juan de Zabaleta. En esta ocasión me enfocaré en su primer drama, *La honra vive en los muertos*, cuyo manuscrito autógrafo está fechado en 1643. Esta pieza fue escrita para la Compañía de Pedro Ascanio y representada en Madrid dos veces (después del 29 de octubre de 1643 y después del 3 de mayo de 1644); fue también puesta en escena una vez en Valencia (antes de 1679). Según Ana Elejabeitia, es una comedia de capa y espada entre tragedia y comedia con fin aparentemente feliz, o sea, con un orden establecido<sup>17</sup>. Hay sin embargo dos finales: ambos graves. En mi opinión, es una obra ética, evocadora del estilo alarconiano<sup>18</sup>. Brevemente, la comedia versa sobre doña Beatriz, una joven noble pero pobre, quien cuida de don Fernando, su anciano, pobre y gotoso padre, a quien aquélla mantiene como costurera. Doña Beatriz tiene las atenciones de 1) don Bernardo, un caballero pobre y aparentemente viejo, quien la anhela como esposa, y de 2) don Diego Girón, un noble joven, apuesto y rico, quien la desea como amante. Éste, sin embargo, ya está casado con doña Leonor, mujer melancólica, rica y de estirpe inferior a la de él. El consorcio con esta dama no impide que al morir el padre de Beatriz, don Diego trate de estuprar (en vano) a la hija de aquél en una capilla. Para este propósito, soborna a los criados Alonso y Andrea, quienes han vivido quejándose de la bobería del honor. Esta desfachatez ocasiona que la sombra de don Fernando aparezca con espada en mano para defender a su hija Beatriz. Al final de la primera versión del drama, Beatriz,

---

<sup>17</sup> Ana Elejabeitia (ed.), "Introducción", Juan de Zabaleta, *La honra vive en los muertos*, Reichenberger, Kassel, 1986, p. 63.

<sup>18</sup> Para estas nuevas clasificaciones funcionales sobre la comedia española y novohispana, véase A. Robert Lauer, "The *Comedia* and Its Modes," *Hispanic Review*, 63:2 (1995), pp. 157-178.

resignada, acepta casarse con don Bernardo, hombre ahora rico pero a quien ella no ama; en la segunda transcripción, Beatriz, desilusionada, decide entrar en un convento.

Si la honra vive en los muertos, como indica el título, sería casi imposible que algún sentimiento de decoro se encontrara en los vivos. Andrea y Alonso, los criados de esta obra, son individuos pobres pero cínicos y moralmente deplorables. Serían en efecto “pobrísimos” en la opinión del autor. A diferencia de otros entes donosos del ciclo calderoniano, los cuales pueden hallar humor en que se les saquen los dientes (Coquín) o en que se les encarcele por el defecto moral de sus nombres (Clarín), estos exangües criados de Zabaleta viven quejándose del hambre que pasan y de su infortunada indumentaria<sup>19</sup>. A la vez, se burlan constantemente de sus amos, a quienes llaman bobos por la honra (boba doña Beatriz por huir de quien la sirve: “¿Tan mal es comer, tan malo / vestir galas y estar rica?”; y ella y su padre por ser “[. . .] fantasmas vivas [. . .] / por su honor”)<sup>20</sup>. Alonso se burla de que doña Beatriz reviente de honrada y se sustente como costurera, pudiendo valer mucho por su buena cara. También se pregunta de qué sirve la sangre si no da de comer, y sugiere que el que mude de fortuna debiera mudar de sangre, pues sólo el dinero, no la sangre, hace bien o mal nacidos. Doña Beatriz debiera aceptar los galanteos de don Diego Girón, pues así “[. . .] otra olla nos cantara”<sup>21</sup>. Los nobles indigentes como don Bernardo son llamados viejos lindos y pelones sin ningún real, quienes no debieran enamorar siendo pobres. Alonso exhorta en la segunda jornada: “¡Bobos, librad vuestras almas / desas simples agonías; / advertid que la honra es / locura de gente rica”<sup>22</sup>. También opina que es mejor “[i]estar sin honrra diez años / que estar sin comer dos días!”<sup>23</sup> Al recibir Alonso de don

---

<sup>19</sup> Hasta cierto punto, estas quejas serían apropiadas para la época. M. Defourneaux indica que “Spain was extremely temperate in its feeding habits, and the ordinary frugality of the meals was a fact remarked upon by foreigners,” *op. cit.*, p. 151. J. Deleito y Piñuela declara en *La mujer...*, *op. cit.*, p. 137, que los domésticos recibían buen trato pero “solían estar mal retribuidos”.

<sup>20</sup> Juan de Zabaleta, *La honra vive en los muertos*, ed. de Ana Elejabeitia, Reichenberger, Kassel, 1986, pp. 148-149.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 149.

Diego cincuenta escudos de oro para poder entrar furtivamente en el recinto de doña Beatriz, Alonso se ve como alcahuete, pero piensa que ser pobre es peor. Asimismo, para Andrea, el honor es insufrible, como le dice a Beatriz, pues “ni vestimos ni comemos”<sup>24</sup>. Al dejar Andrea solo a don Diego con Beatriz, dama a quien éste intenta estuprar, la sirvienta indica que lo hace “porque éste es más verdadero / camino de que comamos / que aguardar de su honra el premio”<sup>25</sup>.

Si la honra no vive en los pobres, al menos no en estos truhanes, la honra (como compostura y continencia) tampoco parece hallarse en los nobles pudientes. Don Diego Girón es el primer galán de esta pieza, cuyo papel fue hecho por Pedro Manuel de Castilla, de la compañía de Pedro Ascanio, en 1644<sup>26</sup>. Don Diego, en opinión del sirviente Alonso, es “de Sevilla el más luzido / cavallero, el más sobrado, / muy liberal y muy fino / con las damas [...]”<sup>27</sup>. También anda perdido por doña Beatriz, la hija del gotoso y pobre don Fernando. Como buen noble, a don Diego le gusta lidiar toros en la plaza de Sevilla<sup>28</sup>; como buen galán, también ha mostrado interés en Beatriz y en efecto ya se ha comunicado con su criado Alonso para conseguir información sobre ella. Inicia este caballero su galanteo con doña Beatriz al verla caer en la calle. No obstante, don Diego es un hombre emparejado, quien se ha casado en secreto con una dama adinerada a quien no ama y a quien hace pasar por su prima. A la vez, doña Leonor, su esposa, quien se siente infinitamente vulnerable, rememora que se casó con él por su grandeza titular. Por consiguiente, ambos sufren emocionalmente y se sienten melancólicos, aunque tratan, con dificultad, de aparentar cariño entre sí<sup>29</sup>. Ya que el interés de don Diego por Beatriz constituye una pasión vehemente, éste decide ocultar su casamiento a

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>26</sup> A. Elejabeitia, “Introducción”, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>27</sup> J. de Zabaleta, *Honra...*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>28</sup> En las fiestas de toros de la época, los caballistas que lidiaban toros eran nobles que alanceaban toros usando rejonos o espadas, como indica Néstor Luján en *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Planeta, Barcelona, 1988, p. 155.

<sup>29</sup> En efecto, la mujer amada que pasaba a la condición de esposa perdía todo su encanto, como recuerda J. Deleito y Piñuela en *La mujer...*, *op. cit.*, p. 48.

doña Beatriz. A la vez, le otorga a esta dama una sortija de diamantes, la cual ésta acepta. Como consecuencia de un accidente, doña Beatriz termina en casa de doña Leonor y así logra enterarse de que ésta es la cónyuge de don Diego. Don Diego trata de explicar la impresión que haya causado anteriormente, indicándole a Beatriz que jamás le dijo que era casado. Aunque doña Beatriz le pide a don Diego que desista en sus atenciones, éste sigue adelante y, posteriormente, mata accidentalmente a don Fernando en su propia casa, donde aquél ha entrado sigilosamente. Después de una segunda advertencia de doña Beatriz de que no la visite clandestinamente, don Diego indica que seguirá adelante en sus propósitos amorosos: “e de proseguir mi intento / con ruegos que ablanden montes, / con lágrimas que os lastimen, / con dádivas que acomoden / vuestras descomodidades / y la fortuna mejoren; / mas si esto no me aprovecha / con cautelas, con trayciones, / con estragos, con violencias / y aún con medios más atrozes”<sup>30</sup>. Subsiguientemente, don Diego soborna al sirviente Alonso para que le dé acceso de noche al recinto de Beatriz. Entra aquél en la alcoba de ésta cautelosamente; ella huye hacia la capilla donde descansa su padre. Él la sigue y está a punto de violentarla cuando es impedido por el espectro del padre vengador. Don Diego desiste y se desmaya. Al volver en sí, el galán se disculpa ante doña Beatriz por su arrojamiento y le pide perdón a su esposa por los pesares que le haya causado.

Se podría opinar que la nobleza o sangre de don Diego triunfa al final de la obra con el supuestamente sincero arrepentimiento de éste (pensemos en el don Fernando del *Quijote* o acaso en el Rodolfo de *La fuerza de la sangre* de Cervantes). Sin embargo, don Diego se comporta de una manera despreciable a lo largo del drama. En la “Vida del conde de Matisio”, [obra que forma parte del *Teatro del hombre*,] Juan de Zabaleta indicaba que “el dinero [. . .] no puede hazer noble antes de los cincuenta años”<sup>31</sup>. En el caso de don Diego, como en el de Ludovico, conde de Matisio, la riqueza sirve sólo para hacer el mal: para galantear a damas prohibidas por la ley y para sobornar a criados. A la vez, el galanteo de don Diego forma parte del proceso de seducción que para el his-

---

<sup>30</sup> J. de Zabaleta, *Honra...*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>31</sup> Juan de Zabaleta, “Vida del conde de Matisio”, *Teatro del hombre*, en *Obras históricas, políticas, filosóficas, y morales*, Joseph Teixidò, Barcelona, 1704, p. 28.

toriodor Renato Barahona tendría que terminar en estupro en esta instancia. Este proceso consistiría de palabras amorosas, cartas de amor, recados, besos, abrazos, caricias, regalos, dádivas, prendas, halagos, ruegos, solicitudes, persuasiones, inducciones y, finalmente, perseguimientos<sup>32</sup>. Es también significativo que el cortejo se haga en privado y no en público. Desde al menos 1528 hasta 1735, fechas de que se ocupa Barahona, el galanteo público era señal de que se proponía un futuro casamiento; el privado era indicio de seducción<sup>33</sup>. Como doña Beatriz es moza, las últimas consecuencias para ambos habrían sido nefastas: don Diego sería culpable de estupro, una ofensa criminal de la época; doña Beatriz perdería su castidad, y se haría inaceptable para don Bernardo o para cualquier otro pretendiente noble. En vista de las circunstancias económicas de Beatriz, sus opciones posteriores serían mínimas. Entrar en un convento requeriría una dote, la cual no tiene. Ingresar en un prostíbulo sería inaceptable, dada su condición noble<sup>34</sup>. Si los desahogos amorosos de don Diego y doña Beatriz continuaran después de un primer encuentro, Beatriz se convertiría en mujer amancebada<sup>35</sup> y don Diego en hombre bigamo. En ambos casos, como nobles, sufrirían desdoro. Es curioso notar que según Zabaleta, los individuos que son castigados en edad madura no escarmientan

---

<sup>32</sup> Renato Barahona, *Sex Crimes, Honour, and the Law in Early Modern Spain: Vizcaya, 1528-1735*, University of Toronto Press, Toronto, 2003, p. 8.

<sup>33</sup> R. Barahona, *op. cit.*, p. 7.

<sup>34</sup> No obstante, el historiador José Deleito y Piñuela, en *La mala vida en la España de Felipe IV*, Alianza, Madrid, 1987, p. 31, hace constar que en la época de Felipe IV muchas hijas de buenas familias se extraviaron por liviandad o mal ejemplo y terminaron convertidas en meretrices públicas.

<sup>35</sup> La mujer amancebada vivía maritalmente con un hombre. Como manceba de don Diego, doña Beatriz se convertiría en concubina, que constituía una forma de prostitución en la época: el de la meretriz, según N. Luján, *op. cit.*, p. 116. Las ordenanzas de mancebía de 1621 indican que para poder ejercer la función de mancebía, una joven tenía que ser mayor de 12 años, haber perdido la virginidad, ser huérfana, de padres desconocidos o abandonada por su familia, aunque ésta no podía ser noble, como indica J. Deleito y Piñuela, *La mala vida... op. cit.*, p. 49. La categoría siguiente sería la de cortesana (mujer asalariada de cierta categoría). Las subsiguientes (ramera, cantonera, buscona) serían de ínfima categoría (*ibid.*, p. 43). En la Corte española había 800 burdeles abiertos todas las noches (*ibid.*, p. 53) y 300 000 mujeres públicas durante el reinado del Rey Poeta (*ibid.*, p. 45).

como los punidos en edad temprana. Sólo la asistencia de Dios hace posible el cambio en aquellos casos<sup>36</sup>. Por lo tanto, no la sangre o el linaje de don Diego sino Dios, por medio de la espectacular aparición de don Fernando, es quien hace posible la mutación en el mal inclinado don Diego.

Parecería que la auténtica nobleza de sangre y espíritu en *La honra vive en los muertos* permanece oculta en viejos gotosos y pobres y acaso en mozas vulnerables. Sin embargo, aun aquí hay problemas. En el caso de don Fernando, papel hecho en 1644 por Antonio Mejía, segundo galán de la compañía de Pedro Ascanio<sup>37</sup>, se menciona que este caballero es de nobilísima sangre; no obstante, también ha desperdiciado su fortuna en pleitos y generosidades. Desde la primera salida de don Fernando en el v. 206, este señor aparece gotoso y sostenido por su hija doña Beatriz. Es curioso observar que su enfermedad sea hereditaria y tenga su base precisamente en la sangre, acosada en estos casos por un exceso de ácido úrico o bilis; éste provendría de la degradación de purinas en carne típica de cristianos viejos como el cerdo, amén de otras sustancias excesivas como el vino y los postres y la falta de ejercicio. En otras palabras, don Fernando sufre de los excesos y desbordes de su clase. Su enfermedad es también debilitante y, en este caso, permanente. A diferencia de los ancianos que demuestran vigor colérico en otras comedias (pensemos en Diego Láinez, padre de don Rodrigo en la primera parte de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro), don Fernando, de 60 años, tiene su único apoyo en una pequeña, quien es todavía muy moza, “pobre y sin humano arrimo”<sup>38</sup>. A la vez, a diferencia de otros galanes o barbas de innumerables comedias áureas (pensemos en don Diego y don Pedro Tenorio, padre y tío de don Juan en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina), el noble don Fernando piensa que la sangre a nadie hizo bueno ni malo, “[. . .] que ese / es un muy vulgar delirio”<sup>39</sup>. A la vez, a diferencia de cualquier otro noble de comedia, para quien la muerte no tiene poderío o perjuicio, don Fernando se siente solo y viejo y tiene temor de morir. A pesar de su debilidad física y disposición humoral, don Fernan-

---

<sup>36</sup> J. de Zabaleta, *Día de fiesta por la tarde*, op. cit., p. 475.

<sup>37</sup> A. Elejabeitia, “Introducción”, op. cit., pp. 40-41.

<sup>38</sup> J. de Zabaleta, *Honra...*, op. cit., p. 78.

<sup>39</sup> *Idem*.

do trata de defender a su hija cuando oye un tumulto que lo despierta. Sin embargo, su salida no podría haber sido más patética: cae, suelta un candil y mata la luz. A oscuras usa su báculo como espada y es acuchillado incógnita y mortalmente<sup>40</sup>. Sólo al final de la tercera jornada, don Fernando, con la aquiescencia de Dios, sale triunfante en defensa de su hija, a quien vivo no pudo amparar, pues “la honrra vive en los muertos”<sup>41</sup>. No obstante, Beatriz, en la segunda versión de la obra, hace hincapié de que es Dios quien en última instancia defiende su honor.

La auténtica nobleza podría acaso encontrarse en doña Beatriz, aunque, de nuevo, aquí se encuentran dificultades acaso insuperables. Esta señorita, frágil y vulnerable como su padre y en ausencia de vástagos varones, sustenta a su anciano padre como costurera<sup>42</sup>. Según los criados, es una moza hermosa; para su padre, es “muger moza y no mui fea, / pobre y sin humano arrimo”<sup>43</sup>. A pesar de sus precarias circunstancias económicas, doña Beatriz es feliz en pensar que es “noble concepto nacido”<sup>44</sup> de la sangre de su padre y en atender a éste en sus menesteres. Como hija obediente, Beatriz parece estar dispuesta a casarse con don Bernardo, hombre a quien no ama pero que ha sido designado por su padre como esposo, por ser éste hombre muy noble aunque no rico. Por otro lado, doña Beatriz tiene interés en don Diego Girón, antes y aun después de enterarse de que es hombre casado. Al encontrarse con él en la calle, ella acepta la sugerencia de don Diego de retirarse a un sitio más privado para hablar. También expresa el deseo de ser su esposa y, por amor, acepta el obsequio de don Diego de una sortija de diamantes,<sup>45</sup> en refutación a los deseos de su

---

<sup>40</sup> Según J. Deleito y Piñuela, *La mala vida...*, *op. cit.*, p. 89, los asaltos y crímenes nocturnos eran cosa cotidiana en la época y no había manera de impedirlos.

<sup>41</sup> J. de Zabaleta, *Honra...*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>42</sup> Ésta sería una actividad típica de la época para una mujer de esta clase, según J. Deleito y Piñuela, *La mujer...*, *op. cit.*, pp. 99 y 101.

<sup>43</sup> J. de Zabaleta, *Honra...*, *op. cit.*, p. 78.

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> Acaso se pudiera juzgar negativamente a doña Beatriz por esta supuesta falta de pudor. No obstante, el teatro de Zabaleta es más realista que el de Calderón y sus continuadores. Desde el siglo XVI en adelante, los viajeros extranjeros se admiraban de la libertad y locuacidad de las españolas (véase M. Defourneaux, *op. cit.*, p. 145). Las españolas tenían también la reputación

padre. Indiscutiblemente, nunca acepta los regalos de don Bernardo, los cuales son más humildes. Después de una peripecia, Beatriz se encuentra en casa de doña Leonor, esposa de don Diego. Ahí, doña Beatriz se presenta en forma totalmente vulnerable, con una banda y muletilla, como su padre. Aunque tiene la entereza para advertirle a don Diego que la olvide, pues es hombre casado, en un aparte, Beatriz muestra su lado humano e indica que sigue teniendo interés en él: “(A tan amantes azentos / el corazón se me parte[.]”<sup>46</sup>. Su honor, empero, le impide hablar con él ahora: “Y perdonad que así os trate, / que lo a menester mi honor”<sup>47</sup>; “(Entre mi amor y mi honor / es mi honor el que más vale)”<sup>48</sup>. A diferencia de otras damas que ocultan los peligros a su honestidad (pensemos sólo en la Mencía de *El médico de su honra* de Calderón), doña Beatriz le cuenta a su acongojado padre la osadía de don Diego. Al morir don Fernando, Beatriz le reitera a don Diego que desista de verla: “porque mi honor [vuestras visitas] no desdoren”<sup>49</sup>. Al estar a punto de ser violada, Beatriz permanece firme en su defensa de honor y resiste a su agresor, pidiendo ayuda de su difunto padre. Parecería que doña Beatriz no es una persona interesada, pues no se inmuta al saber que don Bernardo ha heredado un mayorazgo. Sólo al final, en la primera versión, sorprende el hecho de que doña Beatriz acceda a casarse con don Bernardo, no por amor ni por obediencia paterna sino “[...] por salir / de una vez de tantos riesgos”<sup>50</sup>, algunos iniciados por ella. Este insólito final, acaso por haber sido silbada la obra, fue reemplazado por el de una Beatriz que decide entrar en un convento: “Pues Dios defiende mi honor / las paredes de un convento / desde oy le guardarán”<sup>51</sup>. Cualquiera de los dos

---

de ser pedigüeñas, como indica N. Luján, *op. cit.*, p. 107. Aunque doña Beatriz no le pide nada a don Diego, el hecho de que tanto él como don Bernardo le obsequien regalos respondería a una práctica común de la época. No obstante, el que ella acepte los regalos de un pretendiente y no de otro sería aquí indicio de aceptar también al dador de tales finezas. No significaría interés de su parte independiente del cariño hacia el donador.

<sup>46</sup> J. de Zabaleta, *Honra...*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>50</sup> J. de Zabaleta, *Honra...*, *op. cit.*, p. 205.

<sup>51</sup> A. Elejabeitia, “Introducción”, *op. cit.*, p. 62.

finales, empero, demostraría que la honra no puede mantenerse en los vivos, especialmente si son jóvenes, vulnerables, pobres o simplemente humanos.

Si *Aún vive la honra en los muertos*, u *Honrados viven los muertos*, como sugieren las alternantes referencias catalográficas de esta obra, el honor, como lo definiría Zabaleta en *El día de fiesta por la mañana*, residiría, en su forma corpórea y espiritual, sólo acaso en don Bernardo, el caballero pobre enamorado de doña Beatriz. Este papel fue desempeñado originalmente por Lorenzo de Prado, tercer galán de la compañía de Pedro Ascanio<sup>52</sup>. Antes de que don Bernardo aparezca en escena, los criados de don Fernando opinan que aquél es un viejo lindo pelón que no tiene un real. Don Fernando, sin embargo, acepta a don Bernardo como futuro esposo de su hija por ser éste muy noble aunque no sea rico. Además, está a punto de heredar un mayorazgo muy grande. Si bien don Bernardo le ofrece finezas y humildes regalos a doña Beatriz, ésta, por falta de afecto, los desdeña, no los acepta o aun los rompe. Don Bernardo, sin embargo, sigue constante en su cariño por ella y hasta se culpa a sí mismo por lo módico de su obsequio. Esto no impide, obviamente, que se le parta el alma: “en sus pedazos hiziste / pedazos mi corazón”<sup>53</sup>. Como buen amigo, don Bernardo asiste a don Diego en su lidia de toros, aunque éste será después rival de aquél (todo lo contrario de los nobles envidiosos que causan la muerte del héroe en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega). Cuando el impertinente Alonso pierde las calzas por culpa de un toro, don Bernardo le obsequia un vestido suyo, hecho que no hace cambiar la opinión del sirviente sobre este señor. Después de heredar su mayorazgo, don Bernardo no usa su nuevo poder económico para tentar a doña Beatriz; en efecto, ni siquiera menciona el hecho hasta el final del drama, cuando se lo ofrece a ella después de darle la mano. Don Bernardo es un hombre constante y paciente, quien siempre está presente cuando más lo podría necesitar la esquiva doña Beatriz. Si en la primera versión de la comedia don Bernardo obtiene a la dama a quien él honorablemente quiere, en la segunda transcripción don Bernardo acepta decorosamente la decisión de doña Beatriz de entrar en un convento. En esta

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>53</sup> J. de Zabaleta, *Honra...*, *op. cit.*, p. 141.

adaptación, don Bernardo recibe la distinción de ser el personaje que pone cierre al drama.

Como hemos visto, el concepto del honor en el teatro de Juan de Zabaleta no parece estar basado exclusiva o necesariamente en la sangre. Como indica el propio don Fernando, “[. . .] ese / es un muy vulgar delirio”<sup>54</sup>. Tampoco se encuentra en la riqueza material o en los mayorazgos heredados, como demuestran tan claramente los ejemplos de don Diego, doña Leonor y don Bernardo. Tampoco se halla en la pobreza material, como demuestran los corrompidos criados Alonso y Andrea. El verdadero honor se encuentra esencialmente en la virtud y, definitivamente, en los actos ejemplares de los individuos. Don Fernando y doña Beatriz son individuos de sangre noble y, por lo tanto, honorables. Sin embargo, el primero desperdició su herencia y puso en peligro el honor y el futuro de su hija. La segunda se mantuvo firme en defensa de su castidad pero puso en peligro su honor y causó indirectamente la muerte de su padre. No son por lo tanto cabalmente nobles, al menos en espíritu. El único ejemplo en esta obra de un individuo íntegramente honorable y virtuoso es el de don Bernardo, un hombre que nace con sangre ilustre aunque es pobre, pero cuyas hazañas (proteger a Alonso, ayudar a Diego y mantener a Beatriz) le otorgan la palma victoriosa al final al recibir, primero, un mayorazgo que le saque de penurias y, segundo, la dama a quien ama, al menos en la primera versión del drama. En la segunda versión, se le otorga el honor de poner fin al drama, el cual reitera el título de la obra.

Por lo tanto, si *La honra vive en los muertos*, *Aún vive la honra en los muertos*, u *Honrados viven los muertos*, únicamente el ejercicio de la virtud haría posible que la deshonor muriera en los vivos. Sólo así los personajes dramáticos de Juan de Zabaleta se podrían mantener honrados, felices, ricos y sanos, tanto en esta como en otras comedias de este excepcional autor.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 78.



## Reconstrucción escénica de *Eufemia* en tiempos de Lope de Rueda

Carlos-Urani Montiel  
*The University of Western Ontario*

que del ver viene el oír,  
y de las locas palabras  
vienen las infames obras.

Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*<sup>1</sup>.

El teatro como fenómeno de comunicación se construye por la superposición de signos que configuran un sistema donde sus componentes se mueven en múltiples direcciones: de lo escrito a lo visual, a lo auditivo, sin que este recorrido siga siempre la misma ruta. En mi epígrafe, los versos de Lope de Vega muestran que la sucesión de signos verbales alterna con la simultaneidad de los visuales para conformar una sola acción, un todo. No obstante, el lugar físico que asume la función de soporte de la acción dramática determina las posibilidades escénicas de ésta.

El despliegue escénico desarrollado en el teatro español durante los Siglos de Oro no sólo ofreció a su público espectáculos compuestos por una amplia gama de recursos visuales y sonoros; sino también un sinfín de dudas para lectores, espectadores y críticos contemporáneos en la tarea de descifrar la evolución, estrategias, recursos y la materialización de las representaciones áureas. La información disponible está constituida por documentos histórico-

---

<sup>1</sup> Ed. de Juan María Marín, Cátedra, Madrid, 1979.

literarios que se relacionan con el hecho teatral y por lo que la crítica ha venido nombrando ‘sociología del teatro’: censuras, catálogos, licencias, contratos, grabados, vestigios arquitectónicos de corrales de comedias y, sobre todo, los mismos textos.

En el caso particular de Lope de Rueda contamos con escasos testimonios sobre su praxis dramática. La tarea entonces es hacer uso de la documentación conservada para sustentar y formular hipótesis. En este ensayo el objeto de estudio es la comedia *Eufemia*, de la cual he seleccionado algunos pasajes<sup>2</sup> donde las indicaciones o marcas inscritas en los diálogos me permitirán reflexionar sobre una posible representación.

La mayoría de los estudios que se ocupan de las condiciones de representación se centran en ejercicios dramáticos destinados a corrales o a salones cortesanos. La suma de acotaciones, por un lado, y las indicaciones del autor dentro de la interlocución de los personajes, por otro, permiten que el investigador lea las obras más o menos consciente del espacio físico que les dio cabida. Caso contrario el de las manifestaciones dramáticas de los primeros dos tercios del siglo XVI, donde la escasez de acotaciones subraya el valor de las marcas de espacialidad contenidas en la interacción de los personajes. El modelo didascálico, desarrollado por Alfredo Hermenegildo, me ha permitido clasificar estas marcas para después reintegrarlas al conjunto, y así formular una hipótesis sobre su ejecución en escena. Las didascalías, sean enunciativas, motrices o icónicas son, según Anne Ubersfeld<sup>3</sup>, signos que denuncian el contexto de la comunicación, modifican el sentido del diálogo y constituyen mensajes autónomos.

---

<sup>2</sup> El análisis completo de la obra forma parte de mi tesis de licenciatura (*Reconstrucción Escénica de “Eufemia” en Tiempos de Lope de Rueda*, Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2006, “[http://publish.uwo.ca/~cmontiel/resume\\_archivos/Tesis-Completa.pdf](http://publish.uwo.ca/~cmontiel/resume_archivos/Tesis-Completa.pdf)”), asesorada por el Dr. Gustavo Illades, de la Universidad Autónoma Metropolitana, donde se puede consultar una bibliografía más detallada.

<sup>3</sup> Alfredo Hermenegildo, “Los Signos Condicionantes de la Representación: El Bloque Didascálico”, en *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish-America*, ed. de Luis González del Valle y Julio Baena, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, Colorado, 1991, pp. 121-31; Anne Ubersfeld, *Semiótica Teatral*, Cátedra, Madrid, 1989.

En octubre de 1566, el impresor y librero Juan de Timoneda publicó la edición póstuma de *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda*. Año y medio antes el comediante ya había otorgado testamento en la ciudad de Córdoba, donde finalmente fue enterrado. La fecha exacta de su muerte es una incógnita que vacila entre estos dos años; no así la de su nacimiento, la cual amplía el margen y oscila entre las dos primeras décadas del siglo XVI.

La reconstrucción biográfica del comediógrafo sevillano ha dado quehacer a críticos e historiadores quienes, entre propuestas, atribuciones e investigación de archivo, han configurado una cronología imprecisa en cuanto a datos personales, pero sugestiva y reveladora en aspectos laborales. Es precisamente esta información la que ha dejado al margen, desde hace tiempo, la visión romántica e idealizada, quizá inaugurada por Cervantes, de un Lope de Rueda yendo de plaza en plaza junto con su compañía en búsqueda de unos cuantos maravedís.

A fin de cuentas, el estudio y la obra ruediana son los que realmente se han beneficiado. Las ediciones críticas de Fernando González Ollé, la del mismo Alfredo Hermenegildo, que es la que utilizaré, y la de José Luis Canet Vallés son el mejor ejemplo<sup>4</sup>. Asimismo, una importante contribución ha sido la proximidad del autor con los orígenes del teatro profesional<sup>5</sup>. Todos ellos conforman un corpus teórico que va trazando una revalorización de la producción de Lope de Rueda.

Como muestra de su vida laboral, me detengo en dos documentos que enmarcan su actividad teatral. Primero, un contrato presentado por Celestino López Martínez en su estudio sobre teatros y comediantes sevillanos del siglo

---

<sup>4</sup> Lope de Rueda, *Pasos*, ed. de Fernando González Ollé, Cátedra, Madrid, 1981; *Las cuatro comedias*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2001; *Pasos*, ed. de José-Luis Canet-Vallés, Castalia, Madrid, 1992.

<sup>5</sup> Entre los más destacados: Eugenio Asensio, *Itinerario del Entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1965; Leticia García-Sierra, "Sociedad y Personajes en los Pasos de Lope de Rueda", *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO 2002*, ed. de Ma. Luisa Lobato y Francisco Domínguez, Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt am Main-Madrid, 2004, t. I, pp. 853-62; Ignacio Arellano, "Un Texto de Lope de Rueda: Madrigalejo, Molina y el Alguacil en el Paso Cuarto del *Registro de Representantes*", *Bulletin of the Comediantes*, 57:1 (2005), pp. 165-72.

xvi, donde se lee que el comediógrafo se compromete con el gremio de los Odreros y Corredores de vino a representar en el día del Corpus Christi el auto de la Asunción en dos carros. El texto dice: “según y como se hizo el año pasado del Señor de 1542, o mejor si pudiere, todo a mi costa, poniendo la gente, ropas, ángeles, cantores, la cera que llevarán los Apóstoles encendida y una cama con su cortina, por precio de 26 ducados de oro”<sup>6</sup>. En segundo lugar, están unas notas de 1561 procedentes del Archivo de Simancas recogidas por Emilio Cotarelo en donde: “consta haberse pagado á Lope de Rueda cien reales cada vez por haber representado comedias”<sup>7</sup>. Dicha actividad se llevó a cabo en la corte madrileña para la familia real. Estos testimonios, y no olvidemos el pleito legal que la compañía de Rueda gana en demanda por el pago de sus servicios, o el testamento del autor, trazan una vida ligada a un oficio, a un ejercicio que sabe adaptarse a distintas demandas, a representaciones religiosas o profanas, a espacios abiertos en plazas o cerrados en la corte, a fastos públicos o privados.

Ahora bien, antes de pasar a la obra hace falta considerar la intervención del editor. Juan de Timoneda explica sus enmiendas en la “Epístola satisfactoria” y en la “Epístola al considerado lector”. En ellas detalla su labor: ordena las obras que el autor nunca pensó imprimir, las reescribe, elimina reiteraciones y añade nuevos elementos. Francisco Florit Durán explicó que la censura se impuso en obras donde hay mixtura de lo sagrado con lo profano, como personajes del estamento eclesiástico difamados o ridiculizados. Así, las siguientes palabras de Timoneda quedan contextualizadas: “se han quitado algunas cosas no lícitas y malsonantes, que algunos en vida de Lope havrán oído”<sup>8</sup>; ya que el

---

<sup>6</sup> Celestino López-Martínez, *Teatros y Comediantes Sevillanos del Siglo XVI; Estudio Documental*, Imprenta Provincial, Sevilla, 1940, p. 10. En otro documento firmado en el mismo año (1543), Rueda se compromete a “hacer en un castillo, conforme desea el Mayordomo del gremio de los Sederos, el Auto sacramental del Seno de Abrahán, ‘en que estén ocho personas, el uno Abrahán, el otro Lázaro y seis ánimas, por el precio de ocho ducados oro que me habeis de pagar la víspera de Pascua del Espíritu Santo” (*idem*).

<sup>7</sup> Emilio Cotarelo-Mori, “Prólogo” a Lope de Rueda, *Obras*, RAE, Madrid, 1908, s. n.

<sup>8</sup> Francisco Florit-Durán, “Las Censuras Previas de Representación en el Teatro de Rojas Zorrilla”, *XIII Congreso de la AITENSO. Ciudad de México, 15 al 18 de octubre de 2007*, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana.

objetivo era uno: “yrlos a hazer leer al theólogo que tenían diputado para que las corrigiesse y pudiesen ser impressas, y por fin y remate el depósito de mi pobre bolsa”<sup>9</sup>. La identificación de la mano de Timoneda es oscura y, sin embargo, debe ser considerada al momento del análisis de cualquier obra ruediana<sup>10</sup>. A mi entender las enmiendas no son sustanciales; lo que se persiguió fue la licencia y, sobre todo, la venta del libro a un mercado que demandaba las obras ya conocidas.

Quizá el valor de su tarea no resida sólo en la corrección, sino en la adaptación del cuaderno de dirección –o lo que sea que Timoneda haya tenido por original– a un nuevo texto destinado a un público emergente lector de teatro. Esto implica que algunas didascalias no sean de Lope de Rueda, sino una labor más de su editor.

La *Comedia Eufemia*, escrita en prosa, fue impresa al principio de *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles*<sup>11</sup>. La edición de 1567 ofrece en el interior y con portada propia las distintas obras del dramaturgo repartidas de dos en dos.

La comedia en cuestión forma el par con *Armelina*. Estructuralmente cuenta con la nómina de personajes, el introito y ocho escenas. A pesar de la reiteración temática de los hermanos separados, que Rueda utiliza en otras comedias, José Moreno Villa comenta que *Eufemia* es “la de más empeño y menos primitiva porque en ella maniobra una pasión de segundo plano, oculta, la envidia”<sup>12</sup>. Sobre la función y características del par de entremeses, en la

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Véase el estudio de Fernando González Ollé sobre catalanismos y valencianismos presentes en el texto (“Catalanismos e Intervención de Timoneda en las Comedias de Lope de Rueda”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas. Celebrado en Salamanca, Agosto de 1971*, t. I, ed. de Eugenio de Bustos Tovar, Asociación Internacional de Hispanistas, Salamanca, 1982, pp. 681-94).

<sup>11</sup> El título completo es *Las quatro comedias y dos Coloquios pastoriles del excellent poeta, y gracioso representante Lope de Rueda. Dirigidas por Ioan Timoneda al Illustre Señor don Martín de Bardaxín, a quien vida y salud desea, como menor criado. Impressas con licencia, y privilegio real por quatro años. Véndense en casa de Ioan Timoneda. Valencia, Juan Mey, 1567.*

<sup>12</sup> José Moreno Villa, *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 211.

escena segunda y séptima no hay mucho que añadir, ya que se adecuan a la perfección a lo expuesto por Abraham Madroñal<sup>13</sup>.

La comedia representa la crisis que provoca una inesperada partida. Leonardo y Eufemia se separan tras la decisión del hermano mayor de emprender un viaje. Una vez cumplido su deseo, conoce a Valiano, señor del lugar, y se convierte en su secretario. Leonardo es interrogado por su señor sobre la honestidad y crianza de su hermana, y queda ella enaltecida y Valiano entusiasmado. Tiempo después, Eufemia, preocupada por la falta de comunicación con su hermano, conoce a una gitana, quien predice el gran riesgo que corre un ser querido. Mientras tanto, Paulo, criado de Valiano, le cuenta a su señor que el extranjero miente, pues él ha dormido con la hermana de Leonardo y puede probarlo. El secretario, por tanto, es condenado a muerte y envía una carta a su hermana acusándola por su deshonestidad. Sin embargo, Eufemia intuye la traición, decide hacer el viaje para aclarar las cosas, salva a Leonardo y condena al verdadero traidor.

A lo largo de la comedia existen cuatro tipos de didascalias explícitas:

1) Identificación y clasificación de los personajes en la nómina inicial de la obra y en las nóminas de las ocho escenas. Reproduzco, íntegra, la nómina inicial de la comedia:

muy exemplar y graciosa, agora nuevamente  
compuesta por Lope de Rueda, en la cual se  
introduzen las personas baxo escriptas:

LEONARDO, gentilhombre.

EUFEMIA, su hermana.

MELCHIOR ORTIZ, simple.

XIMENA DE PEÑALOSA, vieja

PAULO, anciano, criado.

CRISTINA, criada de Eufemia.

VALIANO, señor de baronías.

VALLEJO, lacayo.

GITANA.

POLO, lacayo.

EULALLA, negra.

GRIMAL[D]O, paje (74).

<sup>13</sup> Abraham Madroñal, "Comicidad entremesil en las comedias de Rojas, Moreto y otros", en *XIII Congreso de la AITENSO. Ciudad de México, 15 al 18 de Octubre de 2007*, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana.

La nómina de personas<sup>14</sup>, al principio de la obra o de la escena, atribuye a cada cual un rol social u oficio que se reitera cuando alguien interviene en escena. La información que se duplica controla las relaciones interpersonales en el tejido social de la comedia. Estas distinciones crean espacios dramáticos que diferencian a grupos sociales opuestos: los que mandan y los que sirven. Será la invasión e intersección de unos y otros las que generen la acción y situaciones cómicas. Además, la pertenencia a tal o cual sector debe concordar con la apariencia física de cada interlocutor; es decir, estas didascalias fijan y distinguen el vestuario y desenvolvimiento de cada uno.

2) Identificación de los personajes al frente de los parlamentos. Esta redundancia confirma y regula el orden de aparición de los interlocutores al inicio de cada intervención. La tabla general de los doce personajes inscritos en las diferentes escenas se muestra en el cuadro 1.

La identificación social de la nómina inicial se repite en cada escena, excepto en tres ocasiones; curiosamente, en quien inicia el conflicto (Paulo) y en la pareja que lo soluciona (Eufemia y Cristina). Además, estos tres caracteres tienen mayor número de intervenciones a lo largo de la pieza: cuatro cada uno, tres en la misma escena. Las variantes indican dos funciones del personaje: una, en relación con los demás; y otra, que especifica su condición social o cualidad física. El caso de la Gitana, único personaje innominado, es distinto; su proceder, al menos en un principio<sup>15</sup>, responde a un rol codificado que pertenece al discurso social dominante del siglo XVI y a una búsqueda de estandarización que afectó a la cartografía, calendarios, tipos de imprenta, biblias y personajes tipo.

La representación de *Eufemia* requiere de, por lo menos, cinco actores, necesarios en la primera, quinta y última escenas. No obstante, tal cantidad difi-

---

<sup>14</sup> Cabe señalar que a los personajes se les nombra como “personas”; esto puede indicar una sinonimia entre los dos términos, una voluntad por imprimir un sentido de veracidad a la obra y a sus interlocutores o un inminente sentido de la representación apoyado en el significado de “persona” en latín: ‘máscara’, ‘actor’.

<sup>15</sup> Hábil con la palabra y experta en el hurto y burla, este personaje también funciona como *deus ex machina*. Su intervención anuncia la desgracia. Sus diálogos descifran la intriga central de la comedia. Es la alegoría burlesca del mensajero divino que interviene y modifica el destino de los seres humanos.

Cuadro 1

	<i>Leonardo</i>	<i>Eufemia</i>	<i>Melchior Ortiz</i>	<i>Ximena Peñalosa</i>	<i>Paulo</i>	<i>Cristina</i>	<i>Valiano</i>	<i>Vallejo</i>	<i>Gitana</i>	<i>Polo</i>	<i>Eulalla</i>	<i>Grimaldo</i>
Nómina inicial	<i>Gentil-hombre</i>	<i>su hermana</i>	<i>simple</i>	<i>vieja</i>	<i>anciano, criado</i>	<i>criada de Eufemia</i>	<i>Señor de baronías</i>	<i>lacayo</i>	—	<i>lacayo</i>	<i>Negra</i>	<i>paje</i>
Escena I	Gentil-hombre	Dama	simple	vieja	—	moça	—	—	—	—	—	—
II	—	—	—	—	—	—	—	lacayo	—	lacayo	—	paje
III	Gentil-hombre	—	simple	---	anciano, criado	—	—	—	—	lacayo	—	—
IV	Gentil-hombre	—	—	—	—	—	Sr. de baronías	lacayo	—	—	—	—
V	—	Dama	—	—	anciano	moça	Sr. de baronías	—	una gitana	—	—	—
VI	---	Dama	simple	—	anciano	moça	—	—	—	—	—	—
VII	—	—	—	—	—	—	—	—	—	lacayo	Negra	—
VIII	—	Dama	—	—	anciano	moça	Sr. de baronías	lacayo	—	—	—	—

Cuadro 2

	<i>1er. actor</i>	<i>2o</i>	<i>3o</i>	<i>4to</i>	<i>5to</i>	<i>6to</i>
Escena I	Leonardo	Eufemia	Melchior	Ximena		Cristina
II			Vallejo	Polo	Grimaldo	
III	Leonardo		Melchior	Polo	Paulo	
IV	Leonardo		Vallejo	Valiano		
V	Gitana	Eufemia		Valiano	Paulo	Cristina
VI		Eufemia	Melchior		Paulo	Cristina
VII	Eulalla			Polo		
VIII		Eufemia	Vallejo	Valiano	Paulo	Cristina

culta el desarrollo de la obra debido al rápido cambio de espacio y a la pronta aparición de distintos personajes en escenas sucesivas. Por lo tanto, propongo la participación de seis actores. Esta cantidad concuerda con el número promedio que conformaba una compañía teatral a mediados del siglo XVI<sup>16</sup>. En el caso de Rueda, se sabe que viajaba con tres o cuatro comediantes y que el resto se contrataba en la ciudad donde se montaba la representación. El cuadro 2 distribuye los diferentes papeles que cada actor puede interpretar.

Este cuadro no presta atención al género de los actores, ya que papeles femeninos interpretados por hombres, y viceversa, eran y continúan siendo detonadores de risa. En cambio, contemplo el tiempo en que cada actor tarda en salir a escena y en su cambio de vestido.

3) Introito. Otro tipo de didascalía explícita es el introito que funciona como una especie de argumento dirigido a los auditores.

#### AUTOR, QUE HAZE EL INTROITO

En un lugar de la Calabria, auditores, hubo dos hermanos de ilustre sangre, nascidos un varón y una hembra. El varón, que Leonardo se llama, determinado de ver tierras estrañas, de Eufemia, su hermana, se despide. Donde, de

<sup>16</sup> Hermenegildo indica que, en la *Comedia de los engañados*, los catorce personajes anunciados en la nómina inicial “están cuidadosamente distribuidos para que el mismo cómico pueda asumir varios papeles” (“Introducción” a *Las cuatro comedias*, *op. cit.*, p. 43).

lance en lance, en casa de Valiano, señor de baronías, viene a parar. El cual a Leonardo rescibe en su servicio y haze uno de los principales de su casa. Si escuchan el fin de nuestra poética fábula, verán, por envidia urdido, un caso assaz peligroso. Pero la divina Providencia, remediadora de semejantes tratos, da orden de suerte que, estando en el mayor peligro de todo, acaba en fin próspero y alegre. Et valete. (75)

El primer espacio dramático o de ficción corresponde a un punto indeterminado del sur de la Península italiana. El origen de los nobles hermanos y el del propio argumento proceden del mismo lugar. Cotarelo ya había advertido con certeza que “nada de original tiene Rueda en cuanto á la invención de sus comedias; todas están, al parecer, tomadas del italiano”<sup>17</sup>. En un contexto donde la imitación es el modelo, lo que se intenta es renovar las fuentes y hacerlas accesibles al público español.

4) Acotación. El cuarto tipo de didascalía explícita es el que está escrito fuera de los diálogos. Son órdenes precisas que conforman las acotaciones escénicas. El teatro de Rueda, en general, carece de estas marcas. *Eufemia* es la obra que presenta más: dos. La primera es: “*Carta de Leonardo para Eufemia*” (113), con lo que se justifica la lectura y la presencia de un objeto: la carta. Con la segunda: “*Canta la negra*” (117), se anuncia, de nueva cuenta, una acción seguida de unos versos en el particular lenguaje del personaje.

Ahora bien, en cuanto a las didascalías implícitas hay tres categorías. En realidad, esta delimitación es flexible, ya que una puede compartir las características de otra. La comedia está llena de ellas y sólo presentaré una selección:

1) *Enunciativas*. Según Alfredo Hermenegildo son las que “decretan las formas de enunciar previstas en el programa que gobierna la vida dramática de los distintos personajes”<sup>18</sup>. Si *Eufemia* en la escena final se dirige a Valiano como “Señor ilustre” y prosigue: “extranjería soy, en tu tierra me hallo, justicia

<sup>17</sup> Cotarelo, *op. cit.*, n. 55.

<sup>18</sup> Hermenegildo, “Los Signos de la Representación: La Comedia *Medora* de Lope de Rueda”, *El Mundo del Teatro Español en su Siglo de Oro: Ensayos Dedicados a John E. Varey*, ed. de J. M. Ruano de la Haza, Dovehouse, Ottawa, 1989, pp. 161-176; p. 168.

te pido”, está afirmando su estatus social y el de su interlocutor; a su vez, condiciona la forma en que éste contestará:

D’esso huelgo yo infinitíssimo que esté en mi mano hazeros algún favor, que, aunque no fuesse más que ser estrangera, vuestro arte y buen asseo provoca a cualquiera hazeros todo servicio. Assí que demandad lo que quisiéredes, que cuanto a la justicia que pedís nada se os negará. (117)

Además, la protagonista debe presentarse con ropa de viaje y así corroborar su travesía.

2) *Motrices*. Se refieren a entradas y salidas de los personajes, así como desplazamientos en escena y gestos:

- a) *Entradas y salidas*. Al inicio de la obra, Eufemia entra a escena mientras Leonardo ordena a Melchior: “Calla un poco, que tu señora sale, y éntrate” (79). Las entradas y salidas son controladas desde los diálogos de los personajes. Esta didascalía implícita servirá como modelo para el resto de la obra, en la que podemos identificar tres variantes: un personaje anticipa la entrada de otro; un personaje anuncia su propia retirada; y, por último, un personaje solicita la incursión o salida de otro.
- b) *Desplazamiento o movimiento*. En la tercera escena Leonardo se despide para ir al encuentro de Valiano. Instantes después, aparece Paulo, quien pregunta por el extranjero: “¿Has habido noticia d’este gentilhomme que vo buscando por la villa?”, a lo que el lacayo responde: “An agora se va de aquí derecho a palacio por habelle dado aviso que van en busca suya” (94). Para ser más claro, debe señalar a Leonardo, que se aleja pero no sale de escena.
- c) *Gestos*. Entre ellos hay dos subcategorías de didascalías. La diferencia entre las dos, ejecutivas o deícticas, no es muy clara, ya que ambas funcionan como órdenes donde los personajes, su comportamiento o postura, así como los objetos con los que interactúan, deben referirse y estar en concordancia con lo que dicen. En el primer entremés de la comedia existe una riña, no sólo verbal, donde interviene un tercero, quien recibe los golpes o sirve como mediador entre las dos partes en

conflicto. En este caso, Polo intenta que el fanfarrón Vallejo entre en razón y trata de evitar la pelea. Su ubicación respecto a los otros coincide con su función; es decir, Polo estará siempre en medio de Vallejo y Grimaldo. Cuando el fanfarrón se alista para la pelea, es Polo quien lo acondiciona para tal efecto: afloja y aprieta las piezas que su compañero Vallejo ordena hasta que se dan cuenta de que falta el amuleto, sin el cual el lacayo no riñe. Este mismo pasaje configura la vestimenta del personaje:

VALLEJO. —Señor Polo, aflóxeme vuessa merced un poco aquestas ligagambas.

POLO. —Aguarde un poco, señor Grimaldo.

VALLEJO. —Agora apriéteme aquesta estringa del lado de la espada.

POLO. —¿Está agora bien?

VALLEJO. —Agora méteme una nómina que hallará aquí al lado del corazón.

POLO. —No hallo ninguna.

VALLEJO. —¿Qué no traigo ahí una nómina?

POLO. —No por cierto.

VALLEJO. —Lo mejor me he olvidado en casa debaxo de la cabecera del almohada y no puedo reñir sin ella. Espérame aquí, ratoncillo (88).

3) *Las icónicas*. Son las que organizan la disposición material del espacio escénico, la apariencia de los personajes y la presencia de objetos. Para su estudio podemos dividir las en tres clases:

- a) *Señalamiento de objetos*. La veracidad de la historia de Paulo depende de lo que presenta como prueba:

PAULO. —En fin, que ella me dio para que me pusiese en el sombrero o en la gorra un pedaço de un cabello que le nasce del hombro izquierdo en un lugar grande. Y por ser señales que el señor su hermano Leonardo, y tu muy privado, no puede negar, acordé de traello. Veslo aquí (104-5).

Este recurso cómico, que la dama ofreció para adorno del sombrero, se acentúa aún más con la presencia en escena de algo que represente un

manejo de cabellos que Paulo utiliza como evidencia ante Valiano y, sobre todo, ante el público.

- b) *Vestuario y apariencia*. Como ya hablé sobre la fijación de vestido, ahora me ocupo de la configuración física de un personaje. Los insultos o motes con los que uno agrede a otro no sólo generan comicidad entremesil, sino también son la clave para la reconstrucción de la apariencia del interlocutor. Melchior Ortiz, por ejemplo, encarna la figura del bobo y sobre él van dirigidos varios insultos que comparten al menos dos campos semánticos: obesidad y torpeza (cuadro 3).

Cuadro 3

<i>Insulto</i>	<i>Obesidad</i>	<i>Torpeza</i>
Badajo	Pieza circular con la que se golpea a las campanas desde su interior.	Hablador, tonto, necio, gordo de entendimiento.
Cucharón	Instrumento de forma redonda.	
Molde de bодоques	Un bodoque es una pelota o bola de barro que sirve como munición del arco o la ballesta.	
Mostrenco	Sujeto que está muy gordo o pesado.	Ignorante o tardo en el discurrir o aprender. Cualquier res que se ha perdido y no aparece su dueño.
Pailón	Vacia grande o vaso de cobre.	
Lechonazo	Animal doméstico.	
Azemilón	Mulo de carga grande y fuerte.	Asno. Metafóricamente hombrazo tonto.
Asno	Mulo de carga.	Persona ruda y de corto entendimiento.

Otra característica de Melchior es el hambre desmedida, como la de los protagonistas de las novelas picarescas. En la “Escena sexta” Melchior aparece con diferente atuendo. La caperuza donde lleva la carta de Leonardo hace explícito el uso de una capa que confirma el viaje que ha realizado hacia la Calabria.

- c) *Determinación de lugar*. En el segundo entremés, así como en todos los publicados en *El Deleitoso*, el espacio de ficción es la calle, lugar donde el contacto entre las clases sociales es posible. Polo entra a escena y

dice: “Ya estoy a su puerta. Aquí sobre la calle, en este aposento, sé que duerme”. La separación física entre los protagonistas no sólo es clara porque uno está dentro y el otro fuera, sino también por la distancia física que los ubica en diferentes planos visuales. En el momento en que Polo se pregunta qué señas hará para que Eulalla salga, escucha el canto y Polo comenta: “¡Qué embebida está en su música!”. Esta intervención del lacayo, así como las cuatro siguientes, están enmarcadas por signos de admiración, lo cual indica un tono elevado de voz, cercano al grito, y sugiere que los personajes estén distanciados el uno del otro:

POLO. —¡Ah, señora Eulalla! No te alteres, que el que te llama no te dessea sino hazerte todo servicio.

EULALLA. —¿Párescete vos que so sa bon xemplos a la ventana de un dueña honradas, recogidas, coma yo, fazer aqueya cortesía a taloras?

POLO. —No me debe haber conocido, ¡Ah, señora Eulalla!

EULALLA. —¡Malaños para vos! ¿Y párescete bien a la fija dela hombre honrados fazer cudolete a la puta ajenas? (112)

Eulalla especifica su ubicación: la ventana; sin embargo, la distancia es mayor, ya que desde ahí no reconoce a Polo, por tanto, es posible que no se encuentren a la misma altura. El plano elevado resuelve la escenificación del paso y justifica el siguiente diálogo del lacayo: “¡Oh, pecador de mí! Assómate, señora Eulalla, a esa ventana y verásme y sabrás de cierto quién soy”. Otra clave importante para justificar el uso de un balcón es que el reconocimiento de los personajes se da por la voz y no por la vista. Eulalla pregunta: “¿Quién essá ahí? ¡Jesú! O la voz me la miente o sa aqueya que yama mi señor Pollos” (112). El investigador José Ma. Ruano de la Haza apunta que el teatro de Rueda “se representaba en un tablado rectangular, montado sobre caballetes de soporte o sobre barriles erigido debajo del balcón de la alcaldía o de algún edificio apropiado”<sup>19</sup>. Las ilustraciones del

---

<sup>19</sup> José María Ruano de la Haza, “Espectáculos teatrales. Siglos de Oro”, en Andrés Amorós y José Ma. Díez Borque (eds.), *Historia de los espectáculos en España*, Castalia, Madrid, 1999, pp. 37-68; p. 41.

final nos dan una idea de los recursos escénicos disponibles en tiempos de Lope de Rueda<sup>20</sup>.

La breve selección de signos, hasta aquí presentados, muestra el potencial dramático contenido en *Eufemia*. Su origen se encuentra en un complejo entramado de elementos motivados por la combinación de distintas prácticas escénicas<sup>21</sup> y el cambio o la evolución que esto representa, por la oferta y la demanda, por la conservación de un *modus vivendi* dependiente de cualquier sector social con posibilidades económicas y por la fijación de un espacio exclusivo para el espectáculo. El análisis busca empatar la investigación histórica con una propuesta de representación. Su puesta en escena debe reconstruir no sólo el arte teatral de mediados del siglo XVI, sino una visión de mundo de aquella sociedad... pero hasta aquí mis letras, que como dice Eufemia: “Di, acaba ya, que no es tiempo de estar tanto gastando palabras”.

---

<sup>20</sup> La primera imagen es la portada de la comedia *Volpone or the fox*, del dramaturgo inglés Ben Jonson (*The Works of Ben Jonson. In Six Volumes. Adorn'd with Cuts* [1617], Gale Group, London, Eighteenth Century Collections Online, 2004, t. II, p. 114); la segunda es un detalle del grabado *Temperance* del pintor Peter Bruegel el viejo (H. Arthur Klein, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, Dover, New York, 1963, p. 245); por último, presento mi dibujo de un tablado.

<sup>21</sup> Véase el estudio de Juan Oleza (“Hipótesis sobre la Génesis de la Comedia Barroca y la Historia Teatral del XVI”, en *Teatro y Prácticas Escénicas I: El Quinientos Valenciano*, coord. Manuel Diago, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1984, pp. 9-41) y en particular lo que él describe como ‘práctica escénica populista’.



*Volpone or the fox. Lud. Du Guernier inv. et Sculp.*





PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA



## De la “Comedia famosa” a la “Gran comedia”

### *Mañana será otro día.*

#### Las modificaciones de Vera Tassis

Aurelio González

*El Colegio de México*

La comedia de Calderón *Mañana será otro día* fue recogida en la *Séptima parte de comedias*, que corregidas por sus originales publicó Juan de Vera Tassis y Villarroel en Madrid en casa de Francisco Sanz en 1683. Este volumen contiene las siguientes obras, todas “grandes comedias”: *Auristela*, y *Lisidante*, *Fuego de Dios en el querer bien*, *El segundo Scipión*, *La exaltación de la Cruz*, *No hay cosa como callar*, *Celos aun del aire matan*, *Mañana será otro día*, *Darlo todo y no dar nada* (ya publicada en la *Quinta parte*), *La desdicha de la voz*, *El pintor de su deshonor*, *El alcalde de Zalamea* y *El escondido y la tapada*. El volumen publicado por Vera Tassis reúne obras interesantes y de buen nivel dramático, así como de sólida construcción.

Por otra parte, y específicamente refiriéndonos a *Mañana será otro día*, la recepción de la comedia debe haber sido buena y despertado interés pues anteriormente había sido publicada en Alcalá, en casa de María Fernández, a costa de Tomas Alfay en 1651, en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, en Alcalá, y poco después en 1653, también en Madrid, por María de Quiñones, a costa de Manuel López. Con el paso del tiempo la comedia siguió atrayendo lectores pues en 1715, Juan Sanz publicó nuevamente la parte de 1683 y años después se incluyó en *Comedias, que saca a luz Don Juan Fernández de Apontes*, Madrid, Viuda de Manuel Fernández, 1760-1763. Finalmente fue reeditada en Barcelona, en la Imprenta de Carlos Saperá

en 1766 y por Francisco Suriá y Burgada, y en Córdoba en la Imprenta del Colegio de la Asunción.

Aunque es más difícil rastrear la trayectoria de esta comedia en las tablas, así como su éxito, sabemos que fue representada en 1709 en Perú. La última representación que conocemos, ya en nuestros días, fue la realizada en el Festival del Chamizal en el 2000 por el Teatro Rodante de la Universidad de Puerto Rico, dirigido por Dean Zayas. A pesar de la presencia editorial que tuvo en su época, *Mañana será otro día* es una comedia que ha merecido muy poca atención de la crítica contemporánea<sup>1</sup>.

*Mañana será otro día* es una comedia que obedece a principios probados que tienen gran aceptación en la dramaturgia de la época. En ella, Calderón pone a funcionar directamente los esquemas y tópicos de la comedia de capa y espada en una anécdota también típica, pero todos estos mecanismos se llevan más allá y el resultado no es una versión superficial y mecánica de tópicos, sino que la comedia muestra la maestría dramática de Calderón, pues la obra tiene ingenio en su construcción y una sólida estructura dramática, además de diálogos bien contruidos y situaciones escénicas bien logradas y por tanto atractivas para el espectador.

Las ediciones de las comedias de Calderón que, en la década después de su muerte, hiciera Juan de Vera Tassis y Villaroel, durante siglos han servido de base para nuevas ediciones. Sin embargo, en los últimos ochenta años, Vera Tassis ha sido criticado duramente y acusado de “censurar”, “manipular” e incluso “mutilar” los textos. Algunos estudios recientes han ido en contra de esta idea y han pretendido reevaluar su labor. Por ejemplo<sup>2</sup>, se ha cotejado minuciosamente su edición de *Amar después de la muerte* (1691) y la única versión de la obra publicada en vida del autor –aunque sin su autorización–, con el título de *El Tuzaní de la Alpujarra* (1677). El cotejo demuestra, con casi total seguridad, que Vera Tassis tuvo a su disposición un manuscrito mucho

---

<sup>1</sup> N. López, “Los decorados y los estilos de actuación en *Mañana será otro día* de Calderón”, en *Published proceedings of XIII Anglo German Colloquium on Calderón*, Firenze, Università degli Studi Firenze, 2003, pp. 23-36.

<sup>2</sup> Erik Coenen, “Juan de Vera Tassis, editor de Calderón: el caso de *Amar después de la muerte*”, *Revista de Filología Española*, 86:2 (2006), pp. 245-257.

más fiable que el de 1677, lo cual sugiere que también en otros casos sus ediciones podrían ser más fiables de lo que se suele suponer. Esto no cancela que Vera Tassis efectivamente incidiera en la edición de las obras, muchas veces sus modificaciones obedecen a lecturas que aclaran el sentido, sistematizan y ponen de manifiesto la estructura de la obra pues es un lector inteligente y hábil editor.

Algunos estudios señalan que es posible, a pesar de que se han criticado mucho sus ediciones y algunas de las correcciones incluidas en ellas, apoyar la tesis de que Vera Tassis poseía algunos originales de las comedias de su amigo Pedro Calderón de la Barca, quien le había concedido a él lo que había negado a otros: permiso para imprimir las (aunque el autor legó todos sus manuscritos a la Congregación de San Pedro, de sacerdotes matritenses). Vera había reunido todas las ediciones de ellas que corrían bien o mal impresas, incluso algunas no autorizadas; así publicó a partir de 1682 una colección de las comedias compuesta de nueve *Partes*, y prometió una décima que no llegó a salir.

En este trabajo señalaremos algunos de los tipos de diferencias que existen entre la edición de Vera Tassis y las anteriores de María Fernández, 1651, y de María de Quiñones, 1653, así como algunos de sus posibles efectos.

Las diferencias en la forma de editar se notan inmediatamente; así, en primer lugar hay que tomar en cuenta la presentación del reparto, esto es, las "personas que hablan". En *Mañana será otro día*, como es muy frecuente en las comedias del teatro del Siglo de Oro, se establece una especie de simetría y equilibrio de personajes. En nuestra comedia aparecen tres damas: doña Beatriz, doña Elvira y doña Leonor y tres caballeros (aunque sólo dos de ellos están definidos en la edición de Vera Tassis de la *Séptima parte* como galanes): don Fernando, don Juan y don Diego, cada uno de ellos tiene una figura de contraste y equilibrio simétrico: a don Fernando lo acompaña Roque, el típico criado gracioso; a don Juan, el Capitán Clavijo, antiguo soldado de experiencia y por tanto igualmente consejero, y a don Diego, el caballero de función secundaria, le acompaña su amigo Fabio. El gracioso Roque tendrá como contraparte a Juana, la criada de doña Beatriz y ésta a su vez tendrá simétricamente su equivalente en Isabel, la criada de Leonor. Finalmente en el punto de equilibrio y de confluencia de las acciones está don Luis, que haría el papel

habitual de viejo o “barba”. En la comedia también tienen papel otros personajes con acciones puntuales que son necesarias por ser operativas para la trama: ellos son la criada Inés, el escudero Ginés, un escribano (no mencionados en la *Séptima parte* y sintetizados en las otras como “Criados”) y un alguacil. La trama pide además una escena en la que deben “aparecer los más que se pudiere”. El reparto y número de personajes de esta obra corresponde bastante bien con lo que sería la composición estándar de una compañía de nivel.

En la *Séptima parte* (“La gran comedia”) y en las ediciones de María Fernández y María de Quiñones (“Comedia famosa”) los personajes se presentan en la siguiente forma:

“La gran comedia”	“Comedia famosa”
Don Fernando, galán	Don Luis, viejo
Don Juan, galán	Beatriz, dama
Don Diego	Juana, criada
Don Luis, viejo	Don Juan
El Capitán Clavijo	Capitán Clavijo
Roque, gracioso	Don Diego
Doña Beatriz, dama	Fabio
Juana, criada	Un Alguacil
Doña Leonor, dama	Leonor
Doña Elvira, dama	Elvira
Fabio	Don Fernando
Un Alguacil	Roque
	Criados

La diferencia en la forma de presentar los personajes obedece a distintos criterios, ya que Vera Tassis los agrupa por su función y las ediciones anteriores siguen de manera aproximada un orden de aparición. Esto ya nos señala el intento de corrección y precisión que tiene el trabajo realizado para la *Séptima parte*, así no incluye el genérico “criados”.

Esto es importante, ya que los personajes en la trama de la comedia están interrelacionados entre sí de la siguiente forma:

- Don Juan es hijo de don Luis, hermano de doña Beatriz y corteja a doña Elvira y doña Leonor.

- Doña Beatriz es hija de don Luis, hermana de don Juan, amiga de doña Elvira y prometida de don Fernando
- Don Fernando es prometido de doña Beatriz y primo de doña Leonor.
- Doña Leonor es cortejada por don Juan, y es prima de don Fernando y amiga de doña Elvira
- Doña Elvira a su vez es cortejada por don Juan y es amiga de doña Beatriz y doña Leonor.
- Don Diego corteja a doña Elvira.

Esta multiplicidad de relaciones es la que permite una intriga compleja y que en el marco de la temática de capa y espada se pueda usar, tranquila y efectivamente, el recurso del "enredo", tan socorrido como apreciado por el público de las comedias áureas.

El criterio funcional de Vera Tassis se muestra desde la primera acotación, pues mientras las ediciones anteriores decían: *Salen Doña Beatriz, y Juana y don Luis viejo*, él pone: *Salen Doña Beatriz, Don Luis, y Juana*, jerarquizando a los personajes, esto es primero dama y galán, y después la criada.

La comedia se inicia *in medias res* con una mujer y un hombre dialogando, inmediatamente se identifican estos personajes ya que a la mujer se le llama Beatriz y se señala que el hombre es el padre de la mujer, también se ubica la acción en la casa de los personajes; el que la acción tenga lugar en un interior estará construido escénicamente por el vestuario de los personajes. A continuación, el personaje masculino tiene un largo parlamento en el cual proporciona los antecedentes de la situación, menciona otros personajes que se identifican con su nombre: Juan de Leyva, hermano de Beatriz, y Fernando de Cardona, prometido de ésta.

Ejemplo de las diferencias textuales con respecto al texto que maneja Vera Tassis lo tenemos muy pronto en este diálogo, en la segunda decena de versos:

"La gran comedia"

hasta que passando à Flandes,  
que es de la Milicia escuela, 20  
muriò el Duque (fuerte lance!)

"Comedia famosa"

hasta que passando a Flandes  
que es de la milicia escuela 20  
murio el Duque, ò quien aqui

	tocar de pasto pudiera tal lastima, sin que el canto embarazase a la lengua.	
	En aqueste desamparo	25
y aunque le hizo su Alteza merced, la mayor de todas.	aunque le hizo su Alteza merced, la mayor de todas.	

Los versos 21-25 que aparecen en la edición de 1651, así como en la de 1653, no implican variación en la anécdota o el dramatismo de la escena, son un comentario retórico elogioso sobre la muerte del duque y el tópico sobre la propia elegía poética. Desde luego, no tendría mucho sentido suponer que se trata de una supresión arbitraria de Vera, es más lógico suponer la existencia de un original distinto, y en caso de ser el mismo de las ediciones anteriores, una supresión que busca dinamizar el parlamento de por sí ya bastante largo.

Más importantes son otro tipo de variaciones de la *Séptima parte*, por ejemplo, la supresión de pasajes caracterizadores de un personaje. Así, el retrato de don Juan, a partir de su mal comportamiento, pierde detalles:

Ya buscandole tapadas mil mugercillas en ella, ya mil soldados amigos con libertad descompuesta	55
hablando en su quarto a voces de sus travesuras necias. Y ya finalmente entrando y saliendo sin prudencia a mil escusadas horas,	60
como si mi casa fuera alojamiento y no casa a quien respetar deuiera como al fin de viejo padre, con una hermana donzella	65

Indudablemente, el parlamento es más ágil sin este pasaje, pero la caracterización de don Juan se debilita. En este caso es más difícil suponer la existencia de un original diferente, tal vez se trata de dar una versión menos evidente y cruda del personaje.

La edición de Vera Tassis también suprime microsecuencias cuya función podía ser la precisión de un aspecto muy importante como es el espacio, como sucede en el siguiente ejemplo de la edición de la *Séptima parte*, que termina con el parlamento de Beatriz cuando se avisa de la visita de la dama amiga:

BEA. Pues yo no estoy auisada,  
no sè que visita sea. 140

En cambio, la edición de 1653 contiene un diálogo en el que se precisa la distribución espacial de la casa y la puerta trasera que tendrá un uso importante posteriormente y será un factor significativo en la construcción dramática de la comedia:

	oy de visita, quien sea no se	175
IUANA.	Quiza passará a esta otra calle, no echas de ver, que ay de los Preciados al Carmen correspondencia?	
BEA.	Quantas vezes a mi padre le he dicho clauè esta puerta de enmedio, y cierre este passo?	180
IUANA.	Pues ya la dama se apea de la silla.	
BEA.	Quien será?	
IUANA.	Pareceme que es aquella que ayer quería alquilar, señora, esta casa nuestra del lado, que esta vacía: y ella lo dirá pues entra.	185

Este espacio aldeaño es importante para la tercera jornada donde hay un encuentro de los personajes en ese lugar. En el diálogo siguiente las damas Beatriz y Elvira plantean que van a salir de noche y encubiertas, principio esencial del enredo.

Otras modificaciones implican cuestiones de detalle, pero también pueden tener que ver con la construcción del texto espectacular en las acotaciones o didascalias explícitas. Ejemplo de estas dos variaciones lo encontramos en la secuencia del duelo con espadas entre don Juan, el capitán Clavijo, don Diego y Fabio, que tiene su desenlace en un espacio extensivo del escénico, fuera del tablado. El texto de la “gran comedia”, en la *Séptima parte*, nos dice así:

*Métenlos a cuchilladas* DON JUAN, y el CAPITÁN.

*Dentro.*           ¡Cuchilladas, cuchilladas!,  
                          señor Soto, corra presto,  
                          ya que en aquesta ocasión  
                          en estas huertas nos vemos,  
                          venga, escribirá la causa.  
                          *Sale un ESCRIBANO.*

ESCRIBANO       Que me place, voy corriendo

(I, 764)

A diferencia de lo que indica la “Comedia famosa” en las ediciones de 1651 y 1653 que suprime la acotación “métenlos a cuchilladas” y solamente se mantiene la indicación “dentro”:

*Dentro.*           ¡Cuchilladas, cuchilladas!,  
                          señor Ortiz, corra presto,  
                          ya que en aquesta ocasión  
                          en estas huertas nos vemos,  
                          venga, escribirá la causa.

OTRO               Desafío es por lo menos.

La modificación de Vera Tassis nuevamente es coincidente en el sentido de precisar y sistematizar, pues convierte al indefinido “otro” en un escribano con función oficial precisa en la realidad. Esta modificación implica un cambio en el texto del personaje, aunque el parlamento es un tanto circunstancial y banal en boca de un escribano: “que me place, voy corriendo”. En cambio, la edición de Quiñones enfatiza reiterando diegéticamente lo sucedido miméticamente al decir “desafío es por lo menos”. La variación de detalle, no significativa

dramáticamente, la tenemos en la sustitución del nombre del personaje de "señor Ortiz" por "señor Soto", que nos muestra una relación de identidad, pues el cambio de "otro" por "escribano" está relacionado con un nombre, si el cambio hubiera sido debido a Vera Tassis buscando la sistematización, no hubiera sido necesario el cambio de un nombre. Esto nos habla de la existencia de distintos originales en los cuales hay una coincidencia con la posición del editor.

Otras modificaciones son mucho más sencillas, digamos que es el mecanismo de variación por sinonimia:

la atencion toda en sus galas,		el atencion en sus galas	
sus solazes, y sus fiestas,	40	sus festejos, y sus fiestas	44

Vera evita la repetición casi pleonástica de festejos y fiestas y la sustituye por solaces y fiestas y le da una sonoridad levemente diferente al sustituir "el atención" por "la atención".

El recurso de hacer un camino para indicar un cambio de espacio, esto es, escenificar el desplazamiento, también se utiliza en esta comedia, lo cual indica por un lado, el conocimiento técnico de Calderón, el cual está fuera de duda, y su habilidad para dar variedad a la obra:

ROQUE. Pero señor, mira  
que ahora vamos por la calle  
no vayas con tanta prisa;  
que echan de ver los que pasan,  
que suegros umbrales pisas  
Ve despacio.

FERNANDO. ¿Cómo puedo,  
que no es mi voluntad mía?  
(II, 782)

Sin embargo, esta secuencia no aparece en la *Séptima parte*. No es esencial en la construcción dramática, pero su presencia refuerza la construcción de la espacialidad de la comedia, ya de por sí bastante compleja, así como la trama,

prueba de ello es que al final se da el habitual rompimiento del espacio dramático, esto es del espacio de la ficción, para regresarnos al espacio escénico como espacio de la representación con el texto final de Roque, que no se limita a pedir perdón por las faltas cometidas, sino que aclara y puntualiza los detalles sueltos que pudieron haber quedado de las acciones llevadas a cabo:

ROQUE. Esperen vuessas mercedes,  
que decir tres cosas falta.  
Ya se acordarán que hubo  
en la primera jornada  
un Don Diego, y que le dieron  
en ella una cuchillada;  
él se la ha estado curando,  
y por eso de aquí falta.  
También hubo una Leonor  
introducida en la farsa,  
y no está aquí, porque fuera  
malo el salir de su casa  
a estas horas, de estos dos  
cuentan mil historias largas  
que se casaron también.  
Si aguardan que entre en la danza  
una maleta perdida,  
desta sola no se halla  
tradición: aquesto he dicho  
porque no me quede nada  
que decir, si vuesarcedes  
de la comedia se agradan,  
mañana será otro día,  
para que vengan a honrarla.

(III, 799)

En secuencias como ésta no se presentan variaciones. Como es lógico al comparar las distintas versiones existe un núcleo esencial que se mantiene invariable y en torno a él se da una amplia gama de posibilidades de variación que obedecen no a problemas de copista, sino a criterios de construcción y

de edición. ¿Cuál es el apoyo textual que lleva a Vera Tassis a dar su versión de la *Séptima parte*? Nos parece que eso es algo que un análisis minucioso de las variantes que aquí hemos ejemplificado y de los posibles criterios que las motivaron puede apoyar la existencia de un original calderoniano o llevarnos a sostener que son decisiones de un editor, muy personal, pero muy capaz en la labor de publicar textos que andaban por el mundo sujetos a múltiples avatares.

No hay que olvidar que *Mañana será otro día* puede ser una comedia en la cual el manejo de los personajes, sus relaciones y de la espacialidad está, hasta cierto punto, marcado por el virtuosismo, que es el que da individualidad y personalidad propia a la pieza, que por estar construida a partir de tópicos, de no tener este tipo de manejo podía ser anodina y carente de interés para un público muy acostumbrado a la presencia de dichos tópicos en la comedia. De ahí, que las variantes de las distintas ediciones puedan ser significativas para entender incluso un proceso de construcción y revisión textual.



“Yo que en el retrete fui / de Veatriz el escondido”:  
creación de espacios y decisiones  
ecdóticas en las versiones manuscrita  
e impresas de *La desdicha de la voz*  
de Pedro Calderón de la Barca

Laurette Godinas

*Instituto de Investigaciones Bibliográficas*  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

La victoria española en Fuenterrabía provocó en 1638 tal júbilo que Madrid se llenó de repiques de campanas. Calderón, quien estuvo durante el sitio de dicha ciudad vasca al servicio del Duque del Infantado, no pudo permanecer ajeno a la alegría provocada por dicho feliz acontecimiento, que marcaba un punto más para España y el Imperio en el marco de la Guerra de los Treinta Años. Así es como se puede entender, por lo menos, los versos iniciales de la comedia *La desdicha de la voz*, en los que Doña Beatriz lee una carta en la que una amiga le dice:

Amiga mía ya sabes  
cuánto es hoy célebre día  
en Madrid porque los reyes  
que eternas edades vivan  
salen en público a Atocha  
a ver su imagen divina  
en hacimiento de gracias  
de las victorias invictas  
a mí me han dado un balcón

donde verlo no querría  
 tener holgura sin ti.

(I, vv. 1-11)

Aunque por desgracia no siempre es así, en este caso, la primera versión de esta obra está conservada en un manuscrito autógrafo de Calderón de la Barca, el Ms. Res. 108 de la Biblioteca Nacional de España<sup>1</sup>, que presenta en su último folio la aprobación para su representación, datada del 1 de junio de 1639, con la firma de Juan Navarro de Espinosa. Y a continuación la fecha de 13 de noviembre de 1639, seguida de la moción “Representese”. La efectiva representación de la obra no deja lugar a duda si observamos en el segundo folio de dicho manuscrito la lista de *Personas* en las que figura la distribución de los papeles: Pedro M<anue>l como Don Juan, cuyo primer lugar en la lista nos deja entrever que se trata del galán principal (aunque la presencia escénica de los tres personajes masculinos jóvenes permite poner en cuestión este papel protagónico), el autor como Don Pedro, León como Don Diego, Jusepe como Luis, un viejo, Pedro como Feliciano, Osorio como Luquete, María de –se arrancó el folio y es imposible leer el apellido– como Doña Beatriz, una abreviatura que inicia con *A* y una *g* sobrepuesta como Inés, doña Ju [y algo más que no se puede leer] como Doña Leonor y dos nombres ilegibles para Isabel y un escudero; curiosamente, faltan los créditos de los personajes que aparecen hasta la segunda jornada, una vez trasladada la acción a la ciudad de Sevilla, el viejo Octavio y el criado Celio (figura 1).

Como es el caso en otras obras, la presencia de un manuscrito autógrafo ofrece datos importantes tanto para el proceso genético de la obra, como para extraer de su cuidadosa revisión datos importantes para la representación de la misma. Este testimonio no es, sin embargo, el único que conservamos de

---

<sup>1</sup> Forma parte, junto con otros testimonios autógrafos de Calderón como la copia manuscrita de *El mágico prodigioso* (Ms. Vit. 7-1), del conjunto de manuscritos procedentes de la biblioteca del Duque de Osuna, que fueron incorporados a la Biblioteca Nacional en 1884; como en este caso, se trata de un manuscrito “del tipo que normalmente se entregara a una compañía de actores, pues contiene buen número de borraduras y enmiendas” (Bruce Wardropper, “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 20).

*La desdicha de la voz*; pero si tomamos en cuenta el hecho de que ninguna de las ediciones del siglo XVII puede considerarse como formando parte de las ediciones “autorizadas” por los hermanos Calderón, podríamos considerar otorgar a esta versión, sin duda más cercana a la primera composición de la obra y su primera difusión, un papel privilegiado en la elección del texto base para nuestra edición de la obra (utilizo entonces el término en el sentido que le da Ruano de la Haza en “La edición crítica de un texto dramático”, 496). La primera edición impresa del texto sale en 1650 en la *Parte 43 de las comedias de diferentes autores*, donde ocupa el cuarto lugar compartiendo los créditos con: *Los Martyres de Cordova*, de Antonio de Castro; *El demonio en la muger, y el Rey Angel de Sicilia: primera parte*, de Don Iuan de Moxica; *Segunda parte del Rey Angel de Sicilia, y Principe demonio, y diablo de Palermo*, de Don Iuan de Moxica; *Hazer cada uno lo que deue*, de Don Geronimo de Cuellar; *La mas hidalga hermosura*, de tres ingenios; *Palmerin de Oliva*, del Dotor Iuan Perez de Montaluan; *De lo que merece vn soldado*, de Moreto; *Amparar al enemigo*, de Don Antonio de Solis, *Las academias de amor*, de Don Christoual de Morales; *El padre de su enemigo* de Iuan de Villegas y *A vn tiempo rey y vasallo*, también de tres ingenios. No es Madrid donde se publica, sino en Zaragoza, por Juan Ybar, a costa de Pedro Escuer. Esto, y el número elevado de partes (amén de las tribulaciones de la historia literaria) nos pueden explicar por qué tan pocas comedias de las más famosas (por autores *idem*) se encuentran entre los elegidos para esta *Parte 43*.

Este testimonio es sin duda de la versión que más se apega al manuscrito, aunque, igual que las demás versiones impresas a la zaga suya, suprime un gran número de versos sobre los que regresaremos enseguida. La segunda edición es la de 1683, en la *Septima parte de comedias* que corrió a cargo de don Juan de Vera Tassis y Villarroel, con lo que puede significar la intromisión de este amigo de los hermanos Calderón, que se dio a la tarea de editar sus obras, contando en algunos casos –aunque no siempre, puesto que Calderón los había legado todos a la Congregación de San Pedro, de sacerdotes matritenses– con los manuscritos, aunque las más veces con las ediciones que circulaban de las mismas. No cabe duda, en este caso, que la edición de Vera Tassis tomó como base, si no fue la de Zaragoza, extremadamente descuidada y que presenta

errores que ninguna de las demás sigue<sup>2</sup>, sí de alguna impresión similar, pero introduciéndole una serie de cambios ubicados, sobre todo, en los momentos en los que se pueden detectar en esta última supresiones con respecto al manuscrito que era imprescindible remendar.

Por lo demás, la *collatio* arroja un sorprendente parecido entre la suelta sin fecha impresa en Sevilla en la Imprenta de la Viuda de Leefsdael y el texto que se ofrece en la *Parte 43*, salvo numerosos cambios ortográficos y en la interpunción y, por el otro lado, una relación directa entre la *Séptima parte* de 1715 y, por un lado, su antecesora de 1683, y, por el otro, las demás sueltas (Sanz, 1746 y Suriá, s. a.); por su parte, Juan Fernández de Apontes también tomaría como modelo la *Séptima parte* de 1715, sin duda la que más fácil le habría sido encontrar. En cuanto a Keil, el primer editor del siglo XIX, también se inclinó por ese mismo texto para su edición de las *Comedias* supuestamente “cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas”<sup>3</sup>.

Mi propósito en este artículo no es, evidentemente, atosigar al lector con una serie de consideraciones ecdóticas que suelen resultar aburridas si no se ilustran con profusión de ejemplos. Como parte del trabajo de edición crítica que estamos realizando desde El Colegio de México para la colección *Comedias Completas* de Calderón, perteneciente a la Biblioteca Áurea Hispánica,

---

<sup>2</sup> Las lecciones variantes que introduce esta *Parte quarenta y tres*, que suelen partir de malas lecturas del modelo y podrían hacer pensar que, de hecho, fueron sacadas por el cajista de un documento manuscrito, no sólo implican errores en la separación de palabras y variantes ortográficas: algunos errores suelen causar cambios semánticos importantes como, por ejemplo, la adición de una sílaba *embidiado*, que hace incomprensibles en este testimonio los versos “si no tal vez que embiado / de mi amo a su casa voy” (vv. 403-404); o bien la elección de la lección *decoro* por *secreto* en el aparte de Octavio de la segunda jornada: “(Perdióse todo el secreto)” (v. 2614).

<sup>3</sup> Por una cuestión práctica, me referiré a los testimonios a los que aludiré aquí con las siguientes abreviaturas: *JY* para la *Parte 43*; *VT1* a la *Séptima parte* de 1683; *VT2* a la de 1715; *PVT* a la *Séptima parte* atribuida a Vera Tassis y que una copia pirata sin colofón, cuya portada está reproducida en Pedro Calderón de la Barca, *A facsimile edition prepared by D. W. Cruikshank and J. E. Varey with textual and critical studies*. Vol. XVI: *Séptima parte de comedias* (Madrid, 1683), Greff International, Farnborough, 1973; *AS* a la suelta de Antonio Sanz, Madrid, 1746; *SB* a la suelta de Francisco Suriá y Burgada, Barcelona, s.f.; y *FL* para la suelta de la viuda de Francisco de Leefsdael, Sevilla.

que coeditan la editorial Vervuert y la Universidad de Navarra, quisiera compartir algunas de las consideraciones que me parecen importantes acerca del establecimiento del texto de *La desdicha de la voz*. Lejos de intentar aquí una defensa a toda costa de las lecciones del manuscrito, querría subrayar, mediante un análisis de los fragmentos suprimidos por las versiones impresas de la obra (con algunas diferencias dentro de este grupo aparentemente cohesionado), las repercusiones para la representación de los cortes.

En primer lugar, cabe destacar que si analizamos los fragmentos que fueron tachados en el manuscrito –tomando en consideración el hecho de que no parece haber sido este mismo manuscrito el que llegó a la imprenta, sino una copia en limpio del mismo sin huellas de dichos pasajes, tachados la mayor parte de las veces por el autor– podemos ver en ellos los tropiezos del dramaturgo por encontrar la forma dramáticamente más eficaz de expresarse. Así, por ejemplo, para no adelantar el nombramiento de Don Luis, el padre de Don Diego, en Sevilla, tacha en el verso 286 “le an dado un cargo en Sevilla” y corrige sobre la línea “el rey con un cargo embia” (con la metátesis en *FL* “con un cargo el rey le embia”)<sup>4</sup>. En el verso 595, al describir Leonor su amor por don Juan, se queja de que es su “mal arto severo” y añade, en el manuscrito, “arto grande mi dolor”, sintagma que tacha y vuelve a colocar un verso después en la serie paralelística de “arto fuertes mis desvelos, / arto grande mi dolor, / arto tristes mis recelos”, cambio que permite además una mejor adecuación al patrón rítmico. En un caso similar, todavía en la primera jornada, el autor tachó los versos que había empleado con cierta precipitación –“a ver a sus majestades la mayor grandeza / que por n<uest>ra calle pasan” (vv. 665-666)– para volverlos a ubicar un poco más adelante, cuando Diego cuenta a su hermana Leonor que invitó a Beatriz a que aprovechara el balcón “adonde viese / el lucimiento y la gala / con que oy sus majestades / por aquesta calle pasan” (vv. 677-680).

Otros tachados sin duda tenían que ver, más que con el pulimiento del estilo, con cuestiones relacionadas con la representación. Así, la supresión de

---

<sup>4</sup> Cabe destacar que la numeración de versos que empleo aquí está basada en el manuscrito, incluyendo los versos tachados.

los versos “que mandes hacer un poco / de chocolate y que baya / servida en sus azafatas / tus jícaras y toallas” responde a la voluntad de no sobrecargar el texto de remisiones a posibles *realia* –sobre todo si pensamos en otro tachado de la misma palabra “chocolate” unos versos después:

Di Isabel que [TACH. chocolate] saque [TACH. ropas] [s.l. al punto]  
 [TACH. prebenga y dulces te saca] [s. l. plata y ropa reserbada]  
 [TACH. de todos] [s. l. y tu de] mis escritorios  
 Las bujerias [*bujias, JY buxerias, VTI*] y alajas  
 De mas buen gusto avanillos [abanicos *VTI*]

En muchos casos se podría aludir a otra razón de peso para explicar dichas supresiones: en efecto, se trata de una obra extremadamente larga, con jornadas de respectivamente 1310, 1590 y 1200 versos, por lo menos en lo que respecta a la versión manuscrita, lo cual pudo haber provocado en el lector la voluntad de acortar texto y, por ende, tiempo de representación.

Otra de las escenas interesantes es sin duda la escena en la que Calderón introduce por primera vez el canto de doña Beatriz, a partir del v. 808, donde el gran número de tachaduras muestra la importancia dramática que revistió para el autor esta escena, donde era importante que Don Diego no fuera él mismo a buscar la guitarra a los aposentos de Leonor, pues allí estaba escondido don Pedro, el pretendiente de ésta (figura 2):

[aquella guitarra]  
 me da [TACH. Sacala tu ynes] [CORR. Y TACH. s. l. donde esta Ysabel]  
 [TACH. Isa aquí esta]  
 [MG. IZQ. ] (Leo) donde esta  
 (Ys) en aqueste tocador  
 (Dd.) yre a sacarla  
 (Ys) para echarme por ay  
 quanto [TACH. yo] [CORR. S. L. esta] com  
 puesto (Leo) aguarda  
 que [TACH. yo] [CORR. S. L. ella] te la sacara  
 (Ys) vesla aquí

[MG. DER.]  
 [TACH. (Ys) ileg.  
 (Ys) en aqueste tocador  
 (d.d.) yre a sacarla]

[MG. DER. [después de los tachados de arriba de “Sacala tu ynes”]  
 [TACH. (Ys.) aquí dentro  
 (d.d.) Yre a sacarla]

En este caso como en muchos otros, los tachados marcan la necesidad de una mejor ubicación espacial de las acciones referidas. No se insistirá nunca lo suficiente sobre la importancia del espacio en el teatro, pues, como bien lo dice Ignacio Arellano,

La creación de los espacios teatrales involucra [...] la posible realización escénica (material) de las didascalias explícitas e implícitas, pero también la construcción imaginaria (no ejecutada materialmente en el escenario) provocada por descripciones y sugerencias del texto dramático<sup>5</sup>.

Así, cuando don Pedro oye a su hermana cantar ¡en el cuarto de don Diego!, dice “que por divertirle canta / [TACH. yo oyéndolo] / y yo en el de Leonor, ¡ay cielos! / oyéndolo, ¡pena rara! [estraña *JY* y *toda la tradición impresa*]”. Esta misma preocupación por los espacios lleva al dramaturgo a ensayar varias versiones para la escena en la que Beatriz confía su secreto a don Octavio, su anfitrión en Sevilla, donde tuvo que huir para escapar de la venganza de su hermano: Doña Beatriz le pide que cierre la puerta; el anciano accede, en la versión sin tachar ubicada en el margen, diciendo “Ya lo está, hablad” (v. 1361). Sin duda Calderón sintió superflua la insistencia sobre la necesidad de secrecía presente en la versión original, que tachó: “Ota. Ya esta cerrada d. B.

---

<sup>5</sup> “Espacios dramáticos en los dramas de Calderón”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha, Almagro, 2001, p. 79.

ay alguno / Por aquí que escuchar pueda / Ota. No que extrañas pretensiones / Descubrios pues y sepa / Que me mandais”.

Finalmente, otro espacio dramático donde el autor ejerció el rigor de su capacidad revisora fue en lo que podríamos llamar de la emoción<sup>6</sup>. Curiosamente, muchos de los tachados corresponden a los diálogos de los graciosos. Cuando Diego suelta, al final de la primera jornada, un “¡Muerto soy!”, Calderón tachó el verso de Luquete que decía, para relajar el ambiente, “Viudo de amo me han dejado / a buscar otro amo voy” (vv. 1270-71), sin duda con el afán de no romper la tensión dramática que era necesaria para dejar al espectador en ascuas en su espera de la segunda jornada.

No cabe duda de que, incluso si el manuscrito llegara a ser el texto base para la edición de la obra –como lo ha sido para los dos editores anteriores<sup>7</sup>– dichos tachados tendrían que suprimirse, salvo tal vez algunos casos donde se puede observar que al cancelar se tachó de más, por lo cual se examinaría seriamente la posibilidad de un nuevo rescate de variantes aparentemente descartadas, sobre las cuales me alargaría si no tuviéramos el tiempo medido. Otro caso es el de los versos que sí están en el manuscrito, aunque no llegó a formar parte de la *princeps* de 1650 ni de las subsecuentes.

Hacia el final de la primera jornada es cuando aparece la primera supresión sobre material no tachado del manuscrito. En éste, al tomar nuevamente posesión del escenario Beatriz, ya de regreso a su casa tras el episodio del canto y el posterior enojo propio y de su hermano en casa de don Diego y doña Leonor, platica con Inés y le cuenta de la traición de doña Elvira:

Muchos males, pocos vienes  
[sólo en el manuscrito:

---

<sup>6</sup> Sigo a Ignacio Arellano, quien afirma con acierto: “Uno de los objetivos centrales del teatro –de todo el arte– barroco es, en palabras de Lope, mover con fuerza a su receptor. Ciertas configuraciones del espacio dramático van dirigidas especialmente a proporcionar tipos de ostensión emotiva capaces de causar en el público un fuerte choque” (art. cit., p. 94).

<sup>7</sup> Me refiero a las siguientes ediciones: Pedro Calderón de la Barca, *La desdicha de la voz. Edición basada en el manuscrito autógrafa conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid*, ed. de A. V. Ebersole, Castalia, Valencia, 1963 y la más reciente Pedro Calderón de la Barca, *La desdicha de la voz*, ed. de T. R. A. Mason, Liverpool University Press, Liverpool, 2003.

pues doña elvira conmigo  
 tan traydoramente a andado  
 que a la casa me a llebado  
 de don Diego, mi enemigo.  
 donde por disimular  
 el gran sentimiento que  
 [TACH. justo era] [s. l. deuiera] tener cante  
 lo que [TACH. deuiera] [s. l. era mejor] llorar  
 que peor fuera hacer estremos  
 con que dar a entender diera  
 quan grande su traycion era  
 pero de otra cosa hablemos.]  
 mi hermano a casa a venido?

(vv. 967-978)

Este fragmento de carácter altamente diegético, omitido por la tradición impresa, tiene, sin embargo, una función muy importante al dar a conocer al lector la nueva semantización del escenario que refuerza la pregunta con la que retoma el texto la tradición impresa: “¿mi hermano a casa ha venido?” (v. 1004); podríamos pensar en esto como un argumento para defender, como lo hicieron los editores anteriores, la versión del manuscrito como texto de base para la edición de esta obra.

Por lo demás, la creación de espacios es, en esta comedia en la que la acción se desplaza de Madrid a Sevilla después de la primera jornada, un elemento de gran relevancia. Por lo tanto resulta interesante la supresión en los impresos de unos 36 versos al inicio de la segunda jornada, donde al llenarse el escenario no están ya en la capital, sino, como bien lo dice Octavio, “oy / don Luis a Sevilla llega / según la carta me dice / de la pasada estafeta” (vv. 1288). El fragmento suprimido, que forma parte del texto recitado por don Octavio, cobra interés a más de un nivel:

ya llega don Luis a quien  
 confieso tantas finezas

[sólo en el manuscrito:  
 de amistad que no es posible

excusarme de que vea  
 oy en mi agradecimiento  
 yguales correspondencias  
 escribio me a los principios  
 su venida que tuviera  
 alquilada y alajada  
 una casa por su cuenta  
 yo viendo que es esta mia  
 tan capaz pues ay en ella  
 cuarto aparte donde puede  
 toda su familia entera  
 aposentarse no quise  
 buscar otra de manera  
 que aquí a de estar y por no  
 perdonar oy diligencia  
 ninguna a esperarle quiero  
 salir agora a la puerta  
 de Carmona que no dudo  
 que de un ynstante a otro venga  
 [TACH. ya que mis ocupaciones  
 no me dan Celio licencia  
 de que salga a recibirle  
 una jornada siquiera  
 de Seuilla mira tu  
 si esta el coche puesto]  
 [MG. DER. mira si esta puesto el coche  
 (Cel.) yo voy a mirarlo – vase] (Ota) o quiera  
 el cielo que en algo acierte  
 a cumplir oy con las deudas  
 que le debe mi amistad  
 pues es la mas verdadera  
 que e profesado después  
 que murio don Juan de Leyba  
 con quien tan grande en la corte  
 la tuve el tiempo que en ella  
 estube y fui guesped suyo]

(1293-1323)

(Cel.) Pues si has de ir à recibirle *add. VT1*]

Desde el punto de vista del espacio dramático, cabe destacar la mención a la Puerta de Carmona, una de las puertas de la ciudad de Sevilla<sup>8</sup> (a espaldas de los restos del acueducto conocido como los Caños de Carmona); curiosamente, en la mención posterior a la puerta de Carmona, *JY* presenta la lección “Caymana” (v. 1355). El fragmento tachado, en cambio, tenía que desaparecer porque contradice los versos inmediatamente anteriores. Cabe destacar además los versos finales de este pasaje, en los que, alabando la verdadera amistad, habla no sólo de la que lo unió con Juan de Leyva –la casa de Leyva gozaba, como se puede ver en las *Batallas y quinquagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo, de una excelente reputación<sup>9</sup>; por lo demás, Leyva es un apellido que aparece con cierta frecuencia en la obra de Calderón para referir a cierto abolengo<sup>10</sup>– sino también de su estancia en la corte, lo cual hace de él un personaje muy importante.

Como muestra de la reducción drástica de los elementos cómicos en la obra, además del diálogo final de la primera jornada al que ya aludimos, podemos hacer mención de la supresión de los vv. 267-295 de la segunda jornada, donde lo que se elimina es un divertido diálogo entre Isabel, criada de Leonor, y Celio, criado de Octavio, en el que éste corteja a Isabel preguntándole “qué alaja es vced en casa” (v. 1547) y ésta le responde:

Soy una alaja diversa  
 porque en la cocina soy  
 fregona en la sala dueña  
 camarera en el retrete

---

<sup>8</sup> Según la página web del Barrio de Santa Cruz de Sevilla, la Puerta de Carmona, parte de la antigua muralla almohade, reconstruida en 1576 y derribada en 1868, se encontraba en la actual unión de la calle San Esteban con la calle Navarros, a espaldas de los antiguos caños de Carmona, el acueducto de Sevilla (véase la página web <http://www.barriosantacruz.com>; última consulta el 12 de agosto de 2008).

<sup>9</sup> De la genealogía de la casa de Leyva, a la que dedica varias páginas, se deduce su valor tanto militar como humano; véase al respecto Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, ed. de Juan Pérez de Tudela y Bueso, Real Academia de la Historia, Madrid, 1983, t. II, pp. 285-289.

<sup>10</sup> Es el caso del personaje de Juan de Leyva en *Mañana será otro día*.

en el estrado doncella  
 y en lo demás secretaria  
 (vv. 1548-1553)

y continúa su discurso de doble sentido dirigido al insistente Celio con los versos siguientes:

Y tanto que sirvo a oros  
 Quando el dinero me entregan  
 A copas cuando me dan  
 Algun almuerzo o merienda  
 Y a espadas y bastos cuando  
 Mido al que habla sin vergüenza  
 La espalda de abajo arriba  
 Del rostro de oreja a oreja  
 (vv. 1554-1561)

Curiosamente, en su lugar los impresos pusieron, según las versiones, uno o seis versos que, si bien refieren también al cortejo amoroso, pierden bastante gracia con respecto a la versión anterior: en la *JY*, *VTI* y *FL*, el verso con el que se “enmienda” la omisión es “y en señal tome un abraço”; en el resto de la tradición impresa, son seis los versos que se añaden: “Para que le quiero yo / ya sabe vusted que es fuerza / dar vn abraço a quien viene / como vuesarced de fuera / y a ninguno en cortesía / este favor se le niega”.

Otro caso interesante es cuando, al expresar don Pedro su reconocimiento a su otrora enemigo y ahora cómplice don Juan, éste le contesta en 72 versos que se omiten por completo en la tradición impresa. Este diálogo –que empieza con “A quien habrá sucedido / esto que pasa por mi / yo que en el retrete fui / de Beatriz el escondido / yo que fui el que atrevido / su vida defendió ¡cielos! Yo que atento a mis recelos / fui el que fingió entrar y yo / que fui el que a don Diego hirió / en venganza de sus celos / soy agora, ¡ay infelice!, quanto mi desdicha crece / a quien don Pedro agradece / el agravio que te hice” – es la confesión en voz de don Juan de la razón de su viaje a Sevilla y, sobre todo, la clara expresión de que perdonó a Beatriz y no la persigue ya para vengarse sino para protegerla. Curiosamente, las versiones impresas sintetizan en 40 re-

dondillas un argumento similar. De nuevo, la presencia en todos los impresos de un texto muy similar muestra que todos parten, si no directamente de la *princeps*, de un arquetipo de ésta o de un subarquetipo que se encontraría, en la estructuración del *stemma codicum*, a la misma altura.

Finalmente, aunque podrían ser muchos más los ejemplos, cuando al final de la segunda jornada doña Beatriz canta por segunda vez su triste canción con la que provoca que don Pedro y don Juan tengan conocimiento de su paradero, al final de una larguísima jornada, los impresos sintieron la necesidad, para no entorpecer la puesta en página del texto dramático, de mandar al final de la jornada el texto de la canción, que en el manuscrito se encuentra justo en el momento en el que empieza a cantar el personaje. Podríamos, en este caso, adelantar como explicación la orientación de corte especular del manuscrito, sin duda destinado a servir a una compañía, y, al contrario, de la vocación de lectura de los testimonios de la tradición impresa.

Sólo me queda añadir que, cualquiera que sea el texto base, las numerosas variaciones que encontramos entre el manuscrito y la tradición impresa dan la impresión de que *La desdicha de la voz* no es la mejor comedia de enredos de Calderón. Tres galanes, de los cuales uno queda al final solo y abandonado (después de haber sido herido al final de la primera jornada), una verdadera historia de amor (doña Beatriz y don Juan) y un matrimonio que llega, en el caso de don Pedro y doña Leonor, a reparar severos agravios causados por una tercera persona, complementados con una premisa interesante que no termina de cerrarse con contundencia, es decir, el don de Beatriz por emplear a destiempo su hermosa voz. Como lo he intentado mostrar, si lo que podía salvar de alguna forma la comedia era la intervención de los graciosos, los impresos la dejaron exangüe. Por ello me parece que la edición crítica de esta obra de Calderón se debe proponer un rescate, dentro del texto que ofrece el manuscrito de 1639, únicamente de lo que ha quedado en éste como versión final, es decir, una verdadera edición y no una transcripción paleográfica<sup>11</sup> en la que, si

---


<sup>11</sup> Era éste el principal defecto de la primera edición moderna de la obra basada en el manuscrito: Pedro Calderón de la Barca, *La desdicha de la voz*, edición basada en el manuscrito autógrafa conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, A. V. Ebershole, Castalia, Valencia, 1963 (Estudios de Hispanófila, 3). Si bien en la más reciente de Mason se evita este escollo

se toman en cuenta los tachados del mismo, esto se hace en un apéndice de variantes, permita rescatar esta parte emotiva tan característica, finalmente, de la comedia aurisecular. Eso sí, inscribiéndose para la *dispositio textus* en las pautas dictadas por la colección de Comedias de Calderón, pensadas para entregar al lector del siglo XXI un texto que, si bien filológicamente fiel a su original, no adolece de los defectos que puede ofrecer una ortografía extremadamente conservadora. Es una hipótesis que permitirá, me parece, salvaguardar de la forma más fidedigna sus espacios dramáticos.

---

mediante una mayor uniformación de criterios (incluyendo la adición de puntuación) y la remisión a un apéndice final de los tachados y de las enmiendas al manuscrito, no deja de ofrecer un apego gráfico al original que va en contra de los lineamientos sobre grafías establecidos en las más recientes discusiones sobre el tema; véase al respecto, por citar sólo dos ejemplos, Ignacio Arellano, “Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas”, en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1991, pp. 563-586 e Ignacio Arellano, *Editar a Calderón. Hacia una edición crítica de las comedias completas*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2007.

Figura 1. *La desdicha de la voz*, Ms. Res. 108, fol. 1r


  
*Doña María Jofre*  
*La desdicha de la voz*

---

*Prima jornada*

*personas*

<i>D. Ju</i>	_____	<i>Pedro de</i>
<i>D. Pedro</i>	_____	<i>el autor</i>
<i>D. Diego</i>	_____	<i>Leon</i>
<i>D. Luis vesp</i>	_____	<i>de sept</i>
<i>Feliciano</i>	_____	<i>pedro</i>
<i>Luzque</i>	_____	<i>Luis</i>
<i>D. Veatriz</i>	_____	<i>ma se</i>
<i>Ines</i>	_____	<i>ra ad</i>
<i>D. Leonor</i>	_____	<i>de la</i>
<i>Habel</i>	_____	<i>am</i>
<i>Un esudero</i>	_____	<i>de</i>

---

*La ven Doña Veatriz leyendo un papel*

*Un esudero*

---

*D. V. lee uniga mia gafar*

*quans y cy crebre dia*

*na gongre los Reyes*



## Problemas de puntuación en *El hombre pobre todo es trazas* de Calderón

Lorena Uribe Bracho

*Universidad Nacional Autónoma de México*

La estandarización del sistema de puntuación en español, que se asocia con el trabajo de la Real Academia Española a partir del siglo XVIII, se pudo dar, en buena parte, gracias a que el uso había generalizado cada vez más, a lo largo de varios siglos, la manera de puntuar. Y fue sin duda en la imprenta –sobre todo la del siglo XVII– donde más se avanzó hacia una estandarización<sup>1</sup>. Esto no quiere decir, por supuesto, que los impresos de esa época estén puntuados con una sistematicidad comparable a la que estamos acostumbrados ahora, ni que no haya variantes de –y variantes significativas, como sabrá cualquiera que haya estudiado la tradición impresa del Siglo de Oro– entre un texto y otro. Lo que sí es cierto es que los textos impresos estaban mucho más cerca que los manuscritos de la norma que ya desde entonces se intentaba establecer en los tratados de ortografía<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Aunque todavía lejos de las normas actuales, la puntuación, con la imprenta, va adquiriendo mayor regularidad y coherencia (véase Alberto Blecau, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983, p. 143). A diferencia de las prácticas del *scriptorium* medieval, el proceso de corrección de la imprenta podía ser bastante sistemático; José Manuel Lucía Megías explica cómo la puntuación de los impresos se consideraba prueba del ‘avance’ de los tiempos (“Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales en la imprenta)”, en Antonio Castillo Gómez (ed.), *Libro y lectura en la Península Ibérica y América, siglos XIII a XVIII*, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, Salamanca, 2003, pp. 209-242; p. 220).

<sup>2</sup> Entre los tratadistas más importantes que reflexionaron sobre la ortografía y la puntuación están Cristóbal de Villalón, que en su *Gramática castellana* (1558) dedica una sección a

A la hora de editar un texto del siglo xvii –y sobre todo un texto teatral, en cuya factura interviene más gente que en textos de otros géneros<sup>33</sup>– es necesario tener en cuenta los procesos por los que pasaba un texto antes de llegar a las manos del lector. En el caso particular de la *puntuación* de un texto teatral hay que considerar, de antemano, que lo más probable es que la puntuación que aparece en un impreso del siglo xvii no sea del autor de la obra (de Calderón de la Barca, en este caso) sino del cajista o del corrector<sup>4</sup>.

Esto levanta inmediatamente la pregunta de qué tanto hace falta respetar una puntuación que no corresponde necesariamente a la voluntad del autor

---

la puntuación (véase Juan Martínez Marín, “La estandarización de la puntuación en español: ss. xv-xvii”, en Ricardo Escavy Zamora, J. M. Hernández Terrés y Antonio Roldán (eds.), *Nebrija V centenario. Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico-Universidad de Murcia, Murcia, 1994, t. III, pp. 437-450, p. 439); Bartolomé Jiménez Patón, que habla de la puntuación en el capítulo XVIII de su *Epítome de la ortografía latina y castellana* (1614; véase *ibid.*, p. 441); y Gonzalo Correas, que escribe sobre el tema en su *Arte de la lengua española castellana*, 1625; véase María Teresa Cáceres Lorenzo y Marina Díaz Peralta, “La puntuación en los textos españoles del siglo xvii: ‘Arte para fabricar, fortificar, y aparejar naos de guerra y merchante’ de Tomé Cano”, *Revue de Linguistique Romane*, 269-270 (2004), pp. 79-94; p. 80. Como explican Díaz Peralta y Cáceres Lorenzo (*ibid.*, p. 85), Villalón, Correas y Jiménez Patón –acorde con las prácticas de su época– tenían una postura con respecto a la lengua más preceptiva que descriptiva, cosa que desembocaba, inevitablemente, en un desfase entre las prácticas reales de la imprenta –todavía no completamente sistemática– y la teoría de los ortógrafos; según las autoras, la impresión provocada por las gramáticas y ortografías de la época es que hay una “inexistencia de [...] criterios estables y rigurosos, [y una] falta de [...] valores fijos y claramente delimitados para cada uno de los signos” (*ibid.*, p. 92).

<sup>3</sup> Si de por sí, como explica Lucía Megías (“¿Cómo editar textos impresos? Notas y comentarios para un manual”, *La Corónica*, 30:2, 2002, pp. 279-315; p. 281) uno de los cambios importantes del *scriptorium* a la imprenta es que en esta última interviene mucho más gente en la elaboración del texto, en el caso de un texto teatral el número de personas involucradas aumenta sensiblemente debido a las necesidades prácticas de la representación.

<sup>4</sup> Lucía Megías explica el proceso, ya muy conocido y estudiado, mediante el cual el texto pasa del dramaturgo a los impresores: “A la imprenta llegará el *original de autor* [copia en limpio del *original autógrafa*] con sus potenciales transformaciones textuales, y con la firma del escribano en cada página, y en cada enmienda. En su mayoría, como ponen de manifiesto los *originales* conservados, se trata de un *original sin ordinatio* (libros, capítulos, etc.) y, en ocasiones, sin signos de puntuación y con una ortografía oscilante, que será ahora unificada por el corrector” (*ibid.*, p. 292).

(aunque a la mayoría de los autores no sólo no les causaba ningún conflicto que alguien más puntuara su texto, sino que dependían de ello y lo esperaban como parte del proceso por el que pasaba un texto en manos de los impresores)<sup>5</sup>.

El más grande mérito que puede ofrecer la puntuación de un impreso cuidado del siglo xvii para los lectores de hoy es el de dejar testimonio de una buena lectura –una lectura contemporánea o, por lo menos, más cercana en el tiempo al original–, que servirá mucho al editor a la hora de fijar el texto<sup>6</sup>. Y aquí el papel del editor es importante porque, para la transmisión del texto en el siglo xxi, es mucho más útil presentarlo con una puntuación modernizada que facilite un mejor entendimiento y ayude a aclarar pasajes que de otra manera serían oscuros para el lector contemporáneo, aunque no lo hayan sido para los espectadores del siglo xvii, mucho más acostumbrados a *escuchar* una obra de lo que estamos nosotros (que, como lectores en una cultura más visual que auditiva, hemos aprendido a depender de la puntuación como la conocemos actualmente)<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> A pesar de que en la edición de textos medievales se observa una mayor tendencia hacia la conservación gráfica, muchos editores de textos del Siglo de Oro comparten una preferencia por la modernización de puntuación y ortografía, entre otras cosas porque no necesariamente reflejan la voluntad del autor. Hay quien propone conservar la puntuación de los impresos (o de los manuscritos, en caso de que los haya) por tratar de rescatar el ritmo del fraseo aurisecular, pero la misma falta de sistematicidad de la puntuación impide, en la mayoría de los casos, determinar exactamente cuál es ese ritmo. Véase, por ejemplo, para este problema, la reseña de Ignacio Arellano a la edición crítica de Alfonso Rey de *La virtud militante* de Quevedo (*Criticón*, 35, 1986, pp. 135-144), en la que opina que “el mantenimiento de la ortografía y puntuación ofrece pocas o ninguna ventaja, y presenta inconvenientes palpables” (p. 136), y argumenta que “aunque aceptemos la posible trascendencia rítmica de los signos de puntuación, seguimos sin saber cuál es ese ritmo hipotéticamente implicado, dato que me parece irrecuperable. [...] Por lo demás cada lectura es irrepetible: la velocidad o el tono del recitado, por ejemplo, admiten múltiples interpretaciones y realizaciones sobre los mismos signos de puntuación. Y otro detalle: reproduciendo la puntuación original podemos estar reproduciendo la ‘materialidad’ del signo, pero no su función: el lector de hoy tenderá inevitablemente a conferir a esos signos la función actual, con lo que falseará su sentido” (p. 137).

<sup>6</sup> Véase Bleca, *op. cit.*, p. 143: “Habitualmente los editores suelen seguir el uso moderno, auxiliándose para casos ambiguos de la puntuación antigua”.

<sup>7</sup> Las normas más actualizadas son las del *Diccionario panhispánico de dudas*, que se puede consultar en línea a través de la página de la Real Academia Española: <http://www.rae.es/>.

En el caso de la edición de *El hombre pobre todo es trazas* se cuenta con seis testimonios impresos que, basándose en la puntuación (como se verá en los ejemplos más adelante), se pueden agrupar de la siguiente manera: la edición que figura en la *Segunda parte de comedias*, Madrid, María de Quiñones, 1637 (QC), y la de la *Segunda parte* de la imprenta, también en Madrid, de Carlos Sánchez, 1641 (S), que se basa en la anterior, con apenas ligeras variantes de puntuación. Después está otra *Segunda parte de comedias* (Q) que apareció también bajo el nombre de María de Quiñones (la viuda del impresor madrileño Juan de la Cuesta)<sup>8</sup>, con la misma fecha de 1637 pero que –como explican Cruickshank y Varey en su edición facsimilar<sup>9</sup>– es en realidad una edición algunos años posterior. Por otro lado, está la edición de la *Parte segunda* de Vera Tassis (VT), publicada en Madrid por Francisco Sanz en 1686. Esta edición es interesante en lo que atañe a la puntuación: por una parte, como sería de esperarse, muestra un sistema más complejo y con mayor nivel de estandarización que los testimonios anteriores (uso frecuente del punto y coma, que se generalizó hasta el siglo xvii<sup>10</sup>, uso más consistente de signos de admiración y de exclamación, y una serie de indicios, que no están presentes en los otros testimonios, de que hay una creciente conciencia por mantener criterios de puntuación más o menos uniformes). Por otra parte, la puntuación de Vera Tassis refleja una lectura cuidadosa del texto de Calderón, que en muchos casos resuelve ambigüedades o lecturas erróneas de los impresos anteriores. Aunque no deja de ser posible que la puntuación de este testimonio responda a los usos de impresores y correctores, las probabilidades apuntan a que el mismo Vera Tassis haya tenido mano en ella, por el carácter cuidadoso del editor y la

---

<sup>8</sup> Véase María Marsá, *La imprenta en los Siglos de Oro, 1520-1700*, Laberinto, Madrid, 2001, p. 136.

<sup>9</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsimilar y estudio crítico de Don William Cruickshank y John Earl Varey, Tamesis, London, 1973.

<sup>10</sup> Véase Ramón Santiago, “Apuntes para la historia de la puntuación en los siglos xvi y xvii”, en Juan Gutiérrez, José Manuel Blecua y Lidia Sala (coords.), *Estudios de grafemática en el dominio hispánico*, Universidad de Salamanca-Instituto Caro y Cuervo, Salamanca, 1998, pp. 243-280. El autor explica que “La generalización del punto y coma en el uso de los libros impresos a lo largo del siglo xvii y su convivencia con el resto de signos de puntuación en el interior de la frase es lenta” (p. 257).

manera en la que se involucraba en la preparación de los textos. Junto con esta edición se puede agrupar la suelta de la Biblioteca Nacional que se identifica como Pseudo Vera Tassis (*PVT*), que, aunque no idéntica a la anterior, no añade cambios de puntuación mayormente significativos. Finalmente, en este mismo grupo se podría colocar el último testimonio, impreso en Barcelona por Francisco Suriá en 1763 (*FS*), que, aunque sigue primordialmente a Vera Tassis, se acerca en algunos rasgos a la puntuación que conocemos ahora, por pertenecer ya a la segunda mitad del siglo XVIII. En resumidas cuentas, el parámetro que ofrece la tradición impresa de *El hombre pobre todo es trazas* –tres testimonios de mediados del siglo XVII, uno de finales de siglo, la suelta y uno de la segunda mitad del XVIII– es suficientemente amplio para que se alcance a ver una evolución en la manera de puntuar<sup>11</sup>.

Dentro del proceso de puntuar el texto que se edita se podría hacer una gradación que fuera desde los cambios sobre lo cuales no hay dudas, y donde sólo hay que mantener la sistematicidad a lo largo del texto, hasta aquellos en los que se presentan los verdaderos problemas de puntuación, cuando no parece haber –por lo menos no a primera vista– una respuesta unívoca.

Al primer tipo de cambio, el más sistemático, pertenece, por ejemplo, la introducción de comillas para marcar el diálogo reportado, ya que las comillas apenas se empezaban a usar en el siglo XVII<sup>12</sup> y no están en ninguno de los testimonios de *El hombre pobre*. Sirva de ejemplo el siguiente pasaje:

volvió al lirio, que guardaba  
aquel verdor que tenía

---

<sup>11</sup> A pesar de que existe en la imprenta el fenómeno de la inercia y de que los usos puntuarios pueden estar supeditados a la disponibilidad de los tipos (cosa que permite el carácter flexible y polivalente de los signos), si se alcanza a ver un cambio en el estilo de puntuar entre los distintos testimonios del siglo XVII (y todavía más en el del XVIII). Lo que dice Ramón Santiago del desarrollo de la puntuación en el siglo XVII podría aplicarse a la tradición textual de *El hombre pobre*: “una comparación entre la puntuación de ediciones de la primera y la segunda mitad de este siglo XVII –más aún entre ediciones de una misma obra– ofrece diferencias que no pueden dejar de considerarse significativas”; “aumenta el uso del punto y coma y muy especialmente el de la coma [...], mientras que la presencia de los dos puntos desciende apreciablemente” (*ibid.*, p. 258).

<sup>12</sup> Véase Martínez Marín, art. cit., p. 441.

y contra la tiranía  
 del tiempo se conservaba,  
 y díjole: “Venturoso  
 tú que en un estado estás  
 permanente, jamás  
 envidiado ni envidioso  
 [...]”.

(vv. 547-554)<sup>13</sup>

En el verdadero María de Quiñones sólo hay una coma entre “díjole” y lo que sigue, mientras que en los testimonios a partir de Vera Tassis hay dos puntos, lo que ya implica un acercamiento a la forma actual de representar el diálogo reportado.

Otra serie de decisiones que se toman de manera bastante sistemática es la de introducir signos de interrogación y de exclamación cuando no hay duda acerca del carácter interrogativo o exclamativo de la frase. Para el caso de la exclamación, por ejemplo, frases que empiezan con ¡qué bien! o ¡qué mal!, como “¡qué bien dies! ¡qué bien piensas!” (v. 708), o comentarios al margen, claramente exclamativos, como el que hace Beatriz al final de la primera jornada: “¡Cuánto / se estima, agradece y precia / la cortesía!” (vv. 987-989). Para la interrogación, frases que no podrían funcionar con el modo afirmativo, como la de Leonelo: “¿Quién solicitó jamás / con todo el sol una estrella, / sino yo?” (vv. 937-939), o lo que dice el criado Rodrigo cuando está tratando de escapar de un duelo, que no tendría sentido sin la interrogación:

[...] os doy  
 una y mil palabras hoy  
 de no llegar a esta puerta;  
 ¿qué es a esta puerta? a esta calle,  
 a este barrio, a este cuartel;

(vv. 1920-1924)

---

<sup>13</sup> Cito *El hombre pobre* por el testimonio *QC*, tomado de la edición facsímil de Cruickshank y Varey (ed. cit.), y modernizo ortografía y puntuación.

En todos estos ejemplos las marcas de exclamación e interrogación —y sólo al final, porque el signo invertido, de apertura, se empieza a usar hasta después<sup>14</sup>— están solamente de Vera Tassis en adelante; en los anteriores las oraciones interrogativas y exclamativas aparecen a lo más separadas por comas.

A pesar de que en los ejemplos anteriores no hay ambigüedad posible, hay pasajes que están en un límite en el que podrían o no llevar signos, y prueba de esa ambigüedad es que el mismo pasaje está puntuado de manera sustancialmente distinta en cada testimonio. Ejemplo de esto es el siguiente parlamento de doña Clara:

Mira cómo puede estar  
quien tantas penas recibe  
que no tiene gusto en nada,  
y siempre desazonada  
y melancólica vive;  
quien, de sí misma enemiga,  
a sí misma se aborrece;  
quien una pena padece  
incapaz de que se diga;  
quien con eternos enojos  
ha de celos sus agravios,  
del aliento de los labios  
y las lenguas de los ojos.

(vv. 1022-1034)

En el falso María de Quiñones, el que puntúa se deja llevar por el “quién” y le pone cuatro signos de interrogación, como si cada “quién” iniciara una pregunta. Esta lectura, sin embargo, carece de sentido, porque el “quién” no está usado como partícula interrogativa. En la edición de Aguilar, de Valbuena Briones, el pasaje entero está entre signos de admiración, que es una lectura válida. En Vera Tassis, sin embargo, no hay marcas ni de exclamación ni de

---

<sup>14</sup> La exclamación y la interrogación invertidas no se usan hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Véase Fidel Sebastián Mediavilla, *La puntuación en el Siglo de Oro (teoría y práctica)*, tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2001, p. 30 (disponible en <http://www.tdc.cat.cbuc.es/>).

interrogación; seguramente no por omisión, porque en el resto del texto es muy cuidadoso con estos signos, sino por la lectura que hace del pasaje, más como lamento que como exclamación.

Uno de los problemas más grandes de puntuación es el de las comas, por la abundancia de ellas, la diferencia de los usos del siglo xvii con respecto a los de ahora y el cuidado constante que se requiere para no alterar el sentido. A pesar de que claramente una de las funciones de la coma es –como hoy– la de organizar el discurso, en muchas ocasiones en los impresos de *El hombre pobre* parecería que se privilegia el uso de la coma para marcar las pausas que exige la lectura en voz alta, lo que puede llegar a ocultar el verdadero sentido de la frase. En algunos casos, incluso, se ponen comas sistemáticamente a final de verso, independientemente del sentido<sup>15</sup>.

A veces habrá que insertar comas para evitar lecturas erróneas, que, aunque puedan ser fáciles de identificar en una lectura cuidadosa del pasaje en cuestión, corren el peligro de pasar desapercibidas al no haber en él ninguna falta gramatical. Por ejemplo: a la mitad de la segunda jornada, don Diego le cuenta a don Juan que se he encontrado a doña Beatriz en casa de doña Clara, y dice:

Entré a ver a Doña Clara,  
y estaba, don Juan, con ella  
de visita Beatriz bella  
(vv. 1442-1444)

El problema es que en todos los testimonios anteriores a Vera Tassis “don Juan”, el vocativo, no está entre comas, de manera que en una primera lectura se podría entender que “estaba don Juan con ella” en vez de Beatriz. Exactamente el mismo problema se repite en la tercera jornada, cuando Beatriz dice:

---

<sup>15</sup> David Cram explica cómo la puntuación que marca dónde se debe respirar (la función retórica) y la que marca los límites sintácticos de la frase (la función gramatical) coexisten, sin necesariamente entrar en conflicto: “they were surely seen as complementary aspects of punctuation rather than as conflicting principles” (“Seventeenth-Century Punctuation Theory: Butler’s Philosophical Analysis and Wilkins’ Philosophical Critique”, *Folia Linguistica Historica*, 8:1-2, 1989, pp. 309-349; p. 311).

“¡o nunca le dijera / que a tal hora a esta casa, Inés, viniera!” El que viene a la casa es don Diego, y no Inés. De nuevo Vera Tassis se da cuenta del problema y pone “Inés” entre comas.

En pasajes que pudieran llegar a ser oscuros, la coma facilita el sentido, como se puede ver en el siguiente ejemplo, en el que Leonelo se queja de que Clara no le corresponde su amor:

Ya sabéis con cuánto gusto,  
siempre constante, mi amor  
sufrió de Clara el rigor,  
el desprecio y el disgusto.  
(vv. 627-630)

Si se deja entre comas “siempre constante mi amor”, como aparece en Vera Tassis, parece una oración adverbial que califica a “sufrió”, y se oscurece la relación entre el verbo “sufrió” y su verdadero sujeto, “mi amor”. En cambio, si se pone entre comas “siempre constante”, queda “siempre constante” como frase adjetiva que califica a “mi amor” (mi amor, siempre constante, sufrió el rigor de Clara). Muestra de que el pasaje puede ser problemático y necesita puntuarse con claridad es el error de lectura en el verdadero María de Quiñones, que se repite en Carlos Sánchez: en vez de decir “de Clara el rigor” (mi amor sufrió de Clara el rigor) dice “*declara* el rigor” (como si el rigor declarara que el amor sufrió, que no tiene sentido).

Hay casos, que son más difíciles, en los que el lenguaje poético está jugando con las fronteras de las construcciones usuales, y, por lo mismo, se vuelve muy difícil de puntuar “correctamente”. En el siguiente ejemplo, don Diego le está explicando a doña Clara cómo es que la amaba desde antes de conocerla, diciendo que adoraba su belleza en la belleza de otras mujeres, por ser reflejos tenues de la belleza de Clara, como las estrellas son reflejo del sol (que, como tal, reproducen su luz):

Escuchad,  
si con discurso naciera  
algún hombre, y en el cielo

tachonado el azul velo  
 de rubias Estrellas viera,  
 cuando adorara y quisiera  
 su luz, prestado arrebol  
 del luminoso farol,  
 ¿no adorara en las estrellas  
 al Sol mismo?

(vv. 400-409)

La parte más difícil de puntuar es “y en el cielo / tachonado el azul velo / de rubias Estrellas viera”. La imagen, independientemente de la puntuación, queda clara: el cielo estrellado se compara a un velo tachonado. Sin embargo, la construcción gramatical es difícil: el sentido de todo el pasaje indica que lo que el hombre del ejemplo ve son *estrellas*, pero, como “rubias estrellas” está bajo régimen prepositivo, el objeto directo se extiende a “el azul velo de rubias estrellas”. Sin embargo, esa división (si se marca con una coma) deja junto a “en el cielo tachonado”, cuando “tachonado”, en la imagen, corresponde a “velo”, como “estrellas” a “cielo”. Quizá lo mejor que se pueda hacer es dejar el fragmento sin ninguna coma para que las relaciones se puedan establecer libremente entre las palabras y la imagen funcione como una totalidad.

Independientemente de las complicaciones que puedan tener ciertos pasajes, una de las tareas más importantes del editor es la de mantener un sistema coherente, con criterios uniformes. Esto es lo que se debe tener en mente, por ejemplo, cuando se decide, en un determinado pasaje, entre el uso de la coma o del punto y coma, distinción que no responde a un criterio muy claro en los impresos de *El hombre pobre todo es trazas*. En general habrá que tomar en cuenta un contexto relativamente amplio para asegurar que las ideas estén jerarquizadas de manera equivalente y que no se use, por ejemplo, un punto y coma cuando en un contexto equivalente se ha usado una coma o un punto y seguido. Y uno de los lugares donde más cuidado se deberá tener es cuando hay parlamentos con estructuras simétricas, como sucede al principio de la obra con los de Rodrigo y Don Diego, cuando están contando lo que le sucedió a cada uno desde la última vez que se vieron, y lo cuentan en una sucesión: “después, en fin, que reñiste / con tanto brío y destreza”; “Después que, por la

pendencia / que refieres, yo salí / de Granada [...]”, etcétera. En este caso, antes de cada “después” habrá que poner un punto y coma, y no un punto, como en Vera Tassis, porque se trata de una sucesión de oraciones temporales subordinadas cuya tensión no se resuelve hasta que se llega a la oración principal, casi al final de cada parlamento.

Tampoco se debe perder de vista que se trata de teatro en *verso*, y que las formas estróficas no deben ser ignoradas. Una de las aportaciones valiosas de Vera Tassis con respecto a los testimonios anteriores es que, como buen lector, tiene una conciencia aguda de cómo están organizados los versos y, en muchos casos, puntúa sin perder eso de vista. En el siguiente ejemplo se puede ver cómo la métrica puede incidir en la puntuación. Se trata de una décima inserta en una serie de diez décimas espinelas, repartidas entre cuatro personajes que intentan responder una misma pregunta: “¿cuál es mayor pena amando?” Dice don Diego:

Y, como es uso pasar  
la condición de mujer  
desde amar a aborrecer,  
también se suele trocar  
desde aborrecer à amar;  
con esta esperanza asido,  
contento hubiera vivido;  
luego mi mal es más fiero,  
pues verme jamás espero  
celoso ni aborrecido

(vv. 847-856)

De todas, la décima en cuestión es la única con la unidad de sentido dividida en 5 versos y 5 versos; las demás se dividen en 4 y 6 (como sucede en general con la décima espinela). Ante la posibilidad de sustituir los dos puntos que pone Vera Tassis tras el quinto verso por punto y coma o punto, valdría la pena considerar la métrica: aunque por la sucesión de ideas se podría poner cualquiera de los dos, quizá en este caso sea preferible el punto y coma para que la división no sea tan tajante y la décima no se rompa en dos quintillas.

Lo que se puede derivar de este estudio es una muestra, con casos específicos, de cómo la adaptación de la puntuación al uso moderno es necesaria para la transmisión de un texto teatral del siglo XVII a lectores contemporáneos. Puntuar un texto requiere, evidentemente, de una lectura cuidadosa, de un esfuerzo por buscar la lectura correcta que hace el editor para que no lo tenga que hacer el lector, al que le llegará una versión que ofrece menos obstáculos. La tarea a la que se enfrenta el editor al puntuar un texto, como se ha visto, abarca desde los casos en que no hay ambigüedad y sin embargo, se requiere introducir signos que el lector reconozca —como las comillas y los signos de apertura de exclamaciones e interrogaciones— hasta los casos en los que la labor editorial es más delicada. En estos últimos, el editor deberá tener especial cuidado de no dar pie a una lectura errónea, y deberá lidiar con sutilezas del lenguaje poético que derivan del ritmo y de las formas estróficas (a fin de cuentas se trata de teatro en verso) y con ambigüedades del lenguaje que —por el mismo carácter poético— no necesariamente se deben resolver (como en el ejemplo del “cielo tachonado”), sino más bien puntuar de manera que se deje un grado de apertura a las posibilidades sugerentes de lenguaje.

## La tradición impresa de *El galán fantasma* de Calderón

Noelia Iglesias Iglesias  
*Universidad de Santiago de Compostela*

La comedia *El galán fantasma* vio la luz por vez primera en la *Segunda parte de comedias* de Pedro Calderón de la Barca, publicada en Madrid en 1637 bajo el cuidado, al menos nominal, del hermano del dramaturgo, José Calderón, y que es conocida como *QC*, sigla que responde a los apellidos de la impresora del volumen, María de Quiñones, y del librero Pedro Coello.

Desconocemos la fecha de composición y estreno de la pieza puesto que, hasta el momento, no contamos con documento o referencia alguna que nos ayude en esta tarea de datación. Probablemente la comedia fue compuesta entre los años 1629 (fecha de representación de *La dama duende*) y 1636, siendo su primera impresión datada en 1637, en la *Segunda parte de comedias* de Calderón. Así, la comedia es, en todo caso, anterior a ese año. La *Segunda parte* fue reimpressa en dos ocasiones, en las cuales aparece el texto de *El galán fantasma*. La primera, en 1641<sup>1</sup>, y una segunda<sup>2</sup> que lleva por fecha el año de 1637, aunque probablemente se imprimió en torno a 1670. Cinco años después de la muerte de Calderón, en 1686, el “gran amigo” del dramaturgo, como él mismo se autodenominaba, lleva a cabo una edición, publicada en Madrid, en la cual encontramos de nuevo la comedia que nos ocupa. Se trata

---

<sup>1</sup> A la que se le asignó la letra *S* por su impresor, Carlos Sánchez.

<sup>2</sup> Que hoy conocemos como *Q*, pues en la portada se hace referencia únicamente a María de Quiñones.

de Juan de Vera Tassis y Villarroel<sup>3</sup>, cuya edición se convirtió en la *vulgata* del *corpus* calderoniano hasta la edición decimonónica de Hartzzenbusch<sup>4</sup>.

*El galán fantasma* constituye una de las comedias de la *Segunda parte* que, en principio, cuenta con un mayor número de testimonios relevantes<sup>5</sup>. En efecto, junto a las cuatro ediciones de la *Segunda parte* publicadas en el siglo XVII, contamos con la que se incluye en la edición lisboeta (*LB*)<sup>6</sup> que salió en el año 1647, compilación que incluye otras dos comedias calderonianas<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Sobre la figura de Vera Tassis véase Don W. Cruickshank, "Don Juan de Vera Tassis y Villarroel", en *Aureum Saeculum Hispanicum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, ed. de K. Körner y D. Briesemeister, Franz Steiner, Wiesbaden, 1983, pp. 43-57. La valoración de la labor editorial tassiana es tratada en los trabajos de E. Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Revista de archivos, bibliotecas y museos, Madrid, 1924; edición facsímil al cuidado de I. Arellano y J. M. Escudero, Iberoamericana, Madrid, 2001, p. 12; L. Astrana Marín, *Obras completas de Pedro Calderón de la Barca*, Aguilar, Madrid, 1932, pp. IX-X; E. W. Hesse, *Vera Tassis' text of Calderón's plays (Parts I-IV)*, New York University, New York, 1941, p. 343; y, del mismo autor, "The Publication of Calderón's Plays in the Seventeenth Century", *Philological Quarterly*, 27: 1 (1948), pp. 37-51; p. 50; N. D. Shergold, "Calderón and Vera Tassis", *Hispanic Review*, 22 (1955), pp. 212-218; D. W. Cruickshank, *The textual criticism of Calderón's comedias: a survey*, en P. Calderón de la Barca, *Comedias*, edición facsímil a cargo de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, *The textual criticism of Calderón's Comedias*, ed. D. W. Cruickshank, Tamesis, London, 1973, vol. I, pp. 1-53; pp. 13-14; y L. Iglesias Feijoo y M. J. Caamaño Rojo, "Calderón, del texto a la escena. Con la noticia de una nueva *Segunda Parte* de Vera Tassis", en M. Tietz (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*, XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Florencia, 10-14 Julio, 2002, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2003, pp. 207-233.

<sup>4</sup> Para todo lo que concierne a la publicación de las *partes* calderonianas véase Cruickshank, *op. cit.*, pp. 1-19.

<sup>5</sup> Conjuntamente con los testimonios impresos que estamos revisando, se conservan en la BNE tres manuscritos de la obra catalogados como del siglo XVII, los cuales no forman parte de nuestro objeto de estudio en esta ocasión, pues este artículo se centrará en la relevancia de la tradición impresa.

<sup>6</sup> Para todas las citas de *LB* sigo una fotocopia del ejemplar R/12-260 de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>7</sup> Las comedias que contiene este volumen titulado *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Segunda Parte* son, aparte de la nuestra, las siguientes: *La más constante mujer*, *El Polifemo*, *Cuando Lope quiere quiere*, *Donde hay valor*

Las ediciones de la *Segunda parte* han sido fuente de numerosas controversias ya desde comienzos del siglo xx<sup>8</sup>. En nuestros días contamos, por fin, con varios estudios que se ocupan individualmente de las comedias que integran el volumen<sup>9</sup>. Estos trabajos no hacen sino corroborar los presupuestos defendidos por Heaton<sup>10</sup>; a saber: *QC* es la *editio princeps* de la *Segunda parte*, modelo de *S* en un primer momento y posteriormente también de *Q*, texto que sigue Vera Tassis para su edición.

Un cotejo de *QC*, *S* y *Q* nos conduce a afirmar que, en lo que se refiere a *El galán fantasma*, el texto de la *princeps* resulta un testimonio bastante fiable. Con todo, presenta también errores —algunos de los cuales no son más que meras erratas fácilmente enmendables— relacionados con el proceso de impresión o motivados por incorrecciones sintácticas o métricas, que son corregidos

---

*hay honor, Los amantes de Teruel, Don Domingo de Don Blas, No hay vida como la honra, La dama duende, La vida es sueño, Los Medicis de Florencia y El marqués del Cigarral.*

<sup>8</sup> Véase M. de Toro y Gisbert (“¿Conocemos el verdadero texto de las comedias de Calderón?”, *Boletín de la Real Academia Española*, V (1918), pp. 401-421); Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 187-188; Astrana Marín, *op. cit.*, p. XVIII; y la reciente edición de S. Fernández Mosquera, “Defensa e ilustración de la *Segunda parte* (1637) de Calderón de la Barca”, en Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González (eds.), *Estudios de Teatro Español y Novohispano*, Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005, pp. 303-325, la cual tiene en cuenta, por vez primera, todos los testimonios.

<sup>9</sup> Véase F. Rodríguez-Gallego, *El astrólogo fingido de Pedro Calderón de la Barca: Estudio textual y edición de las dos versiones*, Universidade de Santiago de Compostela, Memoria de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 2004; Z. Vila Carneiro, *Estudio textual de Amor, honor y poder de Pedro Calderón de la Barca*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2005, Trabajo de Investigación Tutelado inédito; y, de la misma autora, “Hacia una edición crítica de la comedia *Honor Amor y Poder* de don Pedro Calderón de la Barca”, en Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez (coords.), *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 514-520; A. Ulla Lorenzo, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario de Pedro Calderón de la Barca: estudio textual y edición crítica*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2006, Memoria de licenciatura inédita; y M. J. Caamaño Rojo, *Edición crítica de El mayor monstruo del mundo, de Calderón*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2006; y, para un estudio de las comedias publicadas en esta *parte*, el artículo citado arriba de Fernández Mosquera.

<sup>10</sup> H. C. Heaton, “On the *Segunda Parte* of Calderón”, *Hispanic Review*, V (1937), pp. 208-224.

por *S*, *Q* o ambos. Otros, no obstante, exigen una enmienda *ope ingenii* o bien resultan insubsanables. Veamos algunos ejemplos:

*QC S LB*

Fuera de que no remedias  
nada tú en aconsejarme  
que no te *va*, supuesto  
que el decirme que no *paso*  
de noche por tus jardines,  
ni de día por tu calle  
(f. 55r. a, I, vv. 217-222)<sup>12</sup>

*Q S VT LB A B*

Fuera de que no remedias  
nada tú en aconsejarme  
que no te *vea*, supuesto  
que el decirme que no *pase*<sup>11</sup>  
de noche por tus jardines,  
ni de día por tu calle

*QC*

¡Extraña tristeza  
es la mía! ¿No *diéreis*,  
si vuestra atención lo infiere,  
qué es lo que el Duque me quiere?  
(f. 70v. a, III, vv. 2028-2031)

*Q VT A B*

¡Extraña tristeza  
es la mía! ¿No *diréis*,  
si vuestra atención lo infiere,  
qué es lo que el Duque me quiere?

*QC S Q*

El brazo —¡ay, Dios!— que te ofende,  
el acero que te agravia,  
no le sepas, no le sepas;

*VT*

El brazo —¡ay, Dios!— que te ofende,  
el acero que te agravia,  
no le sepas, no le sepas;

<sup>11</sup> *S* y *LB* corrigen también la ausencia de rima en esta forma verbal.

<sup>12</sup> Cito por la edición facsímil a cargo de D. W. Cruickshank y J. E. Valey Cruickshank, *The Comedias of Calderón. A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank & J. E. Valey with textual & critical studies*, vols. V, VI, VII, Westmead-Farnborough-Hants-Gregg International Publishers & Tamesis Books Limited, London, 1973, t. V. Para la edición de *QC* Cruickshank y Valey emplearon el ejemplar F163.d.8.8 de la University Library de Cambridge. Todas las referencias que se hagan en lo sucesivo seguirán esta edición, por lo que únicamente se hará alusión al folio y a la columna —cuando hay más de una— y, a continuación, al acto y al número de verso.

que *sepa* doblar las ansias  
 ver posible la desdicha  
 y imposible la venganza.  
 (f. 61r. a y b, I, vv. 909-914)

que *será* doblar las ansias  
 ver posible la desdicha  
 y imposible la venganza.

*LB*

El brazo –¡ay, Dios!– que te ofende,  
 el acero que te agravia,  
 no le sepas, no le sepas;  
 que *suele* doblar las ansias,  
 ver posible la desdicha  
 y imposible la venganza.

*A B*

El brazo –¡ay, Dios!– que te ofende,  
 el acero que te agravia,  
 no le sepas, no le sepas;  
 que *sabe* doblar las ansias,  
 ver posible la desdicha  
 y imposible la venganza.

El error más relevante de *QC* se halla en la tercera jornada, hacia el final de la comedia. Se trata de la omisión de un verso dentro del romance que ocupa los versos 2927 a 3139 (f. 77v. a - f. 78v. b). Desconocemos el momento en que se perdió este verso, pero no parece posible que Calderón pasase por alto este tipo de alteración métrica en el texto que preparó para la imprenta, aunque sabemos del riesgo de los distintos procesos por los que debía pasar el texto en su camino hasta ella:

Ya la di, y no he de quebrarla,  
 aunque ofendido pudiera  
 quejarme de injurias tantas  
 [...]  
 me advierte y me desengaña;  
 valgo yo más que yo mismo.  
 (f. 78v. b, III, vv. 3116-3120)

El pasaje final de la comedia, que resultará clave para las conclusiones textuales que extraigamos de este estudio, nos ofrece interesantes aportaciones acerca de la filiación de los textos, puesto que la laguna de la *editio princeps* (tras el verso 3118) es mantenida por algunos testimonios, mientras que otros, advirtiendo el error, la subsanan. Observaremos más adelante el com-

portamiento de los restantes testimonios impresos ante la laguna del texto de la *parte*.

Con respecto al texto de *S*<sup>13</sup>, parece el más cuidado de los tres, ya que repara muchos de los pequeños errores que figuran en *QC*. Pese a ello, este testimonio no está absolutamente exento de erratas.

El texto de *Q*<sup>14</sup> conforma, sin lugar a dudas, el peor testimonio desde el punto de vista textual, pues si bien enmienda, en ocasiones, erratas muy obvias de *QC* y *S*, presenta, con diferencia, más errores que los dos testimonios anteriores. Entre ellos llama la atención, por su importante valor filiatorio, la falta del verso ausente que hemos comentado unas líneas más arriba. Omisión que presenta la *príncipe* y que tanto *S* como *Q* no reparan.

En lo que concierne al texto de Vera Tassis<sup>15</sup>, haremos especial hincapié en aquellas variantes que comparte con *Q*, que serán notablemente significativas.

Pese a que sabemos que, como afirma Alberto Blecua<sup>16</sup>, “el único método lógico [...] es el que sólo utiliza los errores comunes para filiar los testimonios”, será el examen de las variantes, en este caso, lo que nos lleve a la filiación de *VT* con *Q*. Además de que ambos textos realizan los mismos tipos de modernizaciones y restauran abundantes grupos cultos respecto a la *príncipe*, hallamos multitud de variantes relevantes de distintos tipos compartidas por *Q* y *VT*. En primer lugar, se hallan aquellos casos en los que *Q* introduce modificaciones en el texto de *QC* sin aparente necesidad y *VT* lee como *Q* y no como *QC*. Estamos aquí, en todos los casos, ante lecturas equipolentes<sup>17</sup> que afectan: a la omisión de algunas palabras de poca entidad gráfica en el contexto de un verso –que no hacen variar el cómputo de versos ni la rima– o de una acotación; a un diferente orden de los vocablos dentro de la estructura

<sup>13</sup> Sigo la edición facsímil preparada por Cruickshank y Varey, ed. cit., t. VI.

<sup>14</sup> Sigo la edición de Cruickshank y Varey, ed. cit., t. VII.

<sup>15</sup> Para todas las citas de *VT* sigo una fotocopia del ejemplar T/1841 de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>16</sup> Alberto Blecua, *Manual de Crítica textual*, Castalia, Madrid, 2001, p. 47.

<sup>17</sup> Nos atenemos a la definición que ofrece M. A. Pérez Priego (*La edición de textos*, Síntesis, Madrid, 1997) de *lecturas equipolentes*: “lecciones que ofrecen unos testimonios frente a otros, aparentemente tan auténticas unas como otras”.

del sintagma o a la sustitución sistemática de una voz por otra equivalente en ese contexto, como en el caso siguiente:

QC S LB

DUQUE

Yo, que razones y aun ejemplos hallo  
contra aquese conceto.

LEONELO

*Da* uno sólo.

(f. 59r, I, vv. 758-758)

Q VT

DUQUE

Yo, que razones y aun ejemplos hallo  
contra aquese conceto.

LEONELO

*Di* uno sólo.

En segundo lugar, tenemos casos en los que *Q* presenta errores a partir de buenas lecturas de *QC* y las lecciones tassianas aparecen como intentos de enmendar los errores de *Q*. Conviene indicar que, en algunos casos, Vera es capaz de recuperar la lectura original de *QC*, esto es, restaura sin dificultad el verso de la *editio princeps* tras percatarse del sinsentido de ciertas lecciones de *Q*. Veamos algunos ejemplos.

QC S VT LB

PORCIA

Muy anciano chiste es ese,  
dar por disculpa a los amos  
de la culpa que no tienen.  
Di que Lucrecia, y dirás  
bien.

CANDIL

El diablo me *lucrecie*

(f. 65v, 1ª col., II, vv. 1444-8)

Q

PORCIA

Muy anciano chiste es ese,  
dar por disculpa a los amos  
de la culpa que no tienen.  
Di que Lucrecia, y dirás  
bien.

CANDIL

El diablo me *lucre*

A la vista del verso anterior, podemos verificar cómo la comicidad ingeniosa del discurso del gracioso, derivada de un juego de palabras con el nombre de uno de los personajes de la comedia, desaparece en el verso de *Q*, que resulta, además, hipométrico.

El segundo ejemplo, que Vera Tassis resuelve sin problema, se explica por la sustitución de una grafía por otra, lo que comporta un evidente sinsentido en el texto:

QC S VT LB

CARLOS

A quien le dan una carta,  
dicen que no ha de saber  
si está escrita o está blanca.  
Esta *dama* me entregaron;  
yo pago con esta dama.  
(f. 78r, 1ª col., III, vv. 3028-3032)

Q

CARLOS

A quien le dan una carta,  
dicen que no ha de saber  
si está escrita o está blanca.  
Esta *daua* me entregaron;  
yo pago con esta dama.

Como contraposición, debemos mencionar aquellos casos en los cuales *QC* lee bien un pasaje, pero *Q* inserta un error y *VT* lo enmienda, aunque ahora sin recuperar la lectura de la príncipe, lo cual es habitual. Existe aquí un caso bien ilustrativo:

QC S LB

CARLOS

Tú vete a casa y prevén  
espada, capa y rodela.  
¡Oh, quién de un suspiro al día  
*el acha* apagar pudiera,  
pues está, que viva un dios,  
en que sola una vez muera!  
(f. 62v, 2ª col., II, vv. 1137-1142)

Q

CARLOS

Tú vete a casa y prevén  
espada, capa y rodela.  
¡Oh, quién de un suspiro al día  
*el acheque* apagar pudiera,  
pues está, que viva un dios,  
en que sola una vez muera!

VT

CARLOS

Tú vete a casa y prevén  
espada, capa y rodela.  
¡Oh, quién de un suspiro al día  
*la luz* apagar pudiera,  
pues está, que viva un dios,  
en que sola una vez muera!

En último lugar, están las correcciones de *Q* a *QC*, que son reproducidas por *VT*. Se trata de casos en los que *Q* subsana faltas de tipo hipométrico u omisiones de la preposición *a* en casos necesarios –como en la perífrasis verbal *llegar a* más infinitivo o con complemento indirecto–, entre otros.

El análisis de la filiación entre *VT* y *Q* en *El galán fantasma* no hace sino refrendar la tesis con la que todos los estudiosos<sup>18</sup> están de acuerdo, sin margen para la duda: Vera empleó *Q* como texto base.

No podemos olvidar las novedades que establece Vera Tassis en su texto al mejorar lecturas de *QC*. En otras ocasiones, introduce innovaciones sin necesidad o justificación textual posible, condicionado frecuentemente por su gusto personal o por su deseo de pulir y perfeccionar el texto calderoniano. Si atendemos a las acertadas enmiendas tassianas, es necesario mencionar los versos hipo o hipermétricos del texto de la *princeps* que *VT* solventa sin dificultad. Otras correcciones afectan a cambios de persona en formas verbales, a adjetivos no concordados o a ausencias de rima. Recordemos también, a este respecto, que *VT* es uno de los testimonios que intenta resolver la ausencia del verso omitido por *QC* en el desenlace de la comedia.

Por otro lado, se encuentran todas aquellas variantes fruto del ingenio de Vera que no parecen, en principio, necesarias en el texto de la *parte*. Nos referimos a las sustituciones –valgan como ejemplo aquellos errores de *QC*, ya enmendados por otros testimonios, que Vera no se limita a corregir, sino que introduce un nuevo término en el texto o ciertos cambios sistemáticos de unas voces por otras<sup>19</sup>–, a las transmutaciones o cambios de orden –que suelen afectar a los constituyentes de un sintagma– o bien a las adiciones, que no aparecían en la edición príncipe y que se hallan magníficamente reflejadas en los apartes, acotaciones y versos. Conviene detenernos en dos ejemplos de adición especialmente problemáticos.

---

<sup>18</sup> Véase, por ejemplo, Toro y Gisbert, *op. cit.*, p. 412; Astrana, *op. cit.*, p. LIX; Heaton, *op. cit.*, p. 223, n. 27; M. Oppenheimer, “Addenda on the *Segunda Parte* de Calderón”, *Hispanic Review*, 16 (1948), pp. 335-340; p. 338; Albert E. Sloman, “The Missing Lines of *El mayor encanto amor*”, en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, Gredos, Madrid, 1963, t. III, pp. 425-30; p. 429 o Cruickshank, *op. cit.*, p. 21.

<sup>19</sup> Un ejemplo recurrente en muchas de las comedias que Vera Tassis revisa de Calderón es la repetida sustitución del verbo *topar* por uno de sus sinónimos, como *hallar* (f. 54v, 2ª col., I, v. 172), pues parece ser, curiosamente, que aquel verbo no era del agrado del editor. Véase Antonucci, introducción a P. Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. de F. Antonucci, Crítica, Barcelona, 1999, p. LXIII.

El primer ejemplo se sitúa en la segunda jornada, en el marco de un romance (vv. 1359-1570), deturpado en *QC*, al faltarle parte de un verso necesario para la rima en *e-e*. *VT* parece detectar la omisión y trata de reconstruirlo con el fin de que el romance no quede incompleto. Empleamos este caso para advertir, además, cómo Vera Tassis atribuye dos de los versos de dicho romance a un personaje distinto del que aparecía en *QC*.

*QC S Q LB*

JULIA. A ver si el ruido vuelve  
CANDIL. Sí vuelve, porque es un ruido  
muy puntual  
JULIA. No yo, que temiendo estoy  
desde el perico al juanete.

(f. 65v, 2ª col., II, vv. 1476-1480)

*VT*

JULIA. A ver si el ruido vuelve.  
CANDIL. Sí vuelve, porque es un ruido  
muy puntual.  
JULIA. *Ya es bien me acerque.*  
PORCIA. Yo no, que temiendo estoy  
desde el perico al juanete.

La enmienda de *VT* resulta plausible, pues el decoro estilístico que opera en las piezas teatrales de la época obliga a que sean los personajes de rango social más bajo los que actúen como portavoces de la aguda comicidad que quiso transmitirnos Calderón. En consecuencia, resultaría “indecoroso” que una dama como Julia exprese su temor en términos tan vulgares y triviales como *perico* o *juanete*.

Examinamos el segundo caso de adición hacia el final de la comedia, entre los versos 3117 y 3120 de la edición tassiana.

DUQUE

Ya la di, y no he de quebrarla.

ENRIQUE

*Pues, señor, sabe que yo,  
por reservarle a tu saña,  
fingí la muerte de Astolfo,  
y oculto le tuve en casa.*

DUQUE

Aunque ofendido pudiera  
quejarme de injurias tantas  
*como de vuestra osadía*  
me advierten y desengañan,  
valgo yo más, que yo mismo.

Se ha reparado con anterioridad en la problemática de la omisión de un verso en ese romance por parte de *QC*, que algunos testimonios enmendaban, entre ellos *VT*. Pues bien, *VT* no añade únicamente el verso que no aparecía en la *editio princeps*, sino que agrega cuatro versos más antes de la laguna —que no son incorporados por ningún otro testimonio—, en los cuales hace explicarse al personaje de Enrique delante del Duque. Así, el testimonio tassiano acabaría con cuatro versos más con respecto al texto de la *parte*.

La adición de Vera Tassis parece aportar, en principio, mayor sentido al texto, pues añade información, ya que en esos versos Enrique confiesa ante el duque Federico que fue él mismo quien ocultó a su hijo, “el galán fantasma”, así como aporta sus razones. Los versos se integran, además, perfectamente en la obra, tanto respecto a la métrica, como respecto al estilo. Desconocemos el origen de la enmienda. Quizás Vera se basó en algún testimonio hoy perdido, revisado o corregido por Calderón, pero considerando las restantes innovaciones, optamos por pensar que los versos provienen directamente de su ingenio y que no son indispensables para la interpretación del pasaje.

El cotejo de *El galán fantasma* confirma las bases sentadas por Heaton<sup>20</sup>, que proponen una filiación para las cuatro ediciones de la *Segunda parte* en la que *QC* es la primera y de ella derivan, separativamente, *S*, en primer lugar, y *Q*, en segundo, que es, a su vez, modelo de *VT*.

Tras el examen de *LB*, podemos afirmar que este testimonio depende del texto de la *Segunda parte*, que sólo enmienda en casos muy obvios, aunque mantiene errores e incluso presenta algunos nuevos, relacionados gran parte de ellos o bien con el proceso de impresión o bien con la métrica.

---

<sup>20</sup> Heaton, *op. cit.*

Asimismo, *LB* presenta también algunas lecturas separativas, que no comparte con ningún testimonio de la comedia. Cabe destacar en este punto la restauración que realiza la edición lisboeta del verso omitido en la *editio princeps* en el desenlace de nuestra obra. *LB* ofrece una lectura distinta de la que presenta *VT*, lo cual resulta significativo para la filiación de la pieza:

Ya la di y no he de quebrarla;  
aunque ofendido pudiera  
quejarme de injurias tantas  
*como el suceso presente*  
me advierte y me desengaña,  
valgo yo más que yo mismo.

En síntesis, no parece que de *LB* proceda ningún testimonio hoy conservado, no únicamente por la lectura *por libre* que hace del verso problemático, sino también porque no comparte errores relevantes con ningún texto.

A estas cinco ediciones se suma la existencia de dos sueltas<sup>21</sup>, una de ellas sin fecha, lugar ni nombre de impresor –a la cual haremos referencia con la letra *A*– y la otra con los datos de lugar y nombre del impresor<sup>22</sup> –que denominaremos *B*– y mucho más interesante desde la perspectiva de la bibliografía material, pues presenta marcas de imprenta a lo largo del texto.

Tras el cotejo de *A* y *B*, comprobamos que la suelta *B* presenta abundantes variantes con respecto al texto de *QC* que no comparte *A*, pues, en estos casos, esta suelta lee igual que el texto de la príncipe. Frente a esto, la suelta *A* muestra también lecturas distintas que, sin embargo, comparten *QC* y *B*. En la mayor parte de los casos se trata de erratas fácilmente subsanables.

Cabe hacer referencia a los errores del texto de la suelta *B*, entre los que resultan especialmente significativos aquéllos causados por la omisión de los

---

<sup>21</sup> Ambas se encuentran en la *New York Public Library* bajo las siglas: NPP p. v. 4 (nº 12) y NPL p. v. 791 (nº 15).

<sup>22</sup> Y es que esta suelta añade un colofón al final de la comedia que reza así: “Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta Castellana y Latina de Joseph Antonio de Hermosilla, Mercader de Libros en calle de Génova, donde se hallarán Libros, Historias, Relaciones, Romances, Entremeses y Comedias, corregidas fielmente por sus legítimos Originales”.

versos 947 a 948 y 2931 a 2932 de *QC*, versos pertenecientes a pasajes de la primera y tercera jornada, respectivamente:

*QC S Q VT LB A*

LAURA

Hasta que te vi, señor,  
turbada estuve y suspensa,  
pendiente el alma de un hilo,  
ni bien viva, ni bien muerta,  
¿Cómo vienes? ¿Cómo fue  
este prodigio? ¿Qué intentas?  
¿Qué pasó? ¿Qué sucedió?  
No con tal duda me tengas,  
*porque es otra pena aparte  
vivir dudando una pena.*  
(f. 61v, 1ª col., II, vv. 939-948)

LAURA

¡Cielos! ¿Éste no es mi hermano?  
Penas a penas se llaman.

CANDIL

*Él desde ésta a la otra vida  
va y viene como a su casa.*

ASTOLFO

Nadie nos sigue. Y pues es  
la presteza de importancia,  
haznos poner dos caballos  
(f. 77v, 1ª col., III, vv. 2929-2934)

*B*

LAURA

Hasta que te vi, señor,  
turbada estuve y suspensa,  
pendiente el alma de un hilo,  
ni bien viva, ni bien muerta.  
¿Cómo vienes? ¿Cómo fue  
este prodigio? ¿Qué intentas?  
¿Qué pasó? ¿Qué sucedió?  
No con tal duda me tengas,  
*om.*

LAURA

¡Cielos! ¿Éste no es mi hermano?  
Penas a penas se llaman.

*om.*

ASTOLFO

Nadie nos sigue. Y pues es  
la presteza de importancia,  
haznos poner dos caballos.

Del mismo modo, conviene indicar la existencia de numerosas variantes equipolentes entre la suelta *B* y el texto de la príncipe. Aquí mostramos únicamente dos ejemplos:

*QC S Q VT LB A*

ASTOLFO

*B*

ASTOLFO

Cuando importa  
poner en salvo tu *vida*,  
piérdase la hacienda toda.  
(f. 75v, 1ª col., III, vv. 2782-2784)

Cuando importa  
poner en salvo tu *honor*,  
piérdase la hacienda toda.

Carlos  
(A todo he de acompañaros,  
y estas finezas y extremos  
tome por su cuenta Amor;  
pues el que yo a Laura tengo,  
hermana de Astolfo es  
el que ha franqueado en mi pecho  
secreto que tantos días  
tuvo el *honor* en silencio.)  
(f. 58r, 1ª col., I, vv. 584-590)

CARLOS  
(A todo he de acompañaros,  
y estas finezas y extremos  
tome por su cuenta Amor;  
pues el que yo a Laura tengo,  
hermana de Astolfo, es  
el que ha franqueado en mi pecho  
secretos que tantos días  
tuvo el *amor* en silencio.)

La suelta *B* presenta también algunas lecturas, en principio, mejores que las de *QC*. Así, por ejemplo, será uno de los testimonios que resuelvan la hipometría del verso 1478 de la *editio princeps*, a la cual aludimos anteriormente con otro propósito:

*QC S Q LB*

JULIA. A ver si el ruido vuelve.  
CANDIL. Sí vuelve, porque es un ruido  
muy puntual  
JULIA. No yo, que temiendo estoy  
desde el perico al juanete.  
(f. 65v, 2ª col., II, vv. 1476-1480)

*B*

JULIA. A ver si el ruido vuelve.  
CANDIL. Sí vuelve, porque es un ruido  
muy puntual *y que divierte*.  
JULIA. No a mí, que temiendo estoy  
desde el perico al juanete.

En cuanto a la procedencia de *B*, parece que la suelta no tuvo como modelo a *VT*, puesto que corrige ciertos errores de *QC* que, sin embargo, *VT* mantenía. Además, los versos añadidos por Vera casi inmediatamente antes de la laguna de *QC* en el desenlace de la comedia no figuran en el texto de *B*. Por

otra parte, nótese que la laguna que existía en *QC* es rellenada por la suelta *B* de manera diferente a como leíamos en *VT*:

Ya la di y no he de quebrarla,  
 aunque ofendido pudiera  
 quejarme de injurias tantas  
*que me ha hecho, aqueste lance*  
 me advierte y me desengaña;  
 valgo yo más que yo mismo.

Al mismo tiempo, sabemos que la suelta *B* no pudo derivar de *S*, pues los errores que presentaba el texto de *S* no se hallan en *B*.

La posibilidad de que *B* provenga de *LB* queda anulada si reparamos en el pasaje final de la obra –al que tantas veces hemos aludido a lo largo de este artículo–, ya que la suelta completa de modo distinto a la edición lisboeta la omisión que había en *QC*.

Son abundantes las variantes que se observan entre *QC* y *B*. Con todo, el texto de la *parte* lee mejor que el de *B* en varias ocasiones, siendo las principales las omisiones de cuatro versos en dos pasajes distintos en *B* –como ya verificamos–, que sí tenemos en *QC*. Como contraposición, pese a que la suelta no presenta la laguna de la *princeps* y contiene omisiones propias, no se descarta la posibilidad de que proceda de *QC*. En efecto, la ausencia de los cuatro versos de *B* pudo ser fruto de un error de impresión que provocó que se perdieran. Asimismo, el editor responsable de la suelta pudo advertir la laguna de *QC*, que resulta muy evidente en el marco del romance, y rellenarla como mejor le pareció. En todo caso, nuestro texto presentaría el verso restituido, enmendando, de este modo, el error de *QC*. Para dicha corrección seguiríamos a *B*, pues este testimonio presenta una mejora –la restauración del verso omitido por *QC*– que es avalada por su antigüedad<sup>23</sup>. Por consiguiente, tampoco rechazamos que *B* pueda proceder de un manuscrito u otra suelta que mantuviera lecturas auténticas desaparecidas, que, por supuesto, siempre serán preferibles a las introducidas con posterioridad por otros editores.

---

<sup>23</sup> Conjeturamos que la suelta pertenece al siglo xvii por sus marcas de imprenta.

En cuanto a la suelta *A*, tanto la no presentación del verso de *B* para la laguna de la *princeps*, así como la aparición de aquellos versos que omitía *B* en dos momentos distintos de la obra –coincidiendo así con *QC*– prueban claramente, cuando menos, que *A* no pudo descender de *B*. Ante tal situación, cabe la hipótesis de que *A* proceda de *QC* –o bien de *S* o de *Q*, que presentan, igualmente, la laguna en el término de la comedia–. Esta posible triple procedencia de *A* queda respaldada por la existencia de otros errores significativos compartidos entre la suelta y *QC*, *S* y *Q*, como lo muestra una hipometría en el verso 3027, que aparecía en el texto de la *parte* y que tampoco *Q* ni *S* ni *A* advierten.

Conviene señalar que muchos son los errores que *B* comparte con *A* (descuidos de tipo métrico, sintáctico, pequeñas omisiones, que abundan en el terreno de las acotaciones, etc.) y no únicamente errores, sino también lecturas equipolentes, que no hacen sino reforzar la filiación entre ambas sueltas. Así pues, teniendo en cuenta las coincidencias entre *A* y *B* y las *novedades* que presenta esta última (porque no olvidemos que esta suelta constituye un testimonio *activo*, que corrige lagunas –tal y como comprobamos– y que, en definitiva, revisa el texto), consideramos que *B* pudo descender de *A*. Como resultado, *A* conforma un testimonio más antiguo que *B*.

En conclusión, habida cuenta de los resultados obtenidos mediante el cotejo de los distintos testimonios del siglo xvii, proponemos una edición basada en la tradición impresa de *El galán fantasma* en la que se reproduzca el texto de *QC*, considerando que ésta es la edición príncipe en cuya preparación, suponemos, Calderón tomó parte activa<sup>24</sup>. No obstante, ante la evidencia de que el texto de la *parte* contiene errores, se hace necesaria la consulta de los restantes testimonios para ver las soluciones que presentan.

La finalidad última de este largo proceso será presentar, a los ojos del lector, un texto –como sostiene Blecua<sup>25</sup>– “depurado en lo posible de aquellos

---

<sup>24</sup> Un estado de la cuestión acerca de la posible intervención del propio dramaturgo en la preparación de la *Segunda parte* puede verse en el artículo citado arriba de Fernández Mosquera, quien se inclina por la participación de Calderón en los preparativos del volumen.

<sup>25</sup> Blecua, *op. cit.*, pp. 18-19.

elementos ajenos al autor”, es decir, un texto lo más cercano posible a los designios de Calderón. Por este motivo, omitimos en nuestra edición algunos versos producto de una labor editorial laudable, pero no salidos del ingenio calderoniano y tratamos de recuperar aquellos que han quedado olvidados durante siglos.



## Pendiente de un cabello: Tamar como nudo dramático de una obra calderoniana

Rodrigo Bazán Bonfil

*Universidad Autónoma del Estado de Morelos*

Hace un tiempo, mientras preparaba un trabajo sobre “El tratamiento teatral de la historia de Tamar en el ciclo bíblico de Tirso de Molina”<sup>1</sup>, hice notar que siendo la violación de Tamar por Amnón un motivo ampliamente tratado en la literatura española, las aproximaciones que suelen hacerse a la obra de Tirso con frecuencia interpretan el texto dramático como si fuera un ensayo. Y que, asimismo, aunque la polisemia tirsiana existe, llegar a ella haciendo de lado sus características genéricas entorpece sus ricas posibilidades de lectura.

En esta ocasión, pues creo que algo similar ocurre con las explicaciones que se nos han ofrecido sobre *Los cabellos de Absalón*, espero mostrar cómo la crítica especializada prefiere analizar lo que encuentra de trágico en las figuras de David y sus hijos, ignorando el nudo dramático generado por el *pathos* de Tamar. No se trata, entonces, de una lectura “de género” pues no “denuncia” los abusos del discurso patriarcal de Occidente; pero sí de una reflexión que evidencia cómo las aproximaciones al texto asumen, por razones que frecuentemente son más ideológicas que teatrales, la violación de Tamar como una anécdota secundaria para una fábula cuyos alcances, se nos dice, resultan más amplios e implícitamente más importantes quizá, también, porque éste es ya el tratamiento que recibe en 2 Samuel 13.

---

<sup>1</sup> Publicado en Aurelio González Pérez (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el Teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 155-181.

Así pues, en muchos casos y a pesar de lo que dice la Escritura: “Amnón [...] la forzó violentamente y se acostó con ella” (2 Samuel 13:14), la fábula se interpreta sin más como un incesto<sup>2</sup> para tejer argumentos que, con base en esta asunción, defienden cómo:

- Calderón construyó un “nuevo proyecto trágico [para] la Casa de David sobre una doble estrategia [pues] bajo la *superficie* rizada y violenta del estallido del *incesto* corren las aguas profundas de una “impresionante parábola de la piedad”<sup>3</sup>.
- La tesis de Giacomani<sup>4</sup> sobre la inocencia bíblica de Tamar se derrumba al ver que “su relación con Amnón invita a conjeturar una complicidad [mientras su] clara implicación en la conspiración absaloniana es evidente antes incluso de verse injuriada” por el primero.
- “La hipocresía de Tamar que resulta en su violación [desencadena] los sucesos que llegan a realizar las profecías equívocas de Teuca”<sup>5</sup>, de modo que “la inclusión de Tamar en esta mancomunidad de culpas,

---

<sup>2</sup> En el Romancero tradicional dicha interpretación llega a su punto más álgido en una versión publicada por Suzanne Petersen, *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, 2 vols., Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1982, t. I, p. 217, cuyo final reza: “Y aquí se acabó la historia de Tranquilo y su hermana / ... que jodieron en la cama”. Ver al respecto Bazán Bonfil, *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al “suceso” en pliegos de cordel*, tesis doctoral en Literatura Hispánica, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, México, 2003, pp. 194-198.

<sup>3</sup> Víctor Dixon, “El Santo Rey David y *Los cabellos de Absalón*”, en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Tercer coloquio anglogermánico*, Berlín-Nueva York, 1976, p. 84 *apud* Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), “Introducción crítica”, en Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, p. 20.

<sup>4</sup> Rodríguez Cuadros remite a la edición de *Los cabellos de Absalón* preparada por Helmy Fuad Giacomani (Departament of Romance Languages, University of North Carolina, 1968, p. 25), pero éste retoma el argumento en “El Rey David en *Los cabellos de Absalón* de Calderón”, *Bulletin of the Comediantes*, 23 (1971), p. 39.

<sup>5</sup> Susana Hernández Araico, “Risa y ambivalencia en *Los caballos de Absalón*: Tamar, el gracioso y Teuca”, *Bulletin of the Comediantes*, 38 (1986), p. 84.

*explica* [su] violenta expulsión de [...] junto a Amnón y, seguramente, un narcisismo subsidiario a su alianza con Absalón”<sup>6</sup>.

Luego, porque se trata de sobreinterpretaciones más viejotestamentarias que el Antiguo Testamento cuyas autoras, paradójicamente, no parecen haber leído la Biblia pero sí a Freud con alguna prisa, creo que la mejor forma de no repetir el error es analizar la caracterización del personaje calderoniano en función de lo que Tamar dice de sí misma, de las reacciones de otros personajes y de las didascalias que pueden hallarse en el texto y, con base en ella juzgar si, como dice Evangelina Rodríguez Cuadros, “la materia bíblica y la vieja premisa de que ‘la tragedia es nascida de pecados de Reyes’ ponen en evidencia que, ante un hecho irreversible por conocido, quedan pocas estrategias dramáticas con que el autor pueda apelar a la emoción del espectador”<sup>7</sup>.

Digamos entonces que en sus primeras intervenciones, Tamar se presenta como una hija bien guardada y una hermana amorosa que aunque se muestra compasiva con Amnón, no dejará de ser parcial hacia Absalón puesto que son hermanos de padre y madre<sup>8</sup>; detalle que diferencia profundamente su relación con el medio hermano y, en última instancia, hubiera permitido que éste la pidiera a David en lugar de violarla:

TAMAR.        En nuestra ley se permite  
                    casarse deudos con deudos,  
                    pídemme a mi padre...

AMNÓN.        Es tarde<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Rodríguez Cuadros, “Introducción crítica”, *op. cit.*, p. 69.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>8</sup> Sobre el origen de este “argumento” en la Ley de Babilonia, véase Bazán Bonfil: “Algunas variantes peninsulares y sefarditas del romance de *Amnón y Tamar*”, en Lillian von der Walde, Concepción Company, Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media* (Actas de las V Jornadas Medievales), Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, México, 1996, pp. 58, 61 y 69.

<sup>9</sup> Cito por la edición de Rodríguez Cuadros (vv. 963-965) y, en adelante, indico el número de los versos junto al texto.

A partir de este punto, se presenta como una mujer peligrosamente curiosa y ligera de juicio (es decir, inocente y falta de malicia) que inicia un juego de fingimientos del que su pudor y firmeza apenas logran sacarla con bien una vez que su hermano pierde el norte, entusiasmado por lo que interpreta como aceptación de Tamar en parlamentos como éste:

Yo lo pregunto admirada  
de que haya quien, querida  
de ti, no esté agradecida,  
cuando no esté enamorada  
(vv. 411-414)

La construcción de sus hacer y decir no es, sin embargo, decisión del personaje y, aunque la crítica parece olvidarlo, lo que Tamar haga u opine consiste exclusivamente en aquello que Calderón decidió que ella podía opinar o hacer<sup>10</sup>. Por ejemplo, que su propia curiosidad es condición femenina ineludible:

La curiosidad batalla  
en la parte del poder  
saberla; y que soy mujer  
advierde, y he de insistir  
por saberla, y la he de oír,  
pues no la puedo saber  
(vv. 385-390)

o que cualquier mujer (es decir, todas las mujeres) debería sentirse halagada ante una declaración de Amnón:

Pues, ¿por qué se ha de ofender  
de verse de ti querida,

---

<sup>10</sup> En "The Anxiety of Gender: The Transformation of Tamar in Tirso's *La venganza de Tamar* and Calderón's *Los cabellos de Absalón*", *Bulletin of the Comediantes*, 47 (1995), pp. 341-372, Marcia L. Welles da muestra clara del tipo de lectura al que ahora me refiero.

si la más desvanecida  
 mujer, en fin es mujer?  
 (vv. 431-434)

Luego, más portavoz de una visión masculina (la de Calderón) que *dramatis personae* verosímil, la caracterización inicial de Tamar no culmina cuando pone fin al juego del fingimiento y se retira:

en este estado se quede  
 que no es fácil de engañar,  
 Amón, placer ni pesar.  
 Ame tu pecho a quien ama,  
 que Tamar no ha de hacer dama  
 que no hable como Tamar (Vase)  
 (vv. 555-560)

sino cuando, a regañadientes, pero hija obediente al fin, vuelve al cuarto en que será violada:

No me agradezcas, Amón,  
 esta visita; que hoy vengo,  
 porque mi padre lo manda  
 (vv. 889-891)

y aun cuando, confesándose Amnón, se muestra en un aparte sorprendida:

AMÓN. Yo muero por ti, Tamar.  
 No puedo a mayor extremo  
 llegar que a morir por ti:  
 mi confianza me ha muerto.

TAMAR. ¿quién pudiera prevenirlo?  
 (*Alto*) Mira, Amón...

AMÓN. Ya nada veo.

TAMAR. que soy tu hermana

AMÓN. Es verdad;  
 pero si dice un proverbio

la sangre sin fuego hierve,  
 ¿qué hará la sangre con fuego?  
 (vv. 954- 962)

La escena culmina, como es de temerse, con la violación de Tamar y, por lo mismo, sorprende que Rodríguez Cuadros vea en la primera del segundo acto el “punto de no retorno” en la tragedia *de Amnón* y comente, además, que ésta es “genialmente abortada en su posible patetismo por el irónico comentario de Jonadab”:

Carta Tamar vino a ser  
 leyóla y quiere rompella  
 (*Aparte*, vv. 1062-1063)<sup>11</sup>.

Se trata, entonces, de una visión que no sólo evita todo análisis de lo que a este personaje ocurre sino que, supuestamente apoyada en una concepción clásica de lo trágico, desplaza la construcción actancial de los personajes convirtiendo al victimario en víctima. Dice la editora al respecto:

Consustancial con la tragedia [...] es la perplejidad de sus víctimas ante la conflagración de absolutos éticos con los que se le obliga a vivir, acatándolos e, incluso, haciéndolos acatar [como le es] consustancial el principio de la *mimesis*, interpretada [...] en el sentido de configurar una realidad probable<sup>12</sup>.

Las preguntas por contestar son, entonces, cuáles son los absolutos éticos con los que Tamar se verá obligada a vivir. Y en paralelo puesto que no se trata de una relación causal, qué tan verosímil es su desarrollo dramático en el resto de la obra, a riesgo siempre de confirmar que, como Rodríguez Cuadros, tampoco Calderón ve en ella más que un personaje cuya presencia “motiva” las acciones de otros y que, por lo tanto, no es víctima de su hermano, sino un instrumento que cumple el destino trágico de los varones alrededor de ella, cuya verosimilitud ni siquiera es necesario atender. Paso al texto.

<sup>11</sup> Rodríguez Cuadros, “Introducción”, *op. cit.*, p. 49.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 59.

Durante la escena del reclamo a Amnón (punto de no retorno en *su* tragedia según Rodríguez Cuadros) el tono y las implicaciones de lo que ella dice varían mucho y, aunque culminan con una amenaza:

AMÓN. Echadla a la calle.  
 TAMAR. Así  
 estaré bien; que es razón,  
 ya que el delito fue aquí,  
 que por ellas de un pregón  
 mi deshonra contra ti  
 (vv. 1064-1068)

Ésta puede obedecer igualmente a un deseo de venganza que a uno de justicia. Y además, Tamar sólo se ve en este punto después de iniciar el diálogo con una intervención que, si no perdona, aún intenta explicar cuál es el mayor de los daños a los que ha quedado expuesta; tras agotar la posibilidad de un martirologio que salve su fama<sup>13</sup>; y planteando su violación casi como aceptable por contraste con la deshonra que ahora rechaza:

Mayor ofensa e injuria  
 es la que haces contra mí  
 que fue la amorosa furia  
 de tu torpe frenesí  
 [...]  
 Tahir de mi honor has sido;  
 ganado has por falso modo  
 joya que en vano te pido.  
 Quítame la vida y todo,  
 pues ya lo más he perdido  
 (vv. 1010-1013, 1029-1033)

---

<sup>13</sup> Aunque el eco cidiano parece evidente, la situación de Tamar resulta mucho más trágica puesto que se plantea la muerte como única salida que no agrava su situación mientras, para doña Elvira y doña Sol, ésta previene su deshonra: “–Por Dios vos rogamos don Diego e don Ferando! / Dos espadas tenedes fuertes e tajadores / –al una dizen Colada e al otra Tizon– / cortadnos las cabeças, martires seremos nos!” (*PMC*, vv. 2725-2728).

Así pues, lo que pide a David mientras denuncia la violencia de la que ha sido objeto no es sino justicia. Y si ésta se considera sumando la perspectiva de ella y la que ofrece el texto espectacular hasta ese momento no hay, creo, manera de entenderla como una estrategia que apoye la “retórica de la venganza” ni existe tampoco forma, pues se trata de un problema de honra, de sustentar su valoración como un “ortodoxo icono ideológico, síntoma de la intolerancia del sistema”<sup>14</sup>.

Lo más terrible en la construcción de Tamar como personaje es, entonces, la forma deliberada en que Calderón la derrumba al fin de su larga intervención (denuncia cuya construcción casi jurídica no la hace menos conmovedora):

*(Sale Tamar llorando) [...]*  
 por los ojos vierto el alma  
 luto traigo por mi honor,  
 suspiros al cielo arrojé,  
 de inocencia vengador [...]  
 Cubierta está mi cabeza  
 de ceniza; que un amor  
 desatinado, si es fuego,  
 sólo deja en galardón  
 cenizas que lleva el aire;  
 más, aunque cenizas son,  
 no quitan la mancha de honra,  
 sangre sí, que es buen jabón [...]  
 y sin advertir mis quejas  
 ni el proponelle que soy  
 tu hija, Rey, y su hermana,  
 su estado, su ley, su Dios,  
 echando la gente fuera,  
 a puerta cerrada entré  
 en el templo de la fama  
 y sagrado de mi honor [...]  
 Ea, sangre generosa  
 de Abraham, que su valor

---

<sup>14</sup> Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, pp. 74-75.

contra el inocente hijo  
 el cuchillo levantó:  
 uno tuvo, muchos tienes,  
 inocente fue, Amnón, no.  
 A Dios sirvió así Abraham,  
 así servirás a Dios.  
 Vécete, Rey, a ti mismo:  
 la justicia a la pasión  
 se anteponga, que es más gloria  
 que hacer piezas un león [...]

Padre, hermanos, israelitas,  
 cielo, astros, luna, sol,  
 brutos, peces, aves, fieras,  
 elementos cuantos sois,  
 justicia os pido a todos de un traidor  
 de su ley y su hermana violador

(vv. 1154 acotación, 1166-1169, 1175-177,  
 1194-1201, 1230-1241, 1254-1259)

pues a partir de este punto Tamar es totalmente inverosímil si se ve cómo al proponerle Absalón que se retire a Efraín, ella simplemente enjuga el llanto iniciado cien versos atrás, se pone en pie por indicación de David y responde a su hermano:

Bien dices: viva entre fieras  
 quien entre hombres se perdió;  
 que, a estar con ellas, es cierto  
 que no muriera mi honor. (Vase)

(vv. 1290-1293)

Luego, pues no puede proponerse que la construcción siga el texto bíblico a pie juntillas en tanto éste dice *al menos* que “Tamar se quedó, desolada, en casa de su hermano Absalón” (2 Samuel 13: 20), parece que su función real en escena es la de un motivo recurrente que trae a la memoria del público el origen de la guerra entre Absalón y David que será, en última instancia y durante la tercera jornada, el tema de la obra y el fin al que todo apunte. No hay

entonces extrañeza si tras cada una de sus “escenas cumbre” Tamar se “borra” de escena: tras denunciar su violación en la corte se esconde en Balhasor; tras anunciar ante Amnón su venganza, éste es asesinado fuera de escena (donde ni ella ni el público lo atestiguan); tras su *plancto* por la muerte de Absalón, anuncia su exilio definitivo.

Tampoco puede negarse que su reacción repetida la desdibuja completamente; pues estas secuencias resultan en un espectáculo frustrante porque conllevan fuertes caídas para la tensión dramática; y que, finalmente, si su participación en la guerra y al mando de tropas se construye con diálogos y no mediante sus acciones, obedece a que se trata, de nuevo, de una acción inverosímil:

Mucho gusto me has dado  
 en decir que quedó reconciliado  
 mi hermano con el Rey, porque no dudo  
 que esta fingida paz disponer pudo  
 sus intentos mejor y mis intentos,  
 que han de ser escarmientos,  
 según nuestra esperanza,  
 de su hermosa ambición y mi venganza.  
 Sus órdenes espero  
 en el Hebrón, ceñido el blanco acero,  
 la gente de Gesur capitaneando,  
 con las tribus que ya se van juntando;  
 aunque la fama diga  
 que mi pasada ofensa a esto me obliga.  
 (vv. 2406-2419)

Finalmente, y para esbozar un cierre que está por supuesto lejos de ser conclusivo, me parece que si como Rodríguez Cuadros propone:

cada personaje dialoga con sus propias pasiones, incapaces de romper las paredes del silencio de la melancolía (Amnón), de la ambición (Absalón) o de la pasión filial sin matices (David) [... de modo que, al fin] los protagonistas de *Los cabellos...* retiran su mirada de la realidad exterior, concibiendo un univer-

so moral de acciones vistas en una sola perspectiva, casi siempre coincidente con su propio interés pasional<sup>15</sup>.

Los análisis más frecuentes de la obra han dejado fuera (o bien han atropellado) una ceguera pasional (o un legítimo derecho a ejercer la justicia cobrándose venganza) que en la última intervención de Tamar es otra vez sustituida por un discurso estático cuyo efecto moralizante en el público debió verse reforzado con la conversión inmediata de Teuca. Cierra la obra Calderón con lo siguiente:

(*Sale Tamar*)  
 Crueles hijos de Israel,  
 ¿qué estais mirando suspensos?  
 Aunque merecido tengan  
 este castigo los hechos  
 de Absalón, ¿a quién, a quién  
 ya no le entenece el verlo?  
 Cubridle de hojas y ramos,  
 no os deleitéis en suceso  
 de una tragedia tan triste,  
 de un castigo tan funesto;  
 que yo, por no ver jamás  
 ni aún los átomos del viento,  
 iré a sepultarme viva  
 en el más oscuro centro  
 donde se ignore si vivo  
 pues que se ignora si muero. (*Vase*)  
 (vv. 3178-3193)

Habría, entonces, que leer de nuevo *Los cabellos de Absalón* apuntalando las notas y argumentos bosquejados hasta aquí pues por ahora, igual que la violación de Tamar como *leit motiv* proto-dramático del tratamiento calderoniano, van pendientes de un cabello. Y hacerlo conforme a la perspectiva intratextual propuesta pues, como Teuca:

---

<sup>15</sup> Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 80.

Yo también desde hoy  
en su ley seguirla quiero;  
que es grande Dios el que sabe  
medir castigos y premios.

(vv. 3194-3197)

“Aquel monstruo de mi honor  
y prodigio de mis celos...”.  
La virtud y los celos  
en *El mayor monstruo del mundo*

María Teresa Miaja de la Peña  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

Si bien es sabido que valores tales como el honor, el saber y el poder connotan en Calderón, como en otros de sus contemporáneos sólidos, principios éticos o morales que aparecen como rectores de la conducta de sus personajes, es indudable que para el dramaturgo adquieren en sus obras significados plurales, al cristalizarlos en especial en sus protagonistas femeninas. Tal es el caso de virtud y belleza. Entre la perfección moral y la física el autor construye un vínculo indisoluble en el cual sus personajes femeninos deben ostentar ambos o ninguno, como si se postulara que sólo si se es poseedora de la virtud se es dueña de la belleza. De ahí la importancia, en una obra como *El mayor monstruo del mundo*, de que los celos, “ya justos, o ya injustos”, mancillen la perfección de la dama tanto en lo interior como en lo exterior y que este proceso se vea reflejado, asimismo, en el entorno real o imaginario que circunscribe cada una de las acciones en momentos clave de la tragedia.

Me interesa por ello acercarme a algunos de los elementos, en su mayoría de carácter retórico o poético, con los que el autor construye en especial a su protagonista y, en ocasiones, a su entorno y a los símbolos que la circunscriben.

La protagonista Mariene es descrita desde la Primera jornada como ‘divina’, ‘sol de Jerusalén’, ‘hermosa’, ‘estrella añadida al firmamento’, ‘bella’ y ‘adorada’ y, por ende, celada, como bien confiesa su “dueño amante” y “galán esposo”:

TETRARCA.	Pues no tan fácilmente	55
	se postre todo el sol a un accidente;	
	liberal restituya tu alegría	
	su luz al alba, su esplendor al día,	
	su fragancia a las flores,	60
	al campo sus colores,	
	sus matices a Flora,	
	sus perlas al Aurora,	
	su música a las aves,	
	mi vida a mí, pues con temores graves	
	a celos me ocasionan tus desvelos.	65
	No sé que más decir: ya dije celos.	

Es decir, como una mujer plena de luminosidad, misma que la ilumina en lo terreno y en lo astral. Mariene es relacionada en lo terreno con la fragancia de las flores, los colores del campo y el canto de las aves en el momento mismo del amanecer, es decir, del surgir de la luz del día, por lo que la vemos compartiendo su luz y su esplendor en perfecta sintonía con la naturaleza. En lo celestial, al ser igualada al astro solar cuando se la llama “sol de Jerusalén” y tanto el Tetrarca como, más adelante, Octaviano, los hombres que la aman (¿idolotran?), la comparan con el sol por lo que significa de vida para ellos. También se le asocia con las estrellas que son las que rigen su destino, por lo que se le llama “estrella añadida al firmamento”.

Vemos pues su empatía con el entorno desde su inicial presentación en un espacio idílico y en soledad.

MÚSICA.	[...] por divertir sus tristezas,	
	vio el campo al amanecer.	
	Las aves, fuentes y flores	5
	le dan dulce parabien,	
	repitiendo por servirla	
	al aire una y otra vez [...]	
	<i>Fuentes sus espejos sed,</i>	
	<i>corred, corred;</i>	
	<i>aves su luz saludad,</i>	
	<i>volad, volad;</i>	

*flores paso prevenid,  
vivid, vivid.*

15

En este *locus amoenus* sólo un elemento resulta discordante, el de la mención a sus tristezas, marcadas, además, por el hecho de que las debe “divertir”, acertado modo de referirse a “distracer” la tristeza y primer recurso retórico con que marca el autor el estado de ánimo de la protagonista y su empatía con el entorno, algo que va a caracterizar la figura de Mariëne a lo largo de la obra. Así, esa tristeza interna y solitaria se nos presenta como un augurio de lo que habrá de venir a apagar su luz, su esplendor, su vida. Al convertirla en palabras del Tetrarca en “un sol sin luz” (1547) y hundido en el dolor por su muerte, Octaviano exclama que se ha “¡Eclipsado al sol más puro!” (3069). Tristeza que irónicamente va a provenir de las estrellas y lo que ellas revelan en el cielo “depósito infeliz” de su desvelo (76).

Es a través de la mención de una serie de imágenes en las que se consigna su destino como escritura celestial que corre paralela a los sucesos terrenales que van a cumplir paso a paso e irremediamente lo anunciado. Y con ello nuevamente asociados el cielo y la tierra en su persona.

MARIËNE. [...] pues todo el cielo escribe  
mi desdicha, que en él grabada vive,  
en papel de cristal con letras de oro.

Letras que han sido interpretadas por aquel “doctísimo hebreo” capaz de “en láminas leyendo de diamante/ caracteres de estrellas, que son “oráculo vivo/ de todo ese cuaderno fugitivo” y que consignan en “ese libro inmortal / en once hojas de cristal” la adversa fortuna que le deparan los hados. La impotencia ante la profecía lleva a Mariëne del sentimiento de tristeza a “sentir, padecer, llorar / desdichas, que no han llegado” (150) ante lo que reacciona el Tetrarca advirtiéndole que con ello además de dolerse antes de tiempo sólo logrará atraer aquello que más teme:

TETRARCA. [...] por llorar con desconsuelo,  
por imaginada o dicha, 160

la desdicha –que la dicha,  
ya es padecerla en rigor–,  
pues no hay desdicha mayor,  
que esperar una desdicha.

Esposo enamorado para quien ella lo es todo, pues como ha sido apuntado por Ruiz Ramón:

No le importan la derrota ni la muerte ni los “presagios del puñal”. Otras son sus cuitas, otra su aflicción. El más alto valor para el Tetrarca, el que ocupa la cúspide del entero sistema jerárquico de valores, es para él el amor de Mariëne. Amor convertido en medida absoluta de todo bien y, en principio, de su propia conducta política, pues ésta se supedita a aquél<sup>1</sup>.

De ahí que en su intento por desalentarla de la “necedad” de “temer al agüero” rete a las estrellas mostrándole el puñal, acción crucial que, como parteaguas, corta y desata irremediabilmente los sucesos anunciados y con ellos el comienzo de la aparición de las sombras y la oscuridad en derredor de Mariëne. Puñal que se constituye en “misterioso eslabón de una misteriosa cadena de acciones”<sup>2</sup>, que se van a ir desarrollando en la obra. Por su parte el entorno vuelve a funcionar como reflejo del ánimo de la protagonista que al volverse cada vez más temerosa es rodeada de pensamientos de derrota y muerte hasta convertirse ella misma en una sombra que deambula enlutada y cubierta por un velo oscuro entre espacios cerrados: torre, laberinto, prisión y, finalmente, sepulcro.

Ésta es la Mariëne, “vestida de luto, con velo en el rostro”<sup>3</sup> que se presenta ante el triunfador Octaviano a su llegada a Jerusalén, curiosamente aquel que se prendó *per amorem oculorum* de su imagen y que la creía muerta, para suplicarle por la vida de su marido. Vida-muerte, amor-odio, lo visible-lo oculto se revelan ante los protagonistas del naciente triángulo amoroso y culminan en

<sup>1</sup> Ramón Ruiz Francisco, *Calderón y la tragedia*, Alhambra, Madrid, 1984, p. 25.

<sup>2</sup> Ramón Ruiz, *op. cit.*, p. 24.

<sup>3</sup> Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Universidad de Navarra Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1999, pp. 80-83.

el aparte expresado por el derrotado marido para quien la pérdida de su amada es más fuerte que la de su reino.

TETRARCA. [Ap.] ¿Qué es lo que miro? ¿Con el César Mariëne?  
¿Pues no bastaba, cielos  
ir a morir, sino a morir de celos?

Monólogo sobre el que comenta Marie-Françoise Déodat- Kessedjian: “Por fin ‘cielos’ y ‘celos’, que riman tantas veces en el teatro áureo, son señales del tormento que mata al esposo de Mariëne, testigo de la *reunión* de sus dos *enemigos*”<sup>4</sup>. De ahí que derrotado en lo político centre su fuerza en lo único valioso que le queda, sin saber que a ella también ya la ha perdido por la carta (nuevamente la escritura) a Tolomeo en la que le pide, por convenir a su honor y respeto, “que muerto yo, con secreto, /deis la muerte a Mariëne”, carta que ella ha leído y por la que quiere venganza. Nuevamente son los celos los que impiden al Tetrarca apreciar a su mujer y es él con sus acciones quien la va orillando al encuentro con Octaviano. Para el Tetrarca amor y celos son un solo sentimiento por lo que no puede aceptar que otro la mire (imagen en el retrato) o la goce, incluso después de su muerte, “pues no hay amante, o marido /.../ que no quisiera ver antes/ muerta que ajena su dama” (1920, 1922-1923). Según Everett W. Hesse, “su amor es tan enorme que se aproxima a la locura”<sup>5</sup>. Locura siempre vinculada a los celos, pues para él, “Cuando amor no es locura no es amor”<sup>6</sup>, y su mayor adversario, no sólo en lo político, sino en el amor, es sin duda Octaviano, “invicto César de Roma; el Tíber y el Nilo” (1269).

TETRARCA. [Ap.] Yo he de morir, cosa es cierta,      1290  
o a sus manos o a mis celos;  
pues él a mis manos muera  
y a mis celos.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>5</sup> Everett W. Hesse, *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*, Pubil, Barcelona, 1987, p. 155.

<sup>6</sup> William R. Blue, “Las imágenes en ‘*El mayor monstruo del mundo*’ de Calderón de la Barca”, *Hispania*, 61 (1978), p. 892.

Todo ello vivido como la pérdida, la desdicha y la desgracia que la fortuna le ha deparado por sus celos y sus desconfianzas (en el amor, la virtud y la fidelidad de su amada) y aún en esa deplorable situación dudando, en tanto es incapaz de reconocer que “el monstruo que amenaza la vida de su amada [es] su propio amor”<sup>7</sup>.

TETRARCA. Yo, que ayer de Mariëne      1501  
 esposo galán, con raras  
 muestras de amor coroné  
 de victorias mi esperanza,  
 hoy lloro agravios, sospechas  
 recelos, desconfianzas,  
 y ... celos iba a decir.

A causa de los celos, la desconfianza y los temores, las imágenes que circunscriben a los personajes están relacionadas con lo monstruoso y lo oscuro. Nuevamente, el entorno natural y físico queda imbricado con el destino de Mariëne, que acaba convertida en una sombra enlutada rodeada de oscuridad.

Los dos símbolos de mayor relevancia en *El mayor monstruo del mundo*, haciendo a un lado a los que refieren a los fados, que merecen estudio aparte, son, sin duda, el puñal y el mar, asociados ambos al destino y a la muerte. De ahí que al ser lanzado el primero al mar éste no desaparezca en sus profundidades, como habría de esperarse, sino que se hunda en el hombro de Tolomeo, fiel amante de Libia, pareja que constituye una especie de *alter ego* con la del Tetrarca y Mariëne y cuyos destinos parecen quedar ligados por dos elementos que marcan, la herida del puñal y la escritura de la carta, leída ésta por nuestra protagonista a raíz de los celos que la misiva provoca en la otra. Ambos, asimismo, determinantes en el destino de la protagonista y asociados a la desconfianza y, por ende, a los celos. La fuerza y el poder del puñal, único símbolo presente a todo lo largo de la obra, es descrita por Mariëne en estos espléndidos versos, en los que se unen el arma, el mar y el cielo en una peculiar escritura sólo perceptible para aquellos involucrados en el proceso amoroso.

---

<sup>7</sup> Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 27.

Acero que penetra, ondas que resultan heridas y aires marcados por impresiones son, al igual que las estrellas ante la mirada y el saber del “doctísimo hebreo”, mensajes para aquellos que conocen el código oculto y son capaces de comprender y creer su significado.

MARIÈNE. [...] acero tan penetrante,  
que hace heridas en las ondas  
y impresiones en los aires.

Y al que ve como “cometa de dos esferas errantes” y “harpón del arco del cielo”. Imágenes todas que para ella remiten a amenazas de destino y muerte y que, como personaje, la van convirtiendo en alguien cada vez más intenso por la forma en que es consciente de sus temores, lo que provoca que se adueñe de la situación al conocer el contenido de la carta, al suplicar por la vida de su esposo, al sentirse atraída por Octaviano, y al enfrentar la muerte por “apagar la luz” en medio del duelo entre ambos y provocar ella misma la oscuridad. Acciones y sucesos que se desencadenan en “series de parejas antitéticas” cuyo resultado “consigue enfatizar la injusticia de la que Mariène se siente víctima y, al mismo tiempo enaltecer la figura femenina como modelo de amante esposa”<sup>8</sup>. Aunque confrontada por los “divididos afectos, / de encontrados pareceres/ y opuestas obligaciones”, en las que se debate como “esposa ofendida” y como “reina prudente”, en tanto lo primero le exige que “como mujer me vengue” y lo segundo, “que como reina perdone”. Intenso dilema interior que ha sido descrito por Marie-Françoise Déodat- Kessedjian de la siguiente manera:

Los dos niveles de comprensión del discurso de Mariène, uno asequible a los personajes oyentes (el alegato pronunciado), otro comprensible tan sólo al espectador/lector (su intención revelada en una secuencia anterior por medio de un monólogo), remite a una de las fuerzas dinamizadoras de la acción dramática en el teatro calderoniano: el desfase entre la apariencia y la *realidad*,

---

<sup>8</sup> Lourdes Bueno, *Heroínas con voz propia. El discurso femenino en los dramas de Calderón*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2005, p. 77.

el error en que incurrían los personajes mal informados a causa de un secreto guardado.

No cabe duda que pocos dramaturgos ponen en entredicho los valores morales como lo hace Calderón de la Barca. Para él, el destino de sus personajes dramáticos sólo tiene un verdadero asidero y ése es, sin duda alguna, el de su conducta, marcada ésta por su destino. De ahí la importancia que el autor da al libre albedrío en sus obras. Como afirma María Dolores Bravo: “La adivinación torcía el sosiego [pues] contravenía la elección del libre albedrío. Sólo la necesidad del hombre podía anular la libertad y seguir las leyes de la predestinación”<sup>9</sup>. Sin embargo, como vemos en esta obra, las acciones de los personajes se van entretejiendo alrededor de lo que más temen y con ello construyen su propio infierno. Puesto en palabras de Ruiz Ramón: “Ningún personaje padece fuerza al actuar, todos ellos realizan actos libres, cuyos efectos no pueden prever. Pero todos ellos labran su propio destino” (34). En *El mayor monstruo del mundo* el cuestionamiento se establece entre la libertad de actuar y lo que la fortuna depara. ¿Cómo confrontar voluntad (virtud) y fortuna (celos)? Finalmente, se trata de creer o no en sí mismo y en el otro, asunto que resulta ser crucial en esta obra en la que el autor presenta los celos como la negación de la confianza en la virtud femenina<sup>10</sup>. Dudar de la amada resulta equivalente a dudar de Dios, en tanto se pone el destino en manos de las estrellas y los hados, y más aún cuando es ella misma quien promueve y propicia que se cumpla lo anunciado. Uno y otra se entregan, por libre albedrío, a lo que aquellos pretenden depararles, de ahí que sean víctimas y propiciadores de su “propio” destino. Escrito en el cielo está el ineludible destino de Mariëne desde el inicio de la obra, como escrita está, no sólo en la carta, sino en el puñal como algo que marca y destruye la desconfianza de su

---

<sup>9</sup> María Dolores Bravo, “La pasión fundamental en Calderón: *El mayor monstruo del mundo*”, en Aurelio González (ed.), *Cuatrocientos años de Calderón*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 223-238.

<sup>10</sup> Ya Andreas Capellanus mencionaba que los celos consisten de tres elementos: el temor de la propia inadecuación moral, el temor de que la mujer no corresponda nuestro amor, y el temor de que ame a otro. Véase Irving Singer, *La naturaleza del amor. Cortesano y romántico*, Siglo XXI, México, 1992, t. II, p. 94.

marido en su virtud a causa de sus celos excesivos. Lo primero representado en el oráculo por la aceptación y confianza en el hado, y lo segundo, en el puñal, instrumento fatal del “*mayor monstruo del mundo*”, escrituras distintas y correspondientes a diferentes espacios, uno celestial y otro terrestre, pero escrituras al fin. Y lo escrito, escrito permanece. En el caso de esta obra el de un destino, una fatalidad irreversible marcada por el amor y el honor a la luz y a la sombra de los celos.



# Mitología ridiculizada: construcción de la burla en *Céfalo* y *Pocris* de Calderón

Miriam Peña-Pimentel  
*The University of Western Ontario*

*Céfalo y Pocris* se representó “a Sus Majestades día de Carnestolendas, en el Salón Real de Palacio”; esta cita permite ubicar la obra dentro de la tradición del teatro burlesco: en vísperas de carnaval y dentro de un espacio cortesano. Hartzenbusch<sup>1</sup> sugiere que *Céfalo y Pocris* fue representada después de las comedias *Celos aún del aire matan* y *Aurístela y Lisidante*. Esta suposición parece consecuencia, si tomamos en cuenta que son justamente estas dos comedias las que se parodian en *Céfalo y Pocris* (aunque el tópico del príncipe encerrado por temor a un augurio remite directamente a *La vida es sueño*); y las tres obras toman como fuente el libro VII de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Alberto Navarro, en el estudio introductorio que hace para la edición de esta comedia, propone una serie de tópicos que son parodiados en la comedia: despeñamiento, príncipe encerrado en gruta, relaciones paterno-filiales y figura del rey, relaciones entre hermanos, relaciones entre galanes y damas, enamorados y celosos y temas mitológicos. Y es hasta la sexta posición que coloca lo que, a mi juicio, es uno de los ejes principales de esta obra-burla: el tema mitológico.

Un eje temático mitológico es, quizás, uno más de todos los posibles temas a parodiar; más aún si tomamos en cuenta el contexto para el cual se escribían

---

<sup>1</sup> Alberto Navarro, “Introducción” a Pedro Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, ed. de Alberto Navarro, Almar, Salamanca, 1979, p. XII.

obras en esta línea temática, como señala Díez Borque: “la Comedia mitológica y [su] representación en el palacio del rey van unidas, pues sólo allí tienen su máxima posibilidad por los medios económicos de que disponen, que permiten los costosos gastos de la música, escenografía, organización del festival, y privilegian la existencia del espectáculo por el espectáculo”<sup>2</sup>. Así pues, las *Metamorfosis* fueron una fuente constante en la temática calderoniana y en el espectáculo cortesano; el motivo de los celos amorosos también es recurrente en gran cantidad de obras<sup>3</sup> y en los tres ejemplos siguientes (por lo menos) aparece la conjunción de estos dos ejes temáticos en diferentes géneros teatrales: *Celos aún del aire matan* (“fiesta cantada” / ópera en tres actos), *Auristela y Lisidante* (comedia caballeresca) y *Céfalo y Pocris* (comedia burlesca). Resulta bien claro que Calderón se haya autoparodiado con esta última comedia; por un lado, *Celos aún del aire matan* es una de las piezas más complicadas y fastuosas escénicamente y ello contrasta sobremanera con la austeridad característica de los géneros burlescos. Por el otro lado, *Auristela y Lisidante* sigue la línea clásica del elogio de la dama y las virtudes-desgracias de la relación amorosa; mientras que *Céfalo y Pocris* minimiza a las damas, hace del caballero un zoquete y las relaciones amorosas se vuelven un contrato de burla.

A pesar de los aparentes cismas entre las obras, las tres fueron representadas ante el mismo público, tienen la misma suerte y el mismo autor, lo cual hace que el público palaciego haya conocido el referente, la temática y el estilo de cada una de las obras y, por lo tanto, que exista un entendimiento de lo que pasa en escena para aumentar el motivo de la risa. Adelaida Cortujo menciona que el humor en las comedias burlescas “participa de la parodia de géneros de todos conocidos, [y] a la vez crea un mundo cerrado de autorreferencialidad con alusiones desde dentro del texto mismo”<sup>4</sup>, esta referencia a temas y obras conocidas motiva la complicidad entre autor y público. Complicidad inheren-

<sup>2</sup> José María Díez Borque, *El teatro en el siglo xvii*, Taurus, Madrid, 1988, p. 174.

<sup>3</sup> Véase *A secreto agravio secreta venganza*, *Afectos de odio y amor*, *Apolo y Climene*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *La dama duende*, *Duelos de amor y lealtad*, entre muchas otras.

<sup>4</sup> Adelaida Cortijo Ocaña y Antonio Cortijo Ocaña, “Carnaval y teatro en los siglos xvi y xvii. *El Cortesano* de Luis de Milán y la comedia burlesca barroca”, *Revista de Filología Española*, LXXXIV (2004), p. 404.

te a la comedia burlesca, según apunta Serralta, aunque esta referencialidad no se limita a géneros teatrales, sino que se extiende hacia una diversidad más grande de textualidades: juegos de palabras, refranes, lírica popular, etcétera.

La palabra es la herramienta básica para la construcción de estas complicidades. Los personajes son una parte fundamental para la risa del público y las transgresiones que hacen y que de ellos se hacen responden a una serie de patrones culturales, previamente identificados y manipulados para tal objetivo. Sin embargo, no se puede dejar de tomar en cuenta el hecho de que tales transgresiones son permitidas sólo dentro de un marco específico del carnaval, donde la inversión de valores y la burla nunca resulta excesiva, incómoda o represiva. Por el contrario, “la locura” del carnaval abre las puertas a la transgresión y la comedia burlesca manifiesta “la inversión y la crítica que suele conllevar de instituciones y valores sociopolíticos [...] la parodia colabora a provocar un distanciamiento burlesco, y a este respecto recuerda que el contexto de representación cortesano nos ayuda a definir la intención paródica, pues las críticas e instituciones sociales en este contexto tiene una “dimensión ambigua de crítica permitida”<sup>5</sup>.

Dejemos un poco de lado el contexto de representación y las transgresiones del género, para hablar de la obra en sí y de su autoconstrucción en escena. Ya mencioné que el diálogo es la forma constructiva más utilizada en la comedia burlesca. La escenografía y el vestuario no requieren de nada ostentoso, pues la comicidad de la obra se centra en los actores, sus diálogos y su gesticulación.

La comedia burlesca se escribía como un juego, “divertimiento para un tiempo concreto del calendario: el carnaval, y para un espacio previamente asignado: el palacio”, como señala Bontis<sup>6</sup>. En la comedia burlesca, “la clave de la comicidad reside no tanto en qué se dice o se hace, sino en cómo se dice o se hace y en dónde se dice o hace”<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>6</sup> Manuel Pascual Bontis, “El espacio en la comedia burlesca. *El Caballero de Olmedo* de Francisco Antonio de Monteser”, en François Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédérick Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Navarra, 2002, p. 436.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 437.

Los recursos verbales de los que echa mano Calderón para construir *Céfalo y Pocris* son variados. Lo primero que hace es minimizar a los protagonistas. Por un lado, los caballeros de esta comedia son el extremo opuesto del modelo, como se ve desde su entrada en escena, dónde Céfalo declara su tacañería: “¡Oh, humano bergantín!, agradecido confieso que he quedado. Tomad la oncená parte de un ducado”, por su lado. Roscicler ha sido despeñado por un burro y su tacañería se manifestará poco más adelante, caminando con Céfalo: “andemos hacia él [el castillo], pues él hacia nosotros no anda, y tomaremos noticia. Ros: Si es que nos la dan barata; que príncipes distraídos, suelen caminar sin blanca”. Desde que los caballeros se encuentran, junto con sus criados, forman un cuarteto que denigrará el estereotipo del caballero y ensalzará el del gracioso (colocando a los 4 muy cerca de ese papel). Tal vez el referente más notable de un caballero recaiga en el honor y el valor. El honor implica resguardar el propio y defender el ajeno, mientras que el valor es uno de los medios para que esto suceda.

El ejemplo más grande de la cobardía de estos caballeros llega unos versos más adelante en su encuentro con el gigante:

GIGANTE. Siendo yo fuego, ¿quién llama?  
 CÉFALO. Aquél  
 ROSCICLER. Aquél  
 CÉFALO. Mamá, coco.  
 ROSCICLER. Coco, taita.  
 GIGANTE. No temáis, que cuando mucho os daré con esta maza.  
 CÉFALO. Necesarias fueron, en todo tiempo mis calzas, pero ahora que te vi, son dos veces necesarias.

O poco más adelante:

ROSCICLER. Céfalo  
 CÉFALO. Roscicler  
 ROSCICLER. ¿Tienes miedo?  
 CÉFALO. Tengo el que me basta para mí.  
 ROSCICLER. Yo el que me sobra para mí y un camarada.

Y declaran más adelante:

ROSCICLER. Atunes somos de capa y espada.

El último ejemplo del valor del caballero que aquí mencionaré es el momento en el que han de pelear por Filis. Roscicler: “Mirad, bien dezis, y yo hè hallado en mis pareçeres gusto en reñir con Mugerres, pero por Mugerres no; y assi, mi colera brava, otro medio elegir quiere, dèl Amor à quien quisiere, juguémosla” y se juegan a Filis en el juego de la taba. Este último acto de cobardía liga la moral del caballero a la inexistencia y la burla que los coloca a ambos como dos seres cobardes y jugadores, avaros y aprovechados.

Ahora bien, las damas de esta obra tampoco son las modélicas de las comedias. No son las hermosas damas a las que los caballeros rinden tributo, son un grupo de mujeres que viven en pleito constante y en competencias vanas. La primera noticia que tenemos de ellas es cuando Pocris corre a Aura del palacio, pues lo hace de tal forma que los gritos se oyen en escena; es decir, que da tales voces que se escucha en las afueras del palacio. Aura confirma esta visión de las damas cuando dice: “Dejemos aquí a las dos, que en todo tiempo encontradas, siendo en todo tiempo autoras de mil competencias vanas, yacen silbándose una a otra, culebras humanas”.

Otro motivo de burla hacia estas damas se da poco antes del primer encuentro entre Céfalo y Filis. Céfalo entrará al jardín por la boca de la cueva y Filis aprovecha el sol para que Clori la espulgue. Los piojos llevan indudablemente a risa y más aún la actitud de la dama ante ellos, pues con toda naturalidad pide ser espulgada y, más aún, Clori canta mientras la espulga, aumentando la risa del público por lo absurdo de la escena<sup>8</sup>. Céfalo confirmará la presencia de los piojos mientras describe la hermosura de Filis: “Con las liendres parecen / sus rubias trenzas / de color de cilicio, / blancas y negras”.

El recato de las damas queda totalmente perdido al entablar la disputa por Céfalo: “¿No miran vuestros pesares que entre damas de copetes no hubo dimes y diretes, sino dares y tomares? Arañaos, y no os habléis las dos de tales

---

<sup>8</sup> Clori: “Al sol, porque se durmiera, / la espulga Amor la mollera, / alumbrándole otro sol, / y fue girasol un sol de otro sol, / para que nadie los viera”.

maneras, que parecéis verduleras”. A lo que ambas responden con una pelea, como indica la acotación: “Repélense, quitándose los moños”. Finalmente a estas damas sólo les falta el tema de los celos manifiestos, pero estos son aquí la cereza del pastel.

No sólo los personajes invierten su valor en la comedia burlesca. Los espacios escénicos característicos del teatro mitológico también son parodiados y su función burlada. Contraria a la espectacularidad escénica que caracteriza al teatro mitológico serio, en *Céfalo y Pocris* la construcción de la mayoría de los espacios se hace con didascalias implícitas en el diálogo. El monte, por ejemplo, es un espacio simbólico en el teatro serio; Calderón lo usa en otras ocasiones con el tópico del despeñamiento, lo cual no es opuesto aquí, sino que el tratamiento que le da en *Céfalo y Pocris* cierra la posibilidad de redención del “héroe” despeñado. En un diálogo desde dentro y que aparece cortado se hace referencia al espacio (extraescénico) del monte: “Amaina, amaina, pícaro cochero / Jo, caballo”, para confirmar la situación con un diálogo en escena: “Pasquin. Un borrico es, que viene desbocado. Despeñando del monte a un caballero”. A simple vista, la acción no parece fuera de lo común, un caballero despeñado; sin embargo, el caballero cae de un borrico, animal poco digno del cual caerse. Otra mención al monte y, nuevamente, al motivo del despeñamiento, se da hacia la segunda jornada, con el padre de Aura.

Antistes: “Una borrachera en que ha dado esta rapaza y así con vuestra licencia la quisiera despeñar... pues ea, muerte quiero darla airosa, porque todo el mundo vea mi valor. Ya te la entrego aire [...]”. La pérdida de la honra se castiga por el despeñamiento de Aura; sin embargo, las razones del padre ridiculizan el castigo, pues “los castigos de un padre, siempre en el aire se quedan”.

Así, el monte, lugar de tragedias, en *Céfalo y Pocris* se vuelve, en palabras de Rosicler: “esse monte, que el olvido le dejó por escondido o le perdonó por pobre”. Parte del monte es la cueva por la cual entra y sale el príncipe al jardín que resguarda a sus hermanas y donde tiene amores ilícitos con Aura; lo cual hace que el valor simbólico de vaticinio se reduzca a una entrada y salida de truhanes (por más príncipe que sea el que entra). Escénicamente, la cueva se construye por medio de una puerta decorada y que ha de ser visible, como lo

indica la acotación: “Sale Polidoro por la boca de la gruta”<sup>9</sup>, pero también se construye por medio de didascalias implícitas en los diálogos de los personajes: “Pastel: ...no aquí parado te quedas / en un retrete que apenas / se divisan las paredes” (I, vv. 75-77). La cueva juega un papel simbólico al parodiar un recinto de ermitaños, pues los personajes se toman unos a otros por tales: “Céfalo. Dígame tú, el ermitaño, / que haces la santa vida” (I, vv. 136-137).

La construcción de la cueva, en esta obra, poco toma en cuenta su construcción escenográfica, ya que, mayoritariamente, los personajes hacen mención de ella en forma risible, dadas las descripciones que de ella se encuentran en didascalias implícitas en el texto dramático: “Céfalo: ¡Que una boca me trague / y otra me escupa!... / ¡Quién creyera, madre, / tan gran ventura? / ¡Qué jardín es aqueste / donde he llegado?” (I, vv. 628-633). Aquí, la cueva desemboca en un jardín, lo cual sugiere que, por lo menos, tiene dos salidas, la que se encuentra en el monte y ésta, que desemboca en el jardín de palacio. Otra mención burlesca de la cueva, en donde da testimonio de la salida al jardín y, además de ser señalada en didascalia implícita en el diálogo, su construcción es extraescénica, ya que sólo se habla de ella, pero no está escenificada en este momento:

REY.        ¿Por dónde entra y sale apriesa  
              el príncipe en el palacio?  
AURA.     Por la bocamanga entra  
              y por el cabezón sale,  
              si es que es camisa una cueva  
  (II, vv. 943- 947)

La cueva es el espacio que une la “civilización con la barbarie” (si es que al pleito que se desarrolla en esta obra puede llamarse civilizado) y es el camino intermedio entre el palacio del rey y el recinto de las princesas, es la entrada del príncipe y la salida de Céfalo. Hace de la “prisión” un espacio casi público al que se entra y se sale con sólo burlar al gigante.

---

<sup>9</sup> “Habrá en el teatro una gruta” y “Sale Polidoro por la boca de la gruta”, *Céfalo y Pocris*, I, v.1 ac. y I, v. 9 ac., respectivamente.

Antes de finalizar me gustaría hablar un poco de las referencias metateatrales que aparecen en la pieza y que parecen subrayar el hecho de que lo que está en escena es ficción y que la escena es su único lugar posible; es decir, la transgresión del carnaval es aceptada y la risa invade el ambiente, pero esta trasgresión tiene un lugar y las constantes referencias al teatro y a la conciencia de los personajes de este entramado hacen imposible olvidar la división entre realidad y ficción.

La irrupción de la realidad en el tablado se pone de manifiesto con los juegos metateatrales en los que los personajes hablan de la representación en sí, dos ejemplos basten para ello:

TABACO. Ven, Pastel.  
 PASTEL. ¿Mi nombre sabes?  
 TABACO. Desde ayer.  
 PASTEL. No me acordaba de que ayer fuimos los mismos.

Sin duda, este juego entre realidad y ficción mueve a la risa del espectador, lo saca de la obra a propósito, para incorporarlo nuevamente de inmediato. Y el segundo:

REY. Pues dadla.  
 ANTISTES. ¿Qué?  
 REY. Una fraterna.  
 ANTISTES. En la comedia de ayer no se hizo.  
 REY. Que se haga en esta. ‘Hay más que pedir prestado ese paso a otra comedia?’

En esta cita no sólo se señala la variación entre una representación (ficticia) y otra (“real”), sino que se pone de manifiesto el uso de recursos de otras comedias para formar la propia. Así pues, la metateatralidad llega a ser intertextualidad en esta cita.

La intertextualidad es un tipo distinto de juego con el espectador, que se distingue de los ejemplos anteriores, en los cuales el autor saca al espectador de la ficción del teatro. En la intertextualidad apela al conocimiento del espectador para identificar el referente. Calderón hace uso de estos recursos de

manera más que explícita en esta obra. En una oportunidad señala: “Vengan noramala, noramala vengan, à ser Jazmin èl, y à ser Ayre ella, que pues quiere Ovidio, que aquesto suceda, vengan noramala, noramala vengan”, haciendo referencia al libro VII de las *Metamorfosis*, o un ejemplo más simple, cuando el rey, hacia el final de la obra, pide por una guitarra, alegando que será fácil encontrar una, pues los pastores las dejan todo el tiempo colgadas de los árboles.

Un tipo más de juegos metateatrales en esta obra son los que juegan con las convenciones, una de ellas la de la luz y la oscuridad. La mayoría de las representaciones se hacían con luz de día; sin embargo, el público convenía en aceptar que era de noche por las necesidades de la escena. Calderón nuevamente juega con el público y el conocimiento de estas convenciones:

TABACO.       ¿Linternas con luz tan clara?  
CAPITÁN.      Pues ¿qué os da a vos? ¿No es mi luz la que se gasta?

Otra convención típica es la del suspenso de las acciones. El espectador estaba acostumbrado a detener la acción de la obra entre jornadas; sin embargo, en *Céfalo y Pocris* esta suspensión se realiza dentro de la jornada y el rey la pone de manifiesto: “Seguidme todos, dejando suspensa esta acción para después”, acción absurda, pues la acción continúa pocos versos más adelante. El último juego con las convenciones teatrales burla la convención de espacio. Está claro que los espacios en el teatro no son reales y por lo tanto el espectador cree lo que el personaje dice sobre el lugar en que se encuentra; aun siendo el mismo escenario, la trama puede pasar de una selva al Olimpo sin que haya más que un par de pasos del personaje. Así pues, Calderón hace burla de esta credulidad del lector:

ANTISTES.     [...] Y pues, hemos llegado a esta selva.  
AURA.        ¿A qué selva? ¿No quedamos en palacio y esa puerta cerraste?  
ANTISTES.     [...] Para llegar donde quiera ¿no basta que yo lo diga?”

Sí, en efecto, basta con lo que se diga y la manera en que sea dicho en escena para hacer que *Céfalo y Pocris* transgredan la seriedad del teatro mitológico y que rebajen, parodien y burlen géneros, personajes y hasta el orden social; finalmente en carnaval todo se puede por un día y cuanto más en escena.



## La figura de Lucrecia en la obra de Calderón: el caso de *Amor, honor y poder*

Zaida Vila Carneiro\*

*Universidad de Santiago de Compostela*

Lucrecia, encarnación de la virtud y el honor femeninos, es una figura mítica de los orígenes de Roma. Casada con Colatino, es violada en el 509 a.C. por Sexto Tarquino –hijo del rey Tarquino el Soberbio–. Su agresor la amenaza con matarla y colocar junto a su cadáver un esclavo degollado y desnudo, asegurándole que todo el pueblo pensaría que se le había dado muerte por adulterio. A pesar de las amenazas de su agresor, Lucrecia le confiesa a su marido y a su padre lo acaecido, pide que su violador no quede sin castigo y se suicida para evitarles la deshonra, clavándose un puñal.

A consecuencia de estos hechos se dice que tuvo lugar una revuelta popular contra la tiranía de los reyes romanos que propició que se derrocara la monarquía y se instaurara la república en Roma, siendo expulsados los Tarquinos de la ciudad<sup>1</sup>.

En la sociedad romana “La castidad era considerada signo de honorabilidad, no sólo de la mujer que la practicaba, sino también del hombre al que ésta estaba vinculada, ya fuese padre, marido o, incluso, suegro. Se trataba, por

---

\* La autora del artículo es beneficiaria de un contrato del Programa Nacional de Formación de Personal Investigador (FPI) del Ministerio de Educación y Ciencia español. Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación sobre la obra de Calderón de la Barca, financiado por la DGICYT, que recibe fondos FEDER, cuyas últimas concesiones son HUM2004-03952 (completado por el de la Xuntade Galicia PGIDT05PXIC20402PN) y HUM2007-61419.

<sup>1</sup> A este respecto puede consultarse Joaquín Gómez Pantoja, *Historia Antigua (Grecia y Roma)*, Ariel, Barcelona, 2005, p. 190; o Pierre Grimal, *Historia de Roma*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 26.

tanto, de una exigencia social a la que se veía sometida cualquier mujer libre, con independencia de su estado: doncella, casada, viuda o vestal”<sup>2</sup>. Teniendo en cuenta estos preceptos, Lucrecia se convirtió, gracias a su suicidio, en el prototipo clásico de fidelidad conyugal y fue utilizada como ejemplo modélico para la mujer casada que debía mantenerse virtuosa ante el deseo masculino. Su virtud radica en la confesión de los hechos, ya que podría haber callado ante tal agresión, salvaguardando su honor y el de su familia. Sin embargo, Lucrecia decide relatar lo sucedido pues prefiere la muerte a vivir engañándose a sí misma y a los demás.

Este episodio de la historia romana ha sido inspiración de diversas obras pictóricas tales como *Historia de Lucrecia* de Botticelli, *La muerte de Lucrecia* de El Sodoma, *Muerte de Lucrecia* de Durero, *Tarquino y Lucrecia* de Tiziano, *Lucrecia* de Pablo Veronés, *Tarquino y Lucrecia* de Rubens, *La muerte de Lucrecia* de Jean-François de Troy, *Muerte de Lucrecia* de Eduardo Rosales o *Lucrecia* de Otto Mueller. Alguna de estas pinturas, especialmente el óleo de Tiziano, han sido objeto de una alusión recurrente en los escritos de autores como Cervantes o Lope de Vega<sup>3</sup>.

La importante repercusión que ha tenido el mito de Lucrecia en la literatura, especialmente en el Siglo de Oro, es indiscutible. Varias son las obras que tienen a Lucrecia como protagonista o que aluden a ella directa o indirectamente, entre ellas destacan la *Farsa o Tragedia de la castidad de Lucrecia* de Juan Pastor, confeccionada en torno a 1528 –señalada por MacCurdy<sup>4</sup> como la primera obra española que tiene como personaje principal a la famosa matrona romana–, la novela XXI de la segunda parte de las *Novelle* de Bandello publicadas en 1554, que se titula *Sesto Tarquinio sforza Lucrezia ed è cacciato da Roma col padre e fratelli e condannato a perpetuo essilio*, *The rape of Lucrece* de Shakespeare aparecida en 1594, *Lucrecia y Tarquino* de Rojas Zorrilla

---

<sup>2</sup> Victoria Rodríguez Ortiz, *Historia de la violación. Su regulación jurídica hasta fines de la Edad Media*, Comunidad de Madrid-Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1997, p. 37.

<sup>3</sup> Para más información véase Frederick de Armas, “Pinturas de Lucrecia en el ‘Quijote’: Tiziano, Rafael y Lope de Vega”, *Anuario de estudios cervantinos*, I (2004), pp. 109-119.

<sup>4</sup> Francisco de Rojas Zorrilla, *Lucrecia y Tarquino*, ed. de Raymond R. MacCurdy, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1963, p. 10.

compuesta entre 1635 y 1648 y la tragedia *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín de 1763.

Pero el mito de Lucrecia no sólo es tratado de forma grave como en las obras anteriores, sino que también fue en ocasiones objeto de un tratamiento jocoso, buen ejemplo de ello es el *Baile de Lucrecia y Tarquino* de Moreto o la mojiganga de *El mundi novi* de Francisco de Avellaneda.

Los autores clásicos más importantes que han transmitido la leyenda de Lucrecia son Tito Livio, que narra la historia de la virtuosa romana en sus *Décadas* (I, XLIV), Ovidio, que hace lo mismo en los *Fastos*<sup>5</sup>, y Dionisio de Halicarnaso, quien da su versión de los hechos en la *Historia antigua de Roma*<sup>6</sup>. También San Agustín trata el tema en *La ciudad de Dios*<sup>7</sup>.

Blandin Colburn<sup>8</sup> señala que son más de cien las obras escritas en España desde el Renacimiento que han sido confeccionadas fundamentalmente con material mitológico romano o griego. Destaca como temas preferidos por los autores las hazañas de las heroínas de la Antigüedad, concretamente de Filomena y Procne, Dafne, las Amazonas, Electra, Alcestis, Dido, Lucrecia, Virginia y Cleopatra.

La figura de Lucrecia era aclamada y muy conocida en el siglo XVII, muestra de ello es uno de los dos sonetos que Sor Juana Inés de la Cruz dedica a la matrona romana y que se incluyen en *Inundación castálida*<sup>9</sup>. En él se nos habla de una “famosa Lucrecia” (v.1) a la que “el mundo aclama” (v. 5) por su gran virtud.

<sup>5</sup> Publio Ovidio Nasón, *Fastos*, versión española de M. A. Marcos Casquero, Universidad de León, León, 1990, Libro II, pp. 685-852.

<sup>6</sup> Dionisio de Halicarnaso, *Historia antigua de Roma*, 4 vols., versión española a cargo de Elvira Jiménez, Ester Sánchez, Almudena Alonso y Carmen Seco, Gredos, Madrid, 1989, Libro IV, pp. 64-67.

<sup>7</sup> San Agustín, *La ciudad de Dios*, 2 vols., versión española de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001, t. I, p. XIX.

<sup>8</sup> Guy Blandin Colburn, “Greek and Roman Themes in the Spanish Drama”, *Hispania*, 22:2 (1939), pp. 153-158; p. 158.

<sup>9</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación castálida*, ed. de Georgina Sabat de Rivers, Castalia, Madrid, 1983, p. 97.

Cantalapiedra<sup>10</sup>, comentando unas afirmaciones de Díez Borque, señala cómo el honor se convierte en el siglo xvii en la “razón activa de existir de los personajes” y se presenta “como un reconocimiento social”. Por ello, probablemente, las alusiones en el teatro del Siglo de Oro a Lucrecia, encarnación de la castidad y la virtud, hayan sido tan recurrentes.

Una detallada consulta en el *TESO*<sup>11</sup> nos confirma la alta frecuencia de ocasiones en las que aparece citada. Concretamente obtenemos 126 resultados de la búsqueda de “Lucrecia”, 13 si el término es usado en plural. En Calderón se la nombra en 15 ocasiones, que aparecen en tres obras de sus primeros años: *Amor, honor y poder* (1623), *La dama duende* (1629) y *El galán fantasma* (compuesta entre 1629 y 1636).

Al inicio de *La dama duende* don Manuel le comenta a Cosme que por sólo una hora no van a llegar a tiempo al bautizo del hijo de Felipe IV. El gracioso enumera entonces una serie de casos en los que “por una hora” podría no haber sucedido algo, en uno de esos ejemplos aparece la alusión a Lucrecia:

por una hora que tardara  
 Tarquino hallara a Lucrecia  
 recogida, con lo cual  
 los autores no anduvieran,  
 sin ser vicarios, llevando  
 a salas de competencias  
 la causa sobre saber  
 si hizo fuerza o no hizo fuerza;  
 (p. 761)<sup>12</sup>

Curioso es el caso de *El galán fantasma*, en el cual los nombres de tres de sus personajes se identifican con los nombres de tres mujeres romanas víctimas de

<sup>10</sup> Fernando Cantalapiedra, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Reichenberger, Kassel, 1995, p. 19.

<sup>11</sup> *Teatro español del Siglo de Oro (TESO)*, CD-Rom, ed. Simón Palmer, Chadwyck-Healey, Madrid, 1998.

<sup>12</sup> Las citas de Calderón de la Barca están tomadas de *Comedias I*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Biblioteca Castro, Madrid, 2006; y *Comedias II*, ed. de Santiago Fernández Mosquera, Biblioteca Castro, Madrid, 2007.

un destino trágico relacionado con la muerte: Lucrecia y Porcia (las criadas) y Julia (protagonista)<sup>13</sup>. Candil pretende a ambas criadas, hecho que indigna a Lucrecia y que nos proporciona la siguiente escena:

LUCRECIA. Allá con Porcia se avenga;  
no es Lucrecia para burlas. *Vase.*

CANDIL. Dos romanas de la legua  
enamoro y ¡vive Dios!,  
que he de ser en medio dellas,  
pues fui de la Porcia Bruto,  
Tarquino desta Lucrecia.  
(p. 244)

En *Amor, honor y poder*, la presencia de esta figura mítica no parece tan evidente a primera vista, pues sólo se la nombra en dos ocasiones; sin embargo, son muchas las concomitancias entre la historia de los protagonistas de la trama principal de esta comedia y la de la patricia Lucrecia y Tarquino. *Amor, honor y poder* comienza con el despeño del caballo de la infanta Flérida –hermana del rey Eduardo III de Inglaterra–. Enrico –hijo del conde de Salveric– acude en su auxilio y la lleva a su castillo. Allí Eduardo conocerá a Estela –hermana de Enrico–, quien despertará en él un descomedido deseo amoroso que lo llevará a intentar por todos los medios que la bella y casta Estela ceda a sus propósitos. Ella, ante la perseverancia del monarca, empleará toda su industria para tratar de salvaguardar su honor. En uno de los ilícitos intentos del rey se halla presente Enrico, quien decide vengar la ofensa en Teobaldo, uno de los testigos de la afrenta. A consecuencia de este acto, Enrico es condenado a muerte, por lo que Estela acude a pedir su vida al soberano. Eduardo insiste en que ella acceda a sus deseos, a lo que nuestra protagonista responde

---

<sup>13</sup> Recordemos que Porcia se suicidó ingiriendo ascuas ardientes al conocer la muerte de Bruto –su marido– y Julia, creyendo que su esposo Pompeyo había muerto, sufrió un aborto del que iba a ser el heredero del trono. Para más información acerca de estos personajes véase Judy B. McInnis, “Martyrs for love: the reflections of Sor Juana Inés de la Cruz in/on Lucretia, Portia and Thisbe”, *Hispania*, 80:4 (1997), pp. 764-774.

queriéndose quitar la vida con un puñal. El rey se enorgullece de esta virtuosa acción y decide tomarla por esposa.

Las similitudes entre Lucrecia y Estela son varias. Ambas son descritas como mujeres bellísimas y virtuosas que son deseadas por un hombre poderoso relacionado con la monarquía, que intenta atacarlas sexualmente (agresión consumada en el caso de Lucrecia). El encuentro entre estos poderosos y sus víctimas tiene lugar en ambos casos de forma fortuita. Respecto a Estela, la ocasión la trae la caída de Flérída; en cuanto a Lucrecia, los deseos de Tarquino se despiertan cuando acude con su ejército a casa de ella a entregarle la palma por encontrarse hilando con sus doncellas en ausencia de su marido y no entregada a otros ilícitos placeres como el resto de las mujeres de los soldados.

Asimismo, tanto en el caso de Estela como en el de Lucrecia existe una relación estrecha y de confianza entre las familias: el padre de la condesa había sido privanza del padre de Eduardo y el marido de Lucrecia era familiar y compañero de ejército del agresor de su mujer. Por otro lado, Estela, viendo peligrar su honor, trata de quitarse la vida con un puñal, siendo este acto impedido por el rey, mientras que Lucrecia corre peor suerte y ni su marido ni su padre logran evitar que se suicide con el puñal que llevaba oculto entre sus vestiduras.

Calderón para confeccionar *Amor, honor y poder* se inspira en la turbulenta historia de amor del rey Eduardo III y la condesa de Salisbury, la cual ha alimentado tres siglos de literatura en inglés, francés, italiano y español<sup>14</sup>. En alguna de las obras que transmiten esta leyenda se hace referencia incluso a la violación de la condesa por parte del rey en 1342, dato que no llegó a la fuente que Calderón consultó para elaborar esta comedia y que podría haber establecido vínculos más estrechos entre la historia de Estela y la de la matrona romana.

Lucrecia es violada en sus aposentos y en este mismo contexto quiere Eduardo III forzar a Estela:

---

<sup>14</sup> Para más información acerca de las fuentes de *Amor, honor y poder* puede verse mi trabajo en prensa, "La historia de la pasión de Eduardo III por la condesa de Salisbury: fuente de *Amor, honor y poder*".

REY. (Esta noche he quedado  
aquí por ver si puedo,  
atropellando el miedo,  
ciego y desesperado  
entrar donde está Estela).  
(p. 924)

La hermana de Enrico, prevenida, manda cerrar a su lacayo Tosco la puerta con “dos trancas”. Intuye perfectamente las intenciones del rey y quiere poner de su parte lo posible para que no se hagan realidad:

ESTELA. (Alerta está el enemigo;  
velar, honor, me conviene).  
(p. 928)

El rey, sin embargo, logra adentrarse en el castillo y Estela trata de detenerlo avisándolo de que con su intervención está ofendiéndola:

REY. Óyeme, Estela.  
ESTELA. Detén  
el paso y mira que ofendes  
el vasallo más fiel,  
el honor más invencible  
y la más constante fe.  
(p. 930)

Tras estas palabras en las que Estela demuestra su virtud y su resistencia, el monarca trata de convencerla de buenas maneras para que acceda a su deseo, y viendo la negativa de ella, decide lograr su propósito por la fuerza:

REY. (Dices bien,  
pero en mirando sus ojos  
no sé cómo puede ser).  
Mas, Estela, ya faltó  
el sufrimiento porque  
un poderoso ofendido

es ira si favor fue.  
Cierra, Ludovico, luego  
esa puerta.

(p. 933)

Ella, siendo consciente del peligro que la acecha, decide emplear todo su ingenio en engañar al rey. De este modo, le hace creer que accede a sus perversos propósitos y con la excusa de comprobar si hay gente cerca se encierra en una habitación. En esta intervención alude a Lucrecia. Concretamente censura la actitud hipócrita del rey –y de los hombres en general–, pues quieren que las mujeres sean ejemplo de castidad y fidelidad como Lucrecia, pero asimismo considera crueles a las mujeres que no permitan que se las deshonre:

ESTELA. (Piadosos cielos, ¿qué haré?  
Si doy voces y despiertan  
a Enrico, será poner  
en contingencia su vida.  
Venza la industria al poder).  
Qué presto, señor, te ofendes  
de la esperanza, que bien  
sufrieras amante firme  
las dilaciones de un mes.  
Presto del honor te ofendes;  
todos los hombres queréis  
fáciles mujeres antes,  
pero lucrecias después.  
Obligarte con honor  
siempre mi deseo fue,  
pero si fácil te obligo,  
espérame aquí; veré  
qué gente hay en esta sala  
para que tú entres después  
a donde mi amor te espera.

(p. 934)



Hasta aquí el rigor fue cuerdo,  
 pero ya es necio el rigor.  
 (p. 983)

Ante estas amenazadoras palabras, Estela saca un puñal y manifiesta su decisión irrevocable de darse muerte:

¿Qué esperanzas tienes más  
 para que ansí te prometas  
 menos rigor? Pues porque  
 veas, notes, oigas, sepas  
 que la vida de mi hermano  
 no es bastante a que yo pierda  
 un átomo de honor, siendo  
 pasmo, horror, miedo y tragedia  
 con este acero que miras  
 me daré muerte yo mesma  
 si acaso la afrenta mía  
 buscas, quieres, ves y intentas.  
 Si tienes hoy en tus manos  
 la justicia y la clemencia  
 y buscas para su agravio  
 muerte, horror, miedo y afrenta,  
 yo también tengo en las mías  
 con resolución más cierta,  
 viviendo y muriendo honrada,  
 vida, honor, lauro y defensa.  
 (pp. 984-985)

Esta resolución de Estela es considerada por el rey un ejemplo de nobleza y virtud ante el cual se conmueve y decide tomarla por esposa, no sin antes hacer una referencia a Lucrecia:

¡Que una mujer ha sido  
 tan noble que el poder haya vencido!  
 Callen Porcia y Lucrecia, que ofendidas  
 despreciaron las vidas,

pero no desta suerte  
 por honor se atrevieron a la muerte.  
 (p. 986)

En *Amor, honor y poder* Calderón nos brinda, pues, un final feliz, para lo cual evita la agresión física y presenta a una mujer soltera (cuando en todas las obras que contienen la historia de la pasión de Eduardo III por la condesa de Salisbury ella está casada) cuya honra es amparada por su padre y su hermano<sup>15</sup>. La condición de soltera de Estela permitirá que contraiga fácilmente matrimonio con el rey.

A lo largo de los siglos se ha criticado la actuación de Lucrecia, llegándose a ver su suicidio como un síntoma de culpabilidad por haber permitido que se ultrajase su honor. Estela se nos presenta, por el contrario, como una mujer luchadora que se vale de su ingenio en todo momento para escapar de la lujuria del rey de Inglaterra. El único momento en que se plantea el suicidio es cuando ve peligrar seriamente su honor. Respecto a este tipo de lucha contra el enemigo masculino traigo a colación unas palabras de Rey Hazas<sup>16</sup>, en las que afirma que Calderón “nos dejó testimonios magníficos, complejos y llenos de matices de mujeres que luchaban contra la opresión masculina, y dejó, aunque sólo fuera de manera implícita, constancia de la necesidad de una nivelación social que ampliara los márgenes de la libertad de la mujer”.

Probablemente la historia con aires de leyenda de la que bebió Calderón para confeccionar *Amor, honor y poder* relata un hecho no verídico. Se trataría

---

<sup>15</sup> Gustavo Correa señala en relación con la honra en el siglo xvii que “La impureza o falta de virtud en la mujer pondría en grave peligro la integridad de la familia y sería una manifestación de falta de hombría en el varón, ya sea en su calidad de hijo de una madre cuyo esposo no supo conservar la hombría, o de esposo de una mujer que atestigua con su acto la falta de su hombría. En el caso de un padre o de un hermano la infidelidad de la mujer atenta directamente contra la pureza de su casta y la integridad moral de su propio hogar” (“El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo xvii”, *Hispanic Review*, 26:2, 1958, pp. 99-107; pp. 103-104).

<sup>16</sup> Antonio Rey Hazas, “La libertad de la mujer y sus límites en el teatro calderoniano: la heroína de *La devoción de la cruz* y otros personajes femeninos”, en *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Actas de las jornadas, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 2003, pp. 13-42; pp. 40-41.

de una ficción que pudo haber sido construida siguiendo los parámetros del conocido mito romano. Nuestro dramaturgo reproduciría esta historia insistiendo con sus modificaciones en la importancia de la figura de Lucrecia —no se pueden negar las similitudes entre la historia de ésta y la de Estela—. De lo que podemos deducir, sobre todo en vista de las referencias explícitas que se hacen tanto en *Amor, honor y poder* como en *La dama duende* y *El galán fantasma*, que el tema de Lucrecia fue muy del gusto de Calderón, al menos en las obras de sus primeros años.

## La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca

Leonor Fernández Guillermo  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

En un estudio previo<sup>1</sup> en el que he analizado el tema de la silva como la forma métrica clave en el teatro de Calderón, encontré que de entre las muy pocas estrofas italianizantes utilizadas por el dramaturgo en la composición de sus obras, la silva ocupa un lugar muy relevante: es la única forma de la que no prescinde nunca y la encargada de presentar los momentos clave en el desarrollo del conflicto dramático. Los resultados de ese primer análisis se circunscribieron a once obras “serias”, la mayoría de corte trágico, y los hallazgos resultaron interesantes, pues revelan una faceta de la técnica versificatoria de Calderón que, en apego a la mayor esquematización y concisión que caracterizan su estilo dramático, se simplifica y, así como adopta el romance en lugar de la redondilla como metro mayoritario en su comedia, también deja de lado la mayor parte de las estrofas de origen italiano. Únicamente emplea, y en muy baja proporción, las octavas y el soneto; muy esporádicamente, y siempre de manera limitada, los tercetos<sup>2</sup>.

Sin embargo, la silva, forma abierta que combina versos endecasílabos y heptasílabos, siempre está presente. La curiosidad me llevó, entonces, a pre-

---

<sup>1</sup> Presentado en el congreso internacional La interpretación de Calderón en la imprenta y en la escena, El Colegio de México, octubre de 2006. Véase Fernández, *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*, tesis doctoral (inédita), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

<sup>2</sup> D. Marín, “Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón”, *Estudios sobre Calderón*, ed. J. A. Maydeu, Istmo, Madrid, 2000, t. I, pp. 351-360; p. 357.

guntarme qué pasaría con las obras cómicas, donde impera el humor y todo está dispuesto para la pura diversión del espectador.

Para tratar de dar respuesta a esta pregunta, he abierto otra línea de exploración, referida al mismo asunto de la silva, pero ahora en otro grupo de obras calderonianas: las llamadas “comedias de capa y espada”, aquellas en las que Calderón desplegó su extraordinario genio, capaz de crear los enredos más complicados. Algunos resultados de esta exploración son los que presento brevemente en este trabajo.

En una primera etapa de mi estudio, he limitado el análisis métrico a siete comedias cuyas fechas de composición van de 1629 a 1649: *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *El galán fantasma*, *No hay cosa como callar*, *Antes que todo es mi dama*, *Mañanas de abril y mayo* y *Guárdate del agua mansa*.

Desde el punto de vista de la versificación, salta a la vista la diferencia entre las obras calderonianas “serias”, de corte trágico, y las cómicas de capa y espada: mientras que en las primeras el dramaturgo todavía incluye formas estróficas como la octava y el soneto, y esporádicamente, el terceto, así sea en muy baja proporción, en las segundas, las formas estróficas italianizantes desaparecen. La única excepción la constituye *Antes que todo es mi dama* (1636), en la que pueden contarse tres sonetos<sup>3</sup>. Esta práctica parece mostrar que es en el campo cómico donde Calderón definitivamente dejó de ceñirse a las restricciones que las reglas de las formas estróficas en verso endecasílabo le imponían, pues las eliminó todas. Pero conservó la silva, que, como señala Asensio, representa

---

<sup>3</sup> Es importante señalar que los tres sonetos de *Antes que todo es mi dama* (1636) constituyen paréntesis líricos propiamente dichos (alusivos a la belleza y a la fuerza del amor), que no desempeñan ninguna función dramática básica. Este hecho parece confirmar que en la comedia de capa y espada, Calderón ha abandonado completamente el uso de formas estróficas italianizantes en la construcción de la trama, y en esta comedia decidió utilizar los sonetos sólo como poemas intercalados que no contribuyen en la acción dramática.

la alternativa a las aprisionadas geometrías del petrarquismo [...], la fórmula sin trabas ni tradiciones, cauce posible para toda experiencia, reflexión, movimiento imaginativo o sentimiento [...]<sup>4</sup>

La silva proporcionaría a nuestro dramaturgo la libertad para abordar cualquier contenido, porque no se le vinculaba con ninguno en especial, dentro del teatro<sup>5</sup>, y, asimismo, le ofrecería la posibilidad de marcar los relieves en una versificación dominada por el verso octosílabo.

Según afirma Pedraza Jiménez<sup>6</sup>, fue en la década de 1620 cuando Lope de Vega inició, con piezas como *Amar sin saber a quien* (1625), el camino de la comedia de enredo que proporcionó a Calderón el modelo básico que él “con una intuición precoz y prodigiosa” llevaría a redefinir y culminar: encontró ahí un terreno abonado que aprovechó para enriquecer y estilizar este género teatral del Siglo de Oro. Precisa este crítico que *La dama duende*, escrita en 1629, encierra ya todas sus potencialidades.

En el arte cómico de Calderón se aprecia una rigurosa estructuración de sus piezas, bien logradas y armónicas, en las que si bien ha compuesto tramas basadas en enredos complicadísimos, como no se veían en la etapa lopesca, también ha construido un vehículo métrico simplificado, es decir, ha seleccionado una versificación más sencilla, que prefiere los versos en series continuadas.

En las comedias de capa y espada la acción es continua, incontenible de principio a fin. Cuando pensamos que el enredo ya no puede lograr una mayor complicación, surge un nuevo imprevisto que lo embrolla aún más, hasta que es imposible imaginar cómo va a desenredarse la maraña para recuperar el orden final. Por eso, resulta comprensible que Calderón –como Lope en su última etapa– adoptara como metro base en su teatro el romance, forma métrica que, al no organizar sus versos en estrofas, se adapta mejor al ritmo apresurado

---

<sup>4</sup> Eugenio Asensio, “Un Quevedo incógnito: las silvas”, *Edad de Oro*, II (1983), pp. 13-43; pp. 30-33.

<sup>5</sup> Como sucedía con la octava, el terceto y el soneto, formas de sólida tradición en el teatro, a las cuales se les asociaba con ciertos contenidos. Tal vez, sus “unidades rítmicas férreamente cerradas”, como dice Asensio (*op. cit.*, pp. 30-33), resultaban un poco anquilosadas para las necesidades del nuevo estilo dramático.

<sup>6</sup> Pedraza Jiménez, *Calderón, vida y teatro*, Alianza, Madrid, 2000, p. 195.

que caracteriza estas piezas dramáticas, donde sus diálogos y monólogos en octosílabos de rima asonante fluyen con mayor suavidad y ligereza.

Como en todas las comedias, en las de capa y espada se plantean situaciones que elevan la tensión dramática, potenciando así la fuerza del enredo; se trata de situaciones que destacan el conflicto que involucra a los personajes<sup>7</sup>. Y así como en las comedias “serias”, de corte trágico, la silva es la forma favorita de Calderón para señalar esos momentos conflictivos, preponderantes para la trama, igualmente en la comedia de capa y espada echa mano de esta forma dúctil, flexible, para recalcar las escenas cumbre, concentradoras de la tensión dramática<sup>8</sup>. Y es que el esquema abierto de la silva despeja el camino para que el poeta subraye los puntos clave de la acción, eliminando las limitaciones que supone el uso de las formas estróficas.

En las comedias de capa y espada, además de que las estrofas italianizantes han desaparecido por completo, el uso de la silva se hace cada vez más especí-

---

<sup>7</sup> En relación con estas situaciones tensas, creo pertinente señalar lo que afirma Arellano: (*Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 134-135). “En todos los casos en que se ve la ‘potencial’ tragicidad de los momentos peligroso que parecen abocar a inminentes desenlaces violentos se comete el mismo error: semejantes desenlaces hipotéticos, que tan decisivamente determinan las interpretaciones serias, son imposibles. Están prohibidos por el sistema convencional cómico y todo espectador sabe que no se producirán: las situaciones supradichas carecen de riesgo trágico y sirven para la construcción mecánica del enredo cuya tensión potencian. Igual desviación es la que afirma absolutamente la seriedad de aspectos como los duelos, el honor o los celos”.

Yo estoy de acuerdo con lo que afirma Arellano; sólo hay que notar que tanto en las obras serias como en las cómicas, Calderón se vale del mismo metro –la silva– para tratar los asuntos “serios”, como los duelos, el honor o los celos, aunque las obras hayan sido escritas en diferente clave.

<sup>8</sup> Mientras que desde 1629, en *La dama duende*, Calderón hace uso exclusivo de la silva para marcar la relevancia de situaciones clave para la trama, en las que se eleva la tensión dramática, Lope aún alterna la silva con otras formas italianizantes para subrayar ese tipo de situaciones. Por ejemplo, en *La noche de San Juan* (1631), de tres secuencias en silva, sólo una –la de la tercera jornada– se encarga de acentuar el conflicto dramático, cuando don Juan sufre la desdicha de haber perdido a Leonor y se lamenta de su suerte. En *Las bazarrias de Belisa* (1634), Lope también utiliza la silva para momentos de fuerte tensión dramática, como una trifulca entre galanes rivales, o en un parlamento en que el caballero protagonista se lamenta de su triste condición de amante despreciado; sin embargo, la octava aún cumple una función importante en los momentos clave de la acción dramática (Fernández, *op. cit.* Apéndice B, pp. 452-456).

fico. Por eso me ha interesado explorar cuál es el procedimiento que Calderón siguió con esta forma métrica: cómo la utilizó en el diseño de ciertas secuencias, tomando en cuenta las características del enredo dramático.

Las comedias escritas entre 1629 y 1635 contienen de dos a tres secuencias en silva, mientras que las comedias cuya fecha se ubica desde finales de la década de 1630 contienen una sola secuencia en silva<sup>9</sup>. *El galán fantasma* parece ser una excepción: fechada por Hilborn entre 1634 y 1646<sup>10</sup>, contiene cinco secuencias en este metro<sup>11</sup>.

En las comedias de Calderón, como en sus dramas serios, las secuencias escritas en silva sirven para apoyar la construcción de los ámbitos dramáticos que constituyen las partes medulares de la trama. Éstos tienen que ver, por un lado, con la interacción personal y con el estado anímico de los personajes, el cual muestra un marcado desequilibrio; y por otro lado, con la recreación del entorno físico en el que éstos se mueven: un medio a menudo hostil y sombrío que condiciona su humor y su ánimo. Las estrategias discursivas y las situaciones que conforman los ámbitos dramáticos mencionados son tres, principalmente:

1. Los monólogos y soliloquios reflexivos<sup>12</sup> en los que el personaje externa su pasión amorosa y sentimientos negativos como confusión, extravío, perturbación, tristeza, rencor, odio, celos, remordimiento, desesperación.
2. Los diálogos sobre asuntos “graves” y preocupantes, que generalmente se desarrollan en situaciones peligrosas: en medio de una calma aparente, los personajes están nerviosos y sus palabras expresan temor.

---

<sup>9</sup> Secuencias en silvas: *La dama duende* (1629): tres; *Casa con dos puertas* (1629): dos; *El galán fantasma* (1634-1646): cinco; *Antes que todo es mi dama* (1636): dos; *Mañanas de abril y mayo* (1637): tres; *No hay cosa como callar* (1638-1639): una; *Guárdate del agua mansa* (1649): una.

<sup>10</sup> Hilborns, “Calderon’s Silvas”, *Publications of Modern Language Association of America (PMLA)*, 58: 1 (1943), pp.122-148. En las tablas que presenta puede observarse, además, cómo Calderón fue cambiando su preferencia por determinado tipo de silva en diversas épocas. El tipo de silva dominante fue el de pareados.

<sup>11</sup> Si nos atenemos a la manera como se emplea la silva, podemos aventurar la hipótesis de que *El galán fantasma* fue escrita en fecha más cercana a 1634.

<sup>12</sup> En las obras de corte trágico, la silva se utiliza poco para los monólogos y soliloquios reflexivos.



El otro motivo más común y frecuente de los monólogos y soliloquios en silvas es el de los celos. Los personajes que los sufren se desahogan mediante diversas descripciones de esta “fuerte pasión”. Tanto Laura en *Casa con dos puertas*, como el duque de *El galán fantasma*, comparan los celos con un mal que agravia y mata. Este último afirma:

Esta peña, esta furia,  
doméstico enemigo que me injuria,  
esta ansia, este veneno,  
áspid ingrato que abrigué en mi seno,  
esta ira, esta rabia,  
que el corazón, que es dueño suyo, agravia,  
no es posible que sea  
amor; deidad en mí mayor emplea,  
con enojo más fuerte,  
pena, furia, veneno, rabia y muerte,  
pues son tantos desvelos  
las cabezas de hidra de los celos<sup>13</sup>

(II: 1165-1176)

El conflicto del celoso que quiere encontrar la causa de sus celos al mismo tiempo que teme confirmarlos, lo ejemplifica don Juan en *Mañanas de abril y*

---

<sup>13</sup> Laura en *Casa con dos puertas*, se pregunta:

¿Qué haré yo, que rendida,  
a pesar de mi vida,  
vivo? ¿Qué es esto, celos?  
Más bien se deja ver que éstos son celos;  
porque una ardiente rabia,  
que el sentimiento agravia,  
una rabiosa ira  
que la razón admira,  
un compuesto veneno,  
de que el pecho está lleno,  
una templada furia,  
que el corazón injuria...

(I: 749-760)

*mayo*; mientras espera en El Prado a que don Luis vaya por otra espada para continuar su duelo, se queja:

De toda la Florida  
 la esfera de matices guarnecida,  
 celoso he discurrido,  
 y hallar en ella, ¡ay, cielos! no he podido  
 mis celos: ¿cuándo, ¡cielos!,  
 se hicieron de rogar tanto los celos,  
 que se esconden buscados?  
 Mas huyen, porque están ya declarados.

(III: 637-644)

Por otra parte, los diálogos sobre asuntos graves y preocupantes (núm. 2) en las comedias de capa y espada estudiadas están escritos en silvas, y en este tipo de diálogos podemos distinguir, por un lado, aquellos en los que, en medio de una calma aparente, los personajes externan su preocupación por el estado anímico de otros; y por otro lado, los diálogos que generalmente se desarrollan en situaciones peligrosas, donde los personajes están nerviosos y temiendo ser descubiertos. En el primer caso, don Diego, en *No hay cosa como callar*, dialoga con Juana, criada, sobre la tristeza y melancolía que aqueja a su hermana Leonor:

Don Diego.     ¿Y qué hace tu señora?  
 Juana.           ¿Ya no lo sabes tú? Suspira y llora,  
                     que no es lo mismo que todos estos días  
                     la divierte, señor...

(II: 1-4)

Don Diego.     ¿Pues no es fuerza, al mirar sus ansias sumas,  
                     que cuando no la sepas, la presumas?  
 Juana.           Mi pecho sólo sabe  
                     que la ocasión, señor, penosa y grave  
                     de su melancolía,  
                     dos meses ha que dura, pues el día  
                     nació que a verte fue a tu retraimiento.

(II: 13-19)

En el segundo caso, Felix y Laura en *Antes que todo es mi dama*, hablan en la casa de ella, aprovechando la ausencia de su padre (don Íñigo). La pareja dialoga con mucho nerviosismo, pues el galán se ha introducido en el cuarto de la dama y teme la llegada repentina del viejo. Laura pide a su amado hablar con su padre sobre su amor, para dejar de vivir con tantos sobresaltos y así “asegurar su honor”:

[...]  
 Pues que mi padre quién tú eres  
 sabe y de tu nobleza  
 está tan informado  
 que no dudo que ya te haya buscado  
 para darte unas cartas su fineza  
 [...]

(II: 686-690)

También las situaciones de gran intensidad dramática en que los ánimos están desbordados, muy propios de los enredos de capa y espada, aparecen en estas comedias escritos en silvas. Se profieren palabras fuertes, hay amenazas y violencia. Estas situaciones suelen anunciar enfrentamientos físicos (que pueden producirse o no) y frecuentemente llevan el enredo a su punto climático (núm. 3). Son momentos en que en un mismo lugar coinciden enemigos que solían ser amigos, rivales, ofendidos y ofensores, etc. A estos se agregan otros tantos personajes –no necesariamente antagónicos– y aparecen todos reunidos en el momento en que el nudo del enredo alcanza su punto máximo. En *Guárdate del agua mansa* (III: 353-443) y en *Mañanas de abril y mayo* (II: 304-406), por ejemplo, se presentan situaciones muy similares: dos o tres amigos se convierten en rivales por culpa de una misma dama, de la cual todos se han enamorado. La dama en cuestión –cuya identidad es confusa– se vuelve causa de la enemistad entre los caballeros, presos entonces de un dilema: defender su amor o guardar la lealtad que se debe a los amigos. Don Pedro, en *Mañanas de abril y mayo*, se pregunta:

¿Qué haré de dos amigos empeñado,  
 si uno me busca y otro está encerrado,

y ambos de mí se fian? Triste llego  
a abrir las puertas, y en las dudas ciego<sup>14</sup>.

(II: 392-395)

Cada uno quiere satisfacciones de los otros, discuten y comienzan una riña, interrumpida por la llegada de otros personajes que impiden el pleito.

Si bien motivos como el honor y los celos están en la comedia calderoniana dispersos por todas partes, es interesante notar que, tanto la preocupación por el riesgo que corre el honor como la turbación y el sufrimiento que producen los celos, se intensifican en las secuencias escritas en silvas: es ahí donde se concentra la expresión del temor, la angustia o la furia.

En menor medida, Calderón utiliza las silvas para algunas relaciones de hechos y para escenas con mucho movimiento, en las que los personajes van de un lado para otro, nerviosos, con prisa, pues necesitan emprender alguna acción inmediatamente. En la comedia de capa y espada calderoniana, la mayoría de las relaciones de hechos están escritas en romance. Como el romance es el metro mayoritario en la obra de este dramaturgo, su función se ha diversificado mucho, su potencial expresivo ha disminuido, como afirma Hoffmann,

---

<sup>14</sup> El dilema también es para don Juan, que no quiere perjudicar a su amigo don Pedro y meterlo en líos, pero tampoco quiere dejar de enfrentar a su rival:

[...]  
mas siendo yo, bien sé lo que hacer debo,  
que es, aunque el alma en celos me abrasa,  
el respeto guardar a vuestra casa,  
mas fuera della le daré la muerte,  
ya que el duelo de amor es ley tan fuerte  
que dispone severa  
que ofenda la mujer, y el hombre muera.

(II: 417-423)

Las silvas abarcan el momento anterior a un posible enfrentamiento (se menciona, pero no llega a producirse), con el estado de ánimo alterado del caballero ofendido, y de la preocupación de don Pedro, mortificado porque en su casa van a encontrarse sus dos amigos, que son rivales y enemigos a causa de Ana (que ni enterada está de nada). Las confusiones se concentran, toman fuerza en esta secuencia y se sigue enredando la trama, llevándola a un punto donde se eleva la tensión.

por la menor especificidad de su empleo<sup>15</sup>. Entonces, ¿qué tienen de particular las relaciones de hechos escritas en silvas? Pues que no son relaciones de hechos que sirvan para poner al espectador en antecedentes, o para narrar algún acontecimiento marginal (como algunos largos y detallados elogios al rey), sino que se trata de relaciones que narran situaciones graves que han vivido algunos personajes: describen, por ejemplo, un trance de gran dificultad en que han aventurado vida y honor<sup>16</sup>. Por ejemplo, Ángela, ya hacia el desenlace de *La dama duende*, relata cómo su hermano la encontró en la puerta de su casa y decidió encerrarla hasta informarse de lo sucedido (III: 2910-3004).

Asimismo, muchas escenas con movimiento están escritas en romance, pero las compuestas en silva presentan una particularidad: los personajes sufren persecuciones, se sienten acosados, acorralados, temen ser alcanzados por un enemigo o por un rival: en *Mañanas de abril y mayo* (I: 673-795), doña Clara llega corriendo y sin aliento a la casa de Ana; ruega a la dama que la esconda, pues su marido la persigue<sup>17</sup>.

Como en su comedia seria, en la de capa y espada, Calderón frecuentemente ubica, a través de las silvas, los momentos clave de la acción dramática en un entorno físico inhóspito. Los personajes aparecen en una atmósfera oscura, tenebrosa, selvática, que acentúa un estado de ánimo lleno de temor y extravío. Aunque son varios los ejemplos, mencionaré uno que me parece muy representativo: más o menos a la mitad del segundo acto de *El galán fantasma* (II: 1571-1724), es de noche; Julia está en el jardín, vuelve en sí después de haberse desmayado de la impresión al ver el supuesto fantasma de Astolfo. La confu-

---

<sup>15</sup> Hoffmann, "Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la tricia*", Luciana García Lorenzo (dir.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Consejo Superior de Investigación, Madrid, 1983, pp. 1125-1137; p. 1134.

<sup>16</sup> En las obras de corte trágico, Calderón suele recurrir a las octavas para este tipo de relaciones de hechos, pero en las piezas cómicas la estrofa de ocho versos endecasílabos ha quedado totalmente eliminada, así que las silvas se ocupan de ellas.

<sup>17</sup> En esta secuencia en silvas, Calderón "traba" una primera parte del enredo: la confusión, basada en dos damas tapadas que se ven iguales; el enredo conlleva el engaño de Clara: dijo que Hipólito era su marido. La escena es movida; entre el rápido caminar de Clara e Inés seguidas por Hipólito, el esconderse rápidamente, el nerviosismo de que el caballero las vea, y la sorpresa de Ana, que ve llegar a una tapada corriendo y a un hombre detrás, que acaba galanteándola.

sión de su espíritu se asemeja al desorden de plantas y árboles: “Que tiemblen las raíces que miraron / del céfiro las hojas sacudidas, / no es mucho; mas que tiemblen hoy heridas / las hojas con embates infelices / al céfiro que hiere las raíces, / son iras son congojas...” (III: 1608-1613). La oscuridad intensifica su temor y sus dudas; escucha voces y golpes que de inmediato se apagan; las sombras nocturnas en la boca de la mina sugieren visiones sobrenaturales en el lugar donde cayó muerto su amado; siente un profundo temor que casi la paraliza:

Yo vi aquí... desmayada  
 la voz, torpe la acción, la lengua helada,  
 erizado el cabello,  
 en el pecho un puñal, un nudo al cuello,  
 equívoca la vida,  
 el corazón la sangre retraída,  
 embargado el aliento,  
 muerto el sentido y vivo el sentimiento...  
 (II: 1633-1640)

Al reproducir el clima de desorden y caos, las silvas acentúan el estado de alteración que sufre el personaje; como afirma Evangelina Rodríguez Cuadros<sup>18</sup> “es el universo indómito y confuso de los versos desiguales y sin regla, que subrayan el desorden y el caos”.

En los elaborados enredos de la comedia de capa y espada calderoniana, las formas cerradas, simétricas, ordenadas (como la octava y el soneto) ya no encuentran cabida; el mundo que el dramaturgo nos presenta es un laberinto, y para construir el centro mismo de sus enredados caminos se apoya en la silva que, con el correr fluido de sus versos, nos sitúa en el núcleo mismo del embrollo, en ese punto desde el cual la salida del laberinto parece aún muy lejana.

---

<sup>18</sup> Rodríguez Cuadros, “Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 1985, t. IV, pp. 117-137; p. 136.

FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO



*Las famosas asturianas:*  
celebración de la castidad  
y de la mujer varonil<sup>1</sup>

Luzmila Camacho Platero  
*Saint Mary's College*

Lope de Vega lleva a la escena el tributo de las cien doncellas y la batalla de Clavijo, la cual ganó Ramiro I (siglo IX) gracias a la milagrosa intervención del Apóstol Santiago, poniéndose así fin al pago de este tributo<sup>2</sup>. Estas parias que pagaban los reyes cristianos como señal de vasallaje, garantizaban la alianza de los moros y la paz en la Península Ibérica.

El marco histórico de *Las famosas asturianas* (1610-1614) es el del reinado de Alfonso II, el Casto (791-842). El objetivo militar de éste fue continuar el proceso de unificación del reino asturiano iniciado por Alfonso I, el Católico, quien consideraba fundamental hacer del cristianismo la religión oficial del reino. Sólo así, con la existencia de un unificado sentir nacional (católico) se podía presentar resistencia a la invasión árabe eficazmente e iniciar la reconquista de la España islámica: “Para vivificar hasta el milagro los ímpetus constructivos con que pensaba levantar el reino hacia la magnificencia, necesitaba unificar a un tiempo los hombres y las doctrinas, en una sola aspiración de pa-

---

<sup>1</sup> Como siempre, mi más profundo agradecimiento a la profesora Alicia Colombí por sus sabias correcciones y a Mercedes Camacho Platero y Montserrat Mochón Castro por sus sugerencias.

<sup>2</sup> Manuela Manzanares de Cirre ha documentado que la leyenda del tributo aparece por primera vez en el siglo XIII en las *Crónicas* de Lucas de Tuy y del arzobispo Ximénez de Rada. En ambos textos se combinan estos dos sucesos. Véase “Las cien doncellas: trayectoria de una leyenda”, *PMLA*, 81: 3 (1966), p. 179.

tria y un solo empeño de fe. Eran las condiciones esenciales a una reconquista sólida”<sup>3</sup>. A principios del siglo IX, Asturias era el mayor reino cristiano de la Península Ibérica y con Alfonso II, quien continuó con la política iniciada por el Católico, se asienta la idea de una conciencia nacional cristiana<sup>4</sup>.

Las primeras noticias que tenemos de este tributo aparecen durante la monarquía de Mauregato (783-789)<sup>5</sup>, hijo ilegítimo de Alfonso I, el Católico, y, según estudia Emily Francomano en su artículo sobre el origen del romance del tributo de las cien doncellas, la tradición de la entrega de cristianas continúa hasta el reinado de Ramiro I de Asturias (842-850). Menéndez Pidal, sin embargo, encuentra restos de esta costumbre durante los reinados de Sancho García de Navarra en 981 y Vermudo II de León en 993 quienes, para frenar el avance de Abi-Amir Almanzor, ministro del califa omaya Hissam II, “obsequiaron a Almanzor sus respectivas hijas por esclavas o esposas”<sup>6</sup>.

Según Thomas Case, *Las famosas asturianas* pertenece al grupo de comedias históricas de Lope y, como ocurre con la mayoría de estos textos, al dramatur-

<sup>3</sup> *Alfonso II, el Casto*, presentación de Eloy Benito Ruano y apéndice de José M. Gómez-Tabanera, GEA, Oviedo, 1991, p. 190.

<sup>4</sup> La principal característica del reino de Asturias fue la resistencia que sus reyes presentaron a los nuevos invasores de la Península Ibérica, quienes nunca llegaron a ocupar por completo los picos de Europa. Alfonso I, el Católico (739-757) comenzó la campaña militar contra el moro y continuó con Alfonso II y Alfonso III (866-910) para terminar con los RRCC a finales del siglo XV (<http://usuarios.lycos.es/escudos/reino-asturias.htm>).

<sup>5</sup> En más de dos ocasiones se menciona en la comedia a Mauregato, a quien se le conocía por haber entregado el tributo de las cien doncellas. Véase Lope de Vega, *Las famosas asturianas*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Ayalga, Madrid, 1982, p. 11.

<sup>6</sup> Ramón Menéndez Pidal, *La España del Cid*, Plutarco, Madrid, 1929, t. I, p. 79. Para un somero estudio sobre las fuentes del romance de *El tributo de las cien doncellas* véase el artículo de Emily C. Francomano, “The Legend of the *Tributo de las cien doncellas*: Women as Warweavers and the Coin of Salvation”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2008 (en prensa); Manzanera de Cirre, “*Las cien doncellas*: Trayectoria de una leyenda”, *PMLA*, 81: 3 (1966); las “Observaciones preliminares” a las *Obras de Lope de Vega*, Menéndez Pelayo, BAE, 195, pp. 56-63, y el estudio de Constantino Cabal, *Alfonso II, el Casto*, presentación de Eloy Benito Ruano y apéndice de José M. Gómez-Tabanera, GEA, Oviedo, 1991, pp. 104-138, quien rastrea la leyenda en la mitología pagana y cristiana de Asturias. Cabal está convencido de que tal tributo nunca existió y que, en realidad, lo que hubo fueron matrimonios mixtos de doncellas cristianas con reyes árabes.

go madrileño no le preocupaba tanto documentar fidedignamente los hechos históricos, sino dramatizar una leyenda que era relevante en el siglo XVII, ya que el país estaba sufriendo económicamente a causa de la mala gestión de Felipe III y al desprestigio internacional de España durante su reinado<sup>7</sup>:

Lope was not attempting to reconstruct the past but addressing his own times, although he glorified the Reconquest and appropriates its language through the *romancero* and the chronicles. [...] Philip III's reign was characterized by loss of prestige abroad and mismanagement of Spain and its empire<sup>8</sup>.

Así, por ejemplo, León no perteneció al reino de Asturias hasta el reinado de Alfonso III, Almanzor fue ministro del califato de Córdoba a finales del siglo IX y, como señala Harriet Boyer: “[...] la acción tiene lugar al comienzo del reinado de Alfonso el Casto (791-842) y no durante el de Ramiro, su sucesor (842-850)”<sup>9</sup>. Quizás, la razón por la que Lope alteró estos hechos de la historia de la España medieval se debiera a que, por un lado, Alfonso II fue el rey que solidificó el sentimiento de una conciencia nacional cristiana y el único rey llamado el Casto, lo cual alega a la castidad como tema fundamental de esta comedia y, por otro lado, a que Almanzor fue uno de los ministros árabes más temidos de la cristiandad.

En el primer acto de *Las famosas asturianas* se dibuja el perfil de los personajes y se presenta el conflicto de la comedia. Los hombres, tanto asturianos como árabes, se construyen negativamente: a los primeros, si bien castos, los caracteriza la cobardía y la misoginia y, a los segundos, la barbarie y la sexualidad agresiva. Las doncellas cristianas, las cuales se crean en oposición a su adversario, se caracterizan por la valentía, la resolución y la virginidad.

---

<sup>7</sup> Menéndez Pelayo establece como fuente directa de *Las famosas asturianas* el poema de Pedro de la Vezilla Castellanos (1586), pp. 56-63.

<sup>8</sup> “A time of Heroines in Lope”, en Anita K. Stoll y Dawn L. Smith (eds.), *The perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1991, p. 213.

<sup>9</sup> “Las famosas asturianas y la mujer heroica”, en Manuel Criado de Val (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, EDI-6, Madrid, 1981, p. 479.

La comedia se abre con el Rey Alfonso II huyendo de unos rebeldes y tomando refugio en un monasterio hasta que dos nobles, Nuño Osorio y Teudo, llegan en su rescate. Como antítesis a esta patética imagen del rey, tenemos la entrada en escena de Sancha, mujer varonil, guerrera y, como Diana, la diosa virgen, bella cazadora de los montes asturianos. Para su padre, el viejo don García, Sancha es el hijo que nunca tuvo; aun así, el sueño del anciano es el de ver a su hija casada, siendo Laín de Lara el elegido para ser su esposo. Como en la mayoría de las comedias en la que aparece el personaje de la mujer guerrera y/o esquivia, la idea del matrimonio es rechazada por la protagonista:

Aunque más,  
astuto y artero tanto,  
me levantes testimonios,  
non me farás que te quiera;  
que como víbora fiera  
aborrezco matrimuños.

(vv. 361-365)<sup>10</sup>

No obstante y durante las festividades que tienen lugar en la villa, Sancha no puede evitar enamorarse de Nuño Osorio, noble que despierta admiración por su valentía y gallardía. Sin embargo, la llegada de un grupo de moros cordobeses con la orden de cobrar las parias de las cien doncellas cristianas, interrumpe las celebraciones. De nuevo, Lope nos ofrece la imagen de un rey y de unos nobles incompetentes, los cuales, a causa de la inferioridad militar de Asturias, están obligados a conceder tan deshonrosa transacción. Todos ellos, excepto Nuño Osorio, quien, debido a su desacuerdo con el rey recibirá la orden de llevar a cabo la entrega de las doncellas, deciden que satisfacer las demandas de los invasores del sur es la única solución posible para garantizar la alianza de los cordobeses:

OSORIO. No sé, Teudo valiente, cómo puedes  
hablar en que se rindan parias tales.

---

<sup>10</sup> Todas las citas de *Las famosas asturianas* pertenecen a la edición de Alonso Zamora Vicente citada anteriormente.

¡Tú pasas por tal cosa! ¡Tú concedes  
 que estas fembras padezcan tantos males!  
 Non tienes tú de quién quejoso quedes,  
 pues de la paz con deshonor te vales [...]

TEUDO.        ¿Qué importan cien mujeres  
 si por negallas mueren cien mil homes?  
 Eso es soberbia [...]

(vv. 793-808)

Si en el acto I, a Lope le interesa demostrar, como a lo largo de toda la obra, la falsedad de las palabras de Teudo y dejar constancia de la cobardía y de la misoginia del rey Alfonso y de los nobles asturianos, en el acto II, su objetivo es el de presentar a la mujer como alternativa a la carencia de honor y a la debilidad física del hombre. La visita de Nuño Osorio a don García no sólo está cargada de dramatismo, sino que tiene la función de establecer a Sancha como mujer *varonil* y guerrera; por un lado, tenemos la angustia de Nuño, el cual llega con la orden de comunicarle a don García que su hija es una de las doncellas elegidas por el rey para ser entregada a los moros:

Creciendo va mi pesar,  
 la causa adelante pasa.  
 Non sé cómo reprimir  
 las lágrimas, viendo al viejo,  
 pues vengo a quebrar su espejo.

(vv. 1411-1416)

y, por otro, tenemos el entusiasmo de padre e hija, quienes creen que Osorio va a pedir la mano de ésta:

DOÑA SANCHA.    ¡Este sí que es caballero  
 para heredar tu blasón!  
 Pon el famoso cuartel  
 de sus aspas y sus lobos  
 con tu león, farán robos  
 en el pagano cruel.

(vv. 1580-1585)

Con las palabras de Sancha se confirma que Osorio es el elegido por ella para ser su esposo y se anuncia que la unión de estas dos casas derrotará al moro. Y así será. Sancha, más adelante, provocará la subversión que le va a permitir a ella, con sus noventa y nueve “amazonas” y a Osorio, con sus soldados, defender el honor de las mujeres.

El acto III se abre con la imagen de las doncellas desnudas y siendo escoltadas por soldados asturianos. La desnudez de las mujeres confunde y perturba aún más cuando éstas, una vez que están en presencia de los árabes, se cubren avergonzadas, ya que, como Sancha les explica a sus compatriotas:

Atiende, Osorio cobarde, [...]
   
Las mujeres non tenemos
   
vergüenza de las mujeres;
   
quien camina entre vosotros,
   
muy bien desnudarse puede
   
porque sois como nosotras,
   
cobardes, fracas y endebres
   
fembras, mujeres, damas; [...]"
   
(vv. 2333-2343)

El plan de las mujeres es obviamente el de emascular y humillar a los soldados cristianos responsables de garantizar la entrega de este despreciable tributo. La reacción de estos al ser comparados con mujeres débiles fue la esperada: Nuño Osorio ordena armar a las doncellas para, entre todos, vencer al enemigo moro. Como Boyer interpreta, la desnudez de la mujer es simbólica y en este momento de la comedia tiene la función de personificar el espíritu nacional: “Ella representa la virtud, base de la virilidad, fuente de honor [...] Doña Sancha encarna el espíritu de la Reconquista”<sup>11</sup>. En relación con esto, Francomano con acierto observa que el papel del personaje femenino de la leyenda ha pasado de tener una función pacífica a tener una bélica: “In the evolution of the legend, women’s diplomatic, mediating roles transform from peaceweavers to warweavers”<sup>12</sup>. O sea, si el objetivo de la entrega de estas don-

<sup>11</sup> “A time of Heroines in Lope”, art. cit., p. 481.

<sup>12</sup> “The Legend of the *Tributo de las cien doncellas...*”, art. cit., p. 14.

cellas era mantener la paz en Asturias, al final, es lo que va a provocar el enfrentamiento entre cristianos y moros, ya que la entrega de este tributo supone tanto la violación de la mujer, como la violación simbólica de los guerreros cristianos y, por consiguiente, de todo el reino de Asturias: “[...] through their bodies of sacrificial maidens, the asturias men are being violated, collectively raped and torced to bear the fruit of another race in their wombs”<sup>13</sup>.

En el tercer acto, Alfonso II perdona la desobediencia que han llevado a cabo tanto los soldados como las doncellas, ya que la lucha final supone un triunfo de ellas y ellos y, por consiguiente, la victoria de la castidad. Al final, el rey reconoce públicamente la valentía y la capacidad guerrera de sus hombres y sus mujeres, las cuales, a partir de este momento, se conocerán bajo el nombre de las “famosas asturianas”, tanto por derrotar a los invasores del sur, como por ser ellas quienes inspiran al hombre para, entre todos, impedir el pago de estas parias.

Como establece Boyer, a lo largo de toda la comedia llama la atención la insistencia en la castidad del hombre cristiano. Para éste la presentación del asturiano como casto simboliza “[l]a decadencia del reino cristiano [el cual] se cifra en la falta de poder, en las limitaciones y en la castidad de los personajes [...]”<sup>14</sup>; es decir, según él, el poder se articula “en términos sexuales de potencia e impotencia”<sup>15</sup>. A pesar de que, como Boyer indica, la abstinencia del hombre se puede interpretar como símbolo de impotencia sexual y debilidad física, creo que, en este caso, ésta se podría explicar desde otro ángulo, ya que tanto ellas como ellos la practican por elección y, como veremos más adelante, se va a establecer en oposición a la sexualidad agresiva del moro.

Richard Price en su estudio sobre las primeras sociedades cristianas dice que, aunque la Iglesia no exigía que todos sus miembros fueran abstinentes, era el comportamiento esperado de un buen cristiano: “A mitigated form of Encratism<sup>16</sup>, which does not try to impose sexual continence on all the bap-

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 480.

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>16</sup> Encratismo fue un movimiento cristiano según el cual el buen cristiano en el momento que es bautizado renuncia a tener relaciones sexuales aun en el matrimonio (Price, art. cit., p. 122).

tized but argues that *perfect* Christians should be celibate [...]”<sup>17</sup>. Como éste continúa explicando, las sociedades civilizadas funcionaban dentro de los parámetros “pureza” / “polución”<sup>18</sup>; es decir, para aquellos cristianos la práctica de una vida sexual ordenada o, en otras palabras, la capacidad de rechazar una sexualidad activa era la actitud deseada, pues demostraba la superioridad moral con respecto al *otro* y los convertía en los elegidos de Dios<sup>19</sup>:

Because Christians did not actually live in a land apart, they were all the more concerned to express and maintain separateness where they could, in areas of their life and conduct. [...] Equally to the fore was concerned to express the purity and separation of the Church as the body of Christ by preserving the purity and separation of the physical bodies of Christian men and women<sup>20</sup>.

Se podría decir que la situación que Lope nos presenta en *Las famosas asturianas* era similar a la de las primeras comunidades cristianas. Si los primeros convivían con los romanos, los segundos convivían con los árabes. Tiene sentido, por tanto, que para los asturianos la pureza del cuerpo fuera la obsesión del que era el mayor reino cristiano de la Península y explica que todos los personajes cristianos que aparecen en esta comedia hagan referencia a la castidad y a su superioridad moral con respecto a la del moro. Así, el rey Alfonso II en actitud defensiva debido al mujerial comportamiento del que, indirectamente Osorio lo acusa, anuncia:

Non soy yo fembra, ¡ma Dios!  
maguer que Casto me llaman;  
que el Casto fue por virtud,  
non porque el brío me falta;

<sup>17</sup> “Celibacy and Free Love in Early Christianity”, *Theology & Sexuality*, 12: 2 (2006), p. 123.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>19</sup> Peter Brown, en su trabajo “Late Antiquity”, en P. Ariès y George Duby (eds.), *A History of Private Life*, Harvard University Press, Cambridge, 1987, t. I, p. 263, insiste en la misma idea: “Lacking the clear ritual boundaries provided in Judaism by circumcision and dietary laws, Christians tended to make their exceptional sexual discipline bear the full burden of expressing the difference between themselves and the pagan world”.

<sup>20</sup> Richard Price, art. cit., p. 136.

que una cosa es non querer,  
y otra la fraqueza humana.  
(vv. 2685-2692)

Teudo, hablando de Nuño Osorio con Sancha, considera relevante declarar que:

[...] nunca le ve querer  
nin amorío facer [...]  
Que la guerra non le ha dado  
tanto vagar, que pudiese  
amar quien le mereciese,  
de muchas que le han amado [...]  
(vv. 1295-1301)

Y don García, quien intenta convencer a su hija de que Laín de Lara es un hombre honorable y virtuoso, considera importante informarla de que es “noble y rico”, “vergonzoso” y:

[...] ha jurado, fija, en su conciencia,  
que non ha conocido fembra alguna,  
y pasa treinta años, que no es poco,  
según está la edad, pues ya los homes  
de veinte y cinco o veinte seis se alaban  
de que tienen amores con las fembras;  
que es lástima de ver cuál está el mundo.  
(vv. 1038-1046)

La castidad es en esta comedia una virtud y no una debilidad, al contrario de lo que sugiere Boyer<sup>21</sup>. La resistencia a la tentación de la carne se presenta como una cualidad y una virtud que distingue al cristiano asturiano del moro cordobés y, además, compensa la carencia de fortaleza física y militar, inte-

---

<sup>21</sup> Llama la atención el relevante lugar que la castidad ocupa en esta comedia de Lope. Quizás sea significativo señalar que en estos años el dramaturgo madrileño ya era sacerdote y que el voto de abstinencia fue lo que constantemente puso a prueba su sacerdocio.

gridad nacional, honor y misoginia que éstos demuestran a lo largo de toda la comedia. Llama la atención que el rey Alfonso y sus consejeros en ningún momento consideren problemática la “necesaria” cosificación que hacen de la mujer cristiana. Como Teudo le discute a Osorio: “[...] esto razón de estado llama; / que en lo demás en nada me prefieres” (vv. 803-804); es decir, la mujer es para Teudo y para el Estado el objeto de intercambio que garantiza la paz en la Península y el bienestar del reino asturiano. Sin embargo, al padre de Sancha le resulta problemático el pago de estas parias, ya que va a garantizar la procreación de guerreros árabes, lo cual explicaría que en el último intercambio de palabras que tiene con su hija le ruegue que “a los fijos que toviere” les enseñe la doctrina cristiana:

[...] La ley santa enseñaldos,  
 Y cada que nacieren, chapuzaldos.  
 Mosaldes la doctrina,  
 Con la que vuesa madre os enseñaba [...].  
 (vv. 1981-1984)

El temor de Don García ilustra lo que Francomano analiza en su artículo, estas mujeres van a colaborar en la reproducción de hijos árabes y, como consecuencia, van a ayudar a engrandecer el ejército de los moros: “In accordance with medieval scientific explanation of procreation, where women contribute the undifferentiated material of life, and men form and identity, the sacrificed maidens become the mothers of Moors, not of Astur-Moors”<sup>22</sup>.

La imagen que tenemos del moro es la opuesta a la del cristiano. El moro se presenta como el *otro*, el ser moralmente inferior y militarmente superior a los del norte. La agresividad sexual y la debilidad moral de éste quedan establecidas con el mismo tributo de las doncellas. Con esta tradición, el invasor del sur se construye como un ser sexualmente insaciable e incapaz de controlar sus deseos. El episodio del Acto II en el que los moros cordobeses intentan robar el ganado de don García está cargado de simbolismo y la deshumanización que se hace de éstos sirve para poner énfasis en su barbarie. El árabe es el

---

<sup>22</sup> Francomano, art. cit., p. 14.

cobarde<sup>23</sup>, el depredador, el lobo hambriento que ataca las (inocentes) ovejas y que, posteriormente, querrá ‘devorar’ a las doncellas cristianas:

TORIBIO. [...] Andan moros por allí,  
y aunque non vienen de guerra,  
non se comerán la sierra,  
pero los ganados sí.  
(vv. 630-633)

Aunque, como don García exclama cuando ve alejarse a su hija prisionera de Osorio, tan “lobos” son los asturianos como los extranjeros, es decir, para don García no hay diferencia entre unos y otros:

¡Cuán al revés pensé yo  
que Osorio le prolongara,  
cuando a mi casa llegó,  
y que sus lobos juntara  
al león que ya finó!  
Pero ya sus lobos son  
de tan fiera condición,  
que a ensangretar su pelleja  
llevan al moro mi oveja,  
sin defensalla el león.  
(vv. 2031-2040)

La pureza de Sancha en esta comedia no es, por tanto, casualidad, aunque aplicada a la mujer tiene una doble función. Si, al igual que su compañero el hombre, la castidad era la virtud esperada de la cristiana, para ésta también era lo que le permitía ser físicamente superior a su compañero. Julie Wheelwright lo explica de la siguiente manera: “The female warrior acceptance was based on a denial of her sexuality and great emphasis placed on her virginity

---

<sup>23</sup> Tome, el escudero de Lain, los llama gallinas cuando ambos los atacan para defender el ganado de don García y éstos salen corriendo: “¿Non ves lo pies de gallo por debajo?” (*Las famosas asturianas*, v. 1656).

or sexlessness in popular presentation”<sup>24</sup>. Sancha es “la perfecta heroína” (mi traducción) capaz de comandar y enseñarle al hombre cuáles son sus responsabilidades<sup>25</sup>. Lope, como muchos escritores contemporáneos a él, sabía que la característica principal de su *mujer varonil* tenía que ser la virginidad de la misma. La mujer guerrera debía ser un personaje moralmente superior no sólo al hombre, sino también a su propio género. Tomás de Aquino en Cor. 1, cap. 11, Lec. 2 habla de la virginidad de la mujer como única forma de evitar la subyugación del hombre y de poder ser elevada a la categoría de éste: “By taking the vow of virginity [...] they are raised to the dignity of men (*promoveatur in dignitatem virilem*), through which they are freed from subordination to men and are immediately united to Christ”<sup>26</sup>.

Sancha demuestra que la construcción que se ha hecho de los géneros no se le puede aplicar ni a ella ni a las noventa y nueve mujeres que vencieron a los quinientos moros. La valentía que demuestran en el campo de batalla reta la idea de la inferioridad de la mujer. Con su *varonil* comportamiento las mujeres amenazan el orden social organizado alrededor del género biológico de los individuos. En su artículo sobre las heroínas de Lope, Case declara que el papel que desempeñan las mujeres en *Las almenas de Toro* y *Las famosas asturianas* de Lope es el del hombre, el cual ha fallado en su labor de protector: “Elvira and Sancha are compelled to take control, first of their own lives and destinies, then of a political situation in which the male leadership is wanting”<sup>27</sup>.

El personaje de Sancha, quien aparece en el primer acto vestida de cazadora, “con una montera de caza, vaquero y venablo” y en el segundo de guerrera, “con un peto, bandera colorada y una lanza”, ejemplifica la teoría de Judith Butler en relación al comportamiento de los géneros: “If the anatomy of the performer is already distinct from gender of the performance, then the per-

<sup>24</sup> *Amazon and Military Maids*, London, Pandora, 1989, p. 12.

<sup>25</sup> “Sancha evolves into the perfect heroine [...] who later yields to nature to love a man of virtue and nobility of spirit; the woman who can lead men and women and can teach men their responsibilities are and forces them, in this case through shame, to assume them.” Case, art. cit., p. 210.

<sup>26</sup> Uta Ranke-Heinemann, *Eunuchs for the Kingdom of Heaven: Women, Sexuality, and the Catholic Church*, trad. de Peter Heinegg, Dell Publishing Group, Bantam, 1990, pp. 190-191.

<sup>27</sup> Case, art. cit., p. 202.

formance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance”<sup>28</sup>. Sancha, ataviada con ropa de campaña y con las armas necesarias para combatir al moro, demuestra que ella, al contrario que su compañero el hombre, no teme a los del sur. Estas son las palabras de Sancha cuando regresa de defender la propiedad de su padre al enterarse de que éstos merodeaban por sus alrededores:

Una vista di  
a la escuadra del moro,  
sin que aviltase el decoro  
con que tu fija nací.  
Ende más, que non salieron  
ni a mí ni a los tres criados;  
que del ganado arredrados,  
tienda en el valle ficieron.

(vv. 986-992)

Nuestra heroína con sus actos o para utilizar la terminología de Butler, con su *performance* confirma que el género es una fabricación y que, como tal, se puede imitar con facilidad. La valentía, la fortaleza física, la integridad política y el sentido del honor de Sancha ponen en tela de juicio la superior naturaleza del género masculino y amenazan el orden social establecido por el hombre.

Las “famosas asturianas” ponen en evidencia la inferioridad del hombre cristiano y árabe y la misoginia que caracteriza ambas culturas. Aquí lo que declara que las mujeres son más varoniles que los varones. De palabras y de hechos las doncellas emasculan al hombre árabe y asturiano: al moro lo derrota en batalla y al cristiano lo acusa de cobardía y falta de hombría. Lope hace de la mujer, y de Sancha en concreto, la alternativa a la debilidad militar, a la incompetencia política y a la falta de resolución del rey y de los nobles asturianos. Como la mayoría de las comedias del siglo XVII, el matrimonio entre Sancha y Nuño Osorio sirve para restaurar la armonía social. Su heroísmo y valor lo reconocen tanto el rey Alfonso II como los nobles y los soldados

---

<sup>28</sup> Butler, *op. cit.*, p. 137.

cristianos que lucharon con ellas, los cuales, a partir de ahora, las llamarán “las famosas asturianas”. La palabra *virtud* deriva de “vir” (varón); es notable cómo Lope ha subvertido su significado en su obra, donde toda la virtud viril reside en sus mujeres. En su *Arte Nuevo*, Lope declara que el dramaturgo debe asombrar a su público. Una vez más lo logra: *Las famosas asturianas* es una obra asombrosa.

## Para un teatro de la voz en *La Dorotea*: acción en prosa de Lope de Vega

Ximena Gómez Goyzueta

*Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa*

En los estudios sobre la obra que trataremos aquí, siempre hay un párrafo o un apartado completo dedicado al problema del género, o, por lo menos, a la presencia de la teatralidad. *La Dorotea: acción en prosa* (1632) es llamada así por Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) y en el texto que le sirve de prólogo<sup>1</sup> explica por qué. Esta denominación relacionada con la naturaleza del texto ha causado las principales interrogantes con relación, precisamente, al género al que pertenece y a su inusual estructura. De hecho, se observan abundantes digresiones, aparentes incongruencias en la trama, un singular tratamiento estilístico de los personajes, etcétera.

Como muestra de esta dificultad, puedo citar algunos ejemplos. Para empezar, está Karl Vossler que en su trabajo *Lope de Vega y su tiempo* la nombró genéricamente como “creación lírica teatral”<sup>2</sup>; también está el estudio introductorio

---

<sup>1</sup> Respecto de la autoría de este prólogo, cito los comentarios de José Manuel Blecua en su edición de *La Dorotea*: “Todos los críticos concuerdan en atribuir este prólogo al mismo Lope. Ya lo afirmó M. Menéndez Pelayo al escribir: *He visto el borrador autógrafa* (*Historia de la ideas estéticas*, t. III, p. 441, nota). Francisco López Aguilar (1583-1665) fue gran amigo de Lope, quien le elogió repetidas veces. Intervino decisivamente en la lucha del *Fénix* contra Torres Rámila y su famosa *Spongia*”. Félix Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de José Manuel Blecua, Cátedra, Madrid, 1996.

<sup>2</sup> Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, trad. del alemán por Ramón de Serna, Revista de Occidente, Madrid, 1933, p. 205.

de Morby a la edición de 1968, en el que la denomina “tragedia irónica”<sup>3</sup>, sin considerarla del todo como teatro. Por su parte, está Lia Schwartz<sup>4</sup>, quien, remontándose a la tradición latina, la considera simplemente una obra de teatro. Existe, incluso, un primer registro de su adaptación escénica: fue representada con éxito en Madrid el 13 de junio de 1804 por Félix Enciso Castrillón<sup>5</sup>. Pero el problema no acaba aquí, dentro de esta discusión, es inevitable relacionar a la obra que nos ocupa con su referente más importante: *La Celestina*. Y no es en vano, la semejanza comienza desde la caracterización de los personajes (la alcahueta, la relación entre criados y amos, etc.), o la preocupación de los autores por explicarse desde el prólogo de ambas obras<sup>6</sup>; de tal manera que a las definiciones que se le han dado a la *La Dorotea* debemos sumarle aquéllas que han sido determinadas para la célebre obra de Rojas, tales como “novela dialogada”, “prosa dialogada”, “novela dramática”, etc. No obstante esta diversidad de clasificación, lo que parece estar en discusión es qué tanto de teatro hay en la composición de la “acción en prosa”.

El presente estudio consiste en evidenciar la teatralidad implicada en la “acción en prosa”, a través de la identificación de didascalias implícitas en la escena primera del Acto I, con el fin de aislar los aspectos que permitirían observar al texto como un teatro de la voz<sup>7</sup>. El teatro de la voz es un fenómeno que

---

<sup>3</sup> Edwin. S. Morby, “Introducción”, en Félix Lope de Vega, *La Dorotea*, 2a. ed., Castalia, Madrid, 1968, p. 17.

<sup>4</sup> Lía Schwartz, “La construcción de *La Dorotea*: entre Séneca y Ovidio”, Biblioteca Virtual de Cervantes, Asociación Internacional de Hispanistas, Alicante, 2006.

<sup>5</sup> Karl Vossler, *op. cit.*, p. 200.

<sup>6</sup> A la nota de Bleuca, se suma el siguiente comentario: basta leer el prólogo “Al teatro de Don Francisco López Aguilar”, a la luz de la “Carta a un su amigo” para ubicar a *LC* como el modelo de *LD*. Dicho modelo está implicado sobre todo a partir de la tradición directa del teatro de Plauto y Terencio, además del propio antecedente del *Arte nuevo de hacer comedias* y el teatro lopesco. Para el caso del prólogo, éste vendría a sumarse a la tradición tópica de los prólogos de origen incierto, lo que involucra la posibilidad de la pluriautoría. Además de la cita explícita que hace Lope de *La Celestina* en su prólogo: “[...] y más antiguas son las comedias de Aristófanes, Terencio y Plauto, y se leen con lo que usaban entonces Grecia y Roma; y entre las nuestras, más cerca de nuestros tiempos, *La Celestina* castellana”, p. 62.

<sup>7</sup> Gustavo Illades, “*La Celestina*: teatro de la voz”, en Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Estudios del*

deviene del “arte teatral de leer propuesto por el humanista que fue Proaza para intentar remediar los problemas de recepción de la *Comedia* a través de la *pronuntiatio*, esa parte de la retórica antigua que trata del ademán y semblante del orador”<sup>8</sup>. Significaba leer en voz alta una partitura de voces que incluía las formas de su locución, solicitando la recreación juglaresca de espacios y tiempos, el desdoblamiento del intérprete en seres imaginarios cuyos gestos y voces impostaba ostensiblemente<sup>9</sup>.

Ahora bien, no obstante el amplísimo antecedente de Lope como hombre de teatro<sup>10</sup>, para un lector de los siglos xx y xxi es tarea compleja encontrar en el texto impreso de la “acción en prosa” su procedencia teatral. Apartado ya del corral de comedias, según Jaime Moll, debido a una premática que dicta la suspensión de la concesión de licencias para “*imprimir libros de comedias, novelas ni otros deste género*”<sup>11</sup>, el Fénix llama a su obra “acción en prosa” con la intención de obtener licencia para imprimirla y no alejarse del público. En efecto, la adquiere el 10 de julio de 1632. *La Dorotea*, como libro impreso, ingresaría, junto con otros tantos, al circuito de la lectura silenciosa impulsado por el fenómeno de la imprenta; no obstante, con el prólogo “Al teatro de Don Francisco López de Aguilar” nos encontramos en un terreno ambiguo en el que la balanza se puede inclinar hacia esta lectura silenciosa o hacia una posible oralización del texto en soledad o para un pequeño grupo de oyentes<sup>12</sup>. Lope, como tantos otros creadores de su tiempo, aún no asimilaba y

---

*teatro áureo. Texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México-AITENSO, México, 2003, pp. 429-437.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 429.

<sup>10</sup> No debemos olvidar que la dramaturgia del teatro del Siglo de Oro español, antes de ser un texto literario y a pesar de la imprenta, fue un libreto primordialmente hecho con base en didascalias y acotaciones, pensado todo el tiempo para los corrales de comedias y seguramente, en función de los escenarios, los actores y la tramoya disponibles. En este sentido, Lope fue un hombre de teatro.

<sup>11</sup> Jaime Moll, “¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*?”, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II (1979), pp. 7-11.

<sup>12</sup> Véase Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

probablemente tampoco entendía la dinámica de la imprenta. En cuanto al tipo de lectura que la obra solicita, vale la pena detenerse en el siguiente pasaje de dicho prólogo: “Consiguí a mi juicio, su intento, aventajando a muchas [obras] de las antiguas y modernas [...], como lo podrá ver quien la leyere; que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder”<sup>13</sup>.

Para ayudar a identificar las formas de transmisión literaria contemporáneas de *La Dorotea* tenemos el estudio de Margit Frenk sobre la lectura en tiempos de Cervantes<sup>14</sup>. Para esta autora, el Siglo de Oro español sigue estando fuertemente permeado por el mundo oral de los juglares y predicadores de la Edad Media, incluso “en los procesos de creación de muchos escritores”<sup>15</sup>. Ello habría permitido que en la España de Lope, *leer y oír* tuvieran la misma correspondencia que en la Edad Media, en donde “*leer es también oír y oír suele usarse para leer, así, el lector o leyente es también un oyente*”<sup>16</sup>. Observando el fragmento citado del prólogo “Al teatro de Don Francisco López de Aguilar” a la luz de estas afirmaciones, parece que Lope dibuja el camino que hay que seguir para leer la “acción en prosa”: “[...] como lo podrá ver quien la leyere; que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar [...]”. Podríamos pensar que Lope apuntaba hacia una lectura silenciosa; tenemos este testimonio suyo de 1622: “Aunque sea cosa tan excelente el oír, *puedo yo con sola vista oír leyendo y saber sin los oídos cuanto ha pasado en el mundo*”<sup>17</sup>, metáfora sinestésica en la que se cruzan la vista y el oído. Pero, como aclara Frenk, solía aplicársela a la experiencia amorosa, de la que Lope era tan solícito. Las evocaciones del Fénix a la palabra hablada, sin

---

<sup>13</sup> Félix Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Clásicos Castalia, Madrid, 1987, p. 60. Siempre que cite a *La Dorotea*, después de la cita, indicaré entre paréntesis el número de página citada.

<sup>14</sup> Frenk comenta que hay toda una amplia gama de manifestaciones literarias que pudieron surgir gracias a la cultura oral procedente de la Edad Media y que seguía viva en la España del Siglo de Oro.

<sup>15</sup> Margit Frenk, *op. cit.*, p. 50.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>17</sup> Prólogo dialogístico a la parte XVI de sus comedias (1622, *BAE*, LII, XXV), *apud* Margit Frenk, *op. cit.*, p. 177.

embargo, abundan mucho más a lo largo de toda su obra, que el testimonio que acabamos de leer, más bien de clara procedencia tópica. Dichas evocaciones se encuentran en boca de sus personajes, tanto en sus comedias como en la “acción en prosa”. Como dice Guillermo Guiterte: “La palabra para Lope es un hecho sonoro, no un conjunto de letras; la encarnación de un alma, no el texto”<sup>18</sup>. Así lo dicen también los últimos versos del *Arte nuevo*:

Oye atento, y del arte no disputes,  
que en la comedia se hallará de modo  
que oyéndola se pueda saber todo<sup>19</sup>.

Siguiendo a Walter Ong, para el siglo xvii el panorama que rodeaba a la “acción en prosa” sin embargo era éste:

La tipografía fue también un factor fundamental en el desarrollo del sentido de la privacidad personal que caracteriza a la sociedad moderna. Produjo libros más pequeños y más portátiles que los que son comunes en una cultura manuscrita, preparando el terreno psicológicamente para la lectura solitaria en un rincón tranquilo, y andando el tiempo, para la lectura totalmente silenciosa<sup>20</sup>.

En tal momento de transición, siguiendo aún algunos de los preceptos del *Arte nuevo*, Lope crea su “acción en prosa”, que, efectivamente, no deja de ser acción, pero en prosa, es decir, dialogada, no representada escénicamente por los actores, sino actualizada por el lector, ya en silencio, ya de viva voz. Para Frenk, en los últimos años de Lope, cuando el verbo *leer* va solo, siempre significa ‘leer en voz alta’: “*Este papel es de mi letra. Versos son, quiero leerlos; Lee essotro papel, Dorotea, que bien se ve que es de versos*, etc. Cuando la lectura no

---

<sup>18</sup> Guillermo Guiterte, “La sensibilidad de Lope de Vega a la voz humana”, *Anuario de letras*, 15 (1977), p. 189, *apud* Margit Frenk, *op. cit.*, p. 166.

<sup>19</sup> Félix Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006, p. 152.

<sup>20</sup> Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 130-131.

es en voz alta, Lope indica *leer para sí: Toma y lee para ti, y luego nos ayudarás a comentarle.*” De esta manera es posible entender el pasaje que cité del prólogo: “como lo podrá ver quien la leyere, que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar [...]”. Podemos imaginar la voz, probablemente de un solo lector, que oraliza tres voces diferentes, con la agilidad del diálogo escénico, en los siguientes parlamentos de la “acción en prosa”, en los que, además, observamos la presencia de una oralización de segundo grado, esto es, de la voz lírica del propio Lope a través de la voz del personaje:

FER. Yo he templado.  
 JUL. A mi costa, que lo he oído.  
 FER. Oye un romance de Lope.  
 JUL. Ya te escucho.  
 FER. A mis soledades voy,  
 de mis soledades vengo, [...] <sup>21</sup>

Entonces, concentrémonos en la Escena Primera del Acto I, que comienza así:

GERARDA. El amor y la obligación no sólo me mandan, pero porfiadamente me fuerzan, amiga Teodora, a que os diga mi sentimiento.  
 TEODORA. ¿En qué materia Gerarda?  
 GERARDA. De Dorotea, vuestra hija.  
 TEODORA. No es tanto que ella yerre como que vos lo advirtáis.  
 GERARDA. Como eso puede nuestra amistad antigua y el amor que la tengo.  
 TEODORA. Bien se conoce del afecto con que desde el principio de vuestra plática me la habéis encarecido <sup>22</sup>.

En este fragmento podemos encontrar distintos tipos de didascalias, según la clasificación de Alfredo Hermenegildo <sup>23</sup>, que corresponden a un primer nivel

<sup>21</sup> Félix Lope de Vega, *op. cit.*, p. 96.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>23</sup> Siguiendo el cuadro de didascalias propuesto por Alfredo Hermenegildo, las didascalias explícitas engloban el nombre de los personajes en la nómina inicial, al frente del diálogo y las acotaciones escénicas. Las implícitas están integradas en el diálogo mismo. Ambas se subdividen en *enunciativas* (quién habla), *motrices* (entradas y salidas de personajes, desplazamientos

de *La Dorotea* como diálogo para teatro: la presencia de Gerarda responde al mandato de su amistad con Teodora: “el amor y la obligación no sólo me mandan pero porfiadamente me fuerzan, amiga Teodora, a que os diga mi sentimiento”. Dichas didascalias tienen un valor retrospectivo que al mismo tiempo que explican la presencia de Gerarda en escena y ponen en antecedente al lector, funcionan también para que la alcahueta hable. Teodora pregunta sobre qué se hablará y Gerarda responde: de Dorotea. Finalmente, Teodora alude al propio discurso acotando una didascalia enunciativa que enfatiza el tono con que ha comenzado la plática Gerarda: “Bien se conoce del afecto con que desde el principio de nuestra plática me la habéis encarecido”. Todos estos ejemplos corresponden a didascalias con valor retrospectivo, es decir, de lo que ya se dijo. Asimismo, en este fragmento encontramos como didascalias motrices algunos gestos que se producirían al aludir una mujer a la otra o a alguien más: “amiga Teodora”, “mi sentimiento”, “vuestra hija”, “no es tanto que ella yerre como que vos lo advirtáis”, “como eso puede nuestra amistad antigua y el amor que la tengo”. La expresión “como eso”, funcionaría como didascalia motriz, pues no alude específicamente a un objeto, como en el caso de las icónicas, más bien alude a la observación que ha hecho Teodora. Así, en el fragmento analizado, parecería no haber didascalias para el escenario pues, las motrices sólo marcan gestos, no así entradas y salidas o desplazamientos en escena.

Observemos otra sección de la misma escena, ligada a esta “acción en prosa”. La alcahueta hace su trabajo convenciendo a Teodora del negocio de vender a Dorotea al indiano don Bela, para alejarla de don Fernando, un pobre mozuelo trovador, amante de la heroína:

GERARDA. [...] Yo he sabido que un caballero indiano bebe los vientos desde que la vio en los toros las fiestas pasadas, que estaba en un balcón vecino al suyo. Y sé yo a quien ha dicho, que me lo dijo a mí, que le daría una cadena

---

realizados en escena, gestos), *icónicas* (señalamiento de objetos, vestuario, determinación del lugar). Además de las implícitas y las explícitas, existen también las abiertas. Alfredo Hermenegildo, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, *Incipit*, Buenos Aires, XI (1991), pp. 127-151.

de mil escudos con una joya y otros mil para su plato [...]. Es hombre de hasta treinta y siete años poco más o menos, que unas pocas canas que tiene son de los trabajos de la mar, que luego se le quitarán con los aires de la corte; y yo vi el otro día un rétulo en una calle que decía: “Aquí se vende el agua para las canas”. Tiene linda presencia, alegre de ojos, dientes blancos, que lucen con el bigote negro como sarta de perlas en terciopelo liso; muy entendido, despejado y gracioso; y, finalmente, hombre de disculpa, y no mocitos cansados, que se llevan la flor de la harina y dejan a una mujer en el puro salvado, que ya entendéis para lo que será buena<sup>24</sup>.

En este parlamento, todas las didascalias funcionan para el lector oral: se rememora una acción pasada en la que la gestualización del lector puede generar iconos y señalizaciones: “yo vi el otro día un rétulo en una calle que decía: ‘Aquí se vende el agua para las canas’”. Prácticamente, todo el parlamento es una gran didascalia de carácter retrospectivo: el rumor del enamoramiento del indiano por Dorotea, “yo he sabido [...] Y sé yo a quien ha dicho, que me lo dijo a mí”. Gerarda desmenuza gustosa en los oídos de Teodora, en un tono socialmente reconocible para ambas, los beneficios que el enamorado indiano traería, junto con la descripción de su galanura. Es esencial la lectura en voz alta para identificar las didascalias que darán el tono de dichas descripciones, ya que de éste depende su efectividad para mover todos los hilos de la historia. La acción se lleva a cabo una vez más en el manejo de lo que se dice por parte de la trotaconventos, y de la voz por parte del lector. A través de estos dos niveles, se determina el carácter, por lo menos hasta aquí, de las dos mujeres. Teodora contesta molesta por lo que ya sabía: “*Gritá niños, que baja el vino; hoy a cuatro mañana a cinco*. Si traíades, Gerarda, esa correría ¿para qué era menester tanta retórica”<sup>25</sup>. Siguen las didascalias para la voz, pues dicha contestación comienza con un refrán, que, como sabemos, funciona según el contexto en el que se encuentre, por tanto, dicta una didascalia para la voz, que es consecuente con la orden: “Gritá”. Además, “retórica” sugiere una pronunciación docta de lo que Gerarda ha dicho, por lo tanto, señala una didascalia para la voz, que dictaría el tono de las palabras de la alcahueta.

<sup>24</sup> Lope de Vega, *La Dorotea*..., pp. 86-87.

<sup>25</sup> Lope de Vega, *op. cit.*, p. 83.

La escena termina sin que las dos mujeres hagan su acuerdo explícito. Sin embargo, después, cuando el acuerdo se revela en la conversación entre la madre y la hija, nos enteramos de que Dorotea ha sido espectadora auditiva de la conversación: “DOROTEA. “¡Brava conversación has tenido con la bendita Gerarda! ¿Piensas que no lo he oído? Pues aunque me estaba tocando, más tenía los oídos en su plática que los ojos en mi espejo”<sup>26</sup>. En este parlamento de Dorotea encontramos un par de didascalias de suma importancia: la primera, de carácter enunciativo, corresponde a la expresión “Brava conversación”, ésta tiene un valor retrospectivo que dicta tanto la reacción de Dorotea ante la conversación entre las viejas en la escena anterior, así como el tono general que debe adquirir dicha conversación. El otro ejemplo es el siguiente: “la bendita Gerarda”, ésta es una didascalia motriz que indica el persignarse irónicamente por parte de Dorotea, pues por el tono de enojo y reproche que expresa hacia la madre, sabemos que efectivamente piensa todo lo contrario de la alcahueta. Por otro lado, encontramos las didascalias icónicas en sintonía con los déicticos en la ubicación que Dorotea nos da de sí en el transcurrir de la escena anterior, ella misma enfatiza la importancia del oído: “Pues aunque me estaba tocando, más tenía los oídos en su plática que los ojos en mi espejo”. Otra didascalia retrospectiva que marcaría la importancia aural de las formas en las que el oralizador de la “acción en prosa” tendría que impostar la voz para mostrar el énfasis en los diversos tonos de la plática entre Teodora y Gerarda.

En efecto, la presencia de la teatralidad vocal en estos fragmentos se da por la representación de las voces de las mujeres, como ya se señaló sobre todo a través del valor retrospectivo que adquieren la mayoría de las didascalias enunciativas, puesto que los motores dramáticos que comienzan a mover la obra están en el manejo de cómo decir lo que se dice para hacer reaccionar al otro (al personaje y al público) y no de lo que se hace. Aparecerían, así, las didascalias que reflejarían los tonos para una lectura oral en el marco de un teatro para la voz en la “acción en prosa”.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 83-84.



## *El alcalde mayor* de Lope de Vega: destino de una doncella que iba para casada

Montserrat Mochón Castro  
*Hamilton College*

Nada definiría de modo más adecuado y somero *El alcalde mayor* de Lope de Vega que las propias palabras de su protagonista: “¡Notable cosa ha de ser / Que en su patria una mujer / Sirva de Alcalde mayor!” Y es que Lope nos presenta a una heroína singular. Haciéndose eco de una de las cuestiones más candentes del momento, la de la capacidad intelectual de la mujer, nuestro autor lleva a las tablas a un personaje femenino que desafía los postulados del momento acerca de la ineptitud intelectual del sexo femenino. Su protagonista no sólo se nos muestra como una mujer de gran talento para el estudio, sino que además logra hacer uso de lo aprendido mediante el ejercicio de una profesión.

Melveena McKendrick, en *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, denomina al tipo de heroína que ejerce una profesión “mujer profesional”<sup>1</sup>. Lo considera como una mera variación del popularísimo motivo del disfraz varonil<sup>2</sup>, con la diferencia de que la heroína en este caso ya no

---

<sup>1</sup> Melveena McKendrick, “The Scholar, the Career Woman”, en *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge University Press, London, 1974, p. 229.

<sup>2</sup> La mujer vestida de hombre, ya sea dama enamorada ya heroica-guerrera, aparece en multitud de obras teatrales, sobre todo del siglo xvii. Su procedencia ha sido estudiada por Carmen Bravo Villasante, quien asienta que la protagonista con atuendo masculino se introdujo en la literatura española a través de la italiana. Con los precedentes de las Amazonas de la Antigüedad y de las doncellas andantes de los libros de caballerías, Boiardo, en el *Orlando Innamorato*, vistió a sus protagonistas con hábito de varón: hizo a una, Marfisa, heroica guerrera y a la otra, Bradamante, *donna innamorata*, guerrera también, pero más al estilo de la doncella errante. Luego

adopta la indumentaria de paje o galán, sino la de una profesión determinada. Dentro de las obras en las que la protagonista disfrazada de hombre lleva a cabo una carrera, McKendrick distingue a su vez dos tipos: las comedias en las que la heroína voluntariamente acomete esta labor por amor al saber y aquéllas en las que ésta se ve abocada a hacerlo por causas ajenas a ella misma. En este último grupo, que es el más numeroso, destaca una línea de desarrollo básica, cuyo origen es un cuento de Juan de Timoneda, adaptación de otro del *Decamerón* boccacciano: la heroína termina por alcanzar una posición de autoridad y poder que la erige en juez de su antiguo amante, quien, en la mayoría de los casos, ha sido arrestado por asesinato o el rapto de la propia protagonista<sup>3</sup>.

*El alcalde Mayor* es ejemplo de este último grupo. Su protagonista, Rosarda, tras haber fracasado la fuga que planeara con su amante Dinardo y sin poder volver a su casa, ataviada con disfraz varonil decide asistir a la Universidad, donde consigue llevar a cabo una brillante carrera en jurisprudencia. El éxito en un pleito de muy difícil resolución le vale los mayores reconocimientos y el puesto de alcalde mayor de Toledo, su ciudad natal. En este cargo cosecha el triunfo al hacer prisioneros a un buscado homicida, que en realidad es Dinardo, y a su cómplice. Rosarda ha venido a convertirse así en juez de su antiguo amante, quien la noche de la planeada fuga mató a otro caballero. Por este éxito se le concede el puesto de corregidor de Murcia, el

---

Ariosto tomará estos dos tipos en el *Orlando Furioso*, alcanzando tanto éxito que se puede decir que fue esta obra y no la de Boiardo la que influyó de manera decisiva en la creación de las figuras femeninas en el teatro español.

Menéndez Pelayo también señaló la *Calandria* de Dovizio Bibbiena como otra de las obras italianas que influyó en la creación de este tipo de heroína en la escena española. Bravo Villasante apunta que la importancia de la *Calandria* se debió, más que a su influencia directa, al impacto que tuvo sobre otra obra posterior de autor desconocido, *Gli Ingannati*, imitada por Lope de Rueda en su comedia del mismo título, *Los Engañados*. Jorge de Montemayor también incluyó, inspirándose en una obra de Bandello, a otra heroína con disfraz varonil en su historia de Félix y Felismena, inserta en *Los Siete Libros de la Diana*, la cual, junto con la obra de Rueda, se convirtió en uno de los modelos a los que los dramaturgos del XVII volvieron sus ojos en busca de inspiración. Véase Carmen Bravo Villasante, *La Mujer Vestida de Hombre en el Teatro Español*, s. XVI-XVII, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976, pp. 13-30.

<sup>3</sup> Ésta es básicamente la misma historia de *El Juez de su Causa* de María de Zayas.

cual, una vez se ha revelado su identidad y reunido de nuevo con su enamorado, no llegará a ejercer.

McKendrick apunta que esta comedia se aparta de las demás del grupo en que la heroína no es la víctima de su amante, sino de las circunstancias. Creo, en cambio, que se diferencia asimismo de otras obras en algo más significativo, en que la protagonista adopta el hábito varonil no para buscar a su amante, sino, y esto es fundamental, para irse de estudiante a Salamanca. Si bien se debe a las circunstancias el que Rosarda tome tal decisión, también es verdad que si decide en ese momento proseguir una carrera en Salamanca es por su propia iniciativa y por su afición al estudio. Sabemos de su gusto por los libros por boca de su criada Beatriz: “Que eres en libros curiosa, / todo Toledo lo sabe” (I, esc. 5)<sup>4</sup>. McKendrick, no obstante, parece soslayar la importancia de este hecho cuando afirma: “But the idea of a career has certainly never before entered her head and she decides to go to Salamanca because she is forced to go somewhere and because, given her scholarly bent, it seems the obvious place to go. She does not, however, become wedded either to success or independence”<sup>5</sup>. Tal aseveración plantea ciertos problemas de congruencia, tanto en su lógica interna como en su relación con el texto. En primer lugar, Rosarda podía haber elegido hacer otra cosa o ir a cualquier otro lugar, sobre todo teniendo en cuenta que asistir a la universidad la forzaba a mantener el atuendo masculino. Por otra parte, si la universidad, según lo afirmado, parecía el lugar más obvio por su inclinación al estudio, tampoco en este caso la elección resultaría fortuita, sino más bien resultado del deseo de querer lograrse intelectualmente. En segundo lugar, la protagonista consigue tanto el éxito como la independencia, sin que en ningún momento haga o diga nada que dé pie a pensar que prefiera otro tipo de vida o que no esté contenta con lo que hace. ¿Cómo se podría explicar, si no, la carrera y la labor profesional de Rosarda, especialmente teniendo en cuenta que el propósito de éstas no fue, como en otras obras del género, la busca o consecución de su amante?

---

<sup>4</sup> Félix Lope de Vega Carpio, “El alcalde mayor”, en *Comedias Escogidas de Fray Lope Felix de Vega Carpio*, Biblioteca de autores españoles-Rivadeneira, Madrid, 1950.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 232.

Cuando Rosarda, tras haber dejado su casa, ha de decidir qué hacer, las historias de mujeres notables que ha leído le sirven de inspiración para adoptar un tipo de vida que, por mor de su sexo, le está vedado:

Volver a mi casa agora  
 No puede ser: pues ¿qué haré?  
 ¿Dónde en este traje iré?  
 Pero ¿de qué me ha servido  
 De los libros que he leído  
 Toda la historia que sé?  
 Semíramis ¿no regía  
 Del Asia el imperio todo?  
 Evádnés, del propio modo  
 ¿A su esposo no seguía?  
 ¿No salió Teodora un día  
 De la cárcel, transformada  
 En varón? Pluma y espada  
 ¿No han dado a las mujeres nombre?  
 Pues desde agora soy hombre

(I, esc. 21)

Esta declaración, que es en realidad una defensa del sexo femenino en las letras y las armas<sup>6</sup>, recoge el tópico del catálogo de mujeres ilustres, que era uno de los más comunes en la literatura en defensa de la mujer. Desde el comienzo de la *Querelle des Femmes* en el siglo xv, dichos textos volvieron los ojos a la historia para, con los ejemplos que ésta le ofrecía, sentar las bases de la capacidad de la mujer en las áreas donde se le negaba y que se consideraban dominio exclusivo del hombre. Así, pues, siguiendo el ejemplo de las mujeres

---

<sup>6</sup> Los nuevos tratados misóginos, cuyo propósito fundamental era relegar a la mujer al reino doméstico, la consideraban racionalmente defectiva, y de ahí que se negara su capacidad para gobernar o aprender. Por esta razón, fueron precisamente las mujeres gobernantes y eruditas –o sea, mujeres que se destacaron en las armas y en las letras– las que se intentaron rescatar del pasado, recurriendo para ello a las historias de mujeres ilustres que empezaron con Boccaccio y a otras fuentes antiguas y medievales similares. Véase Joan Kelly, “Early Feminist Theory and the *Querelle des Femmes*”, en *Women, History and Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1984, pp. 83-85.

de la Antigüedad, Rosarda se aventura en el mundo masculino y, partir de este momento, asistiremos a su transformación. Pareciera que ha llevado su determinación de ser hombre hasta las últimas consecuencias, puesto que durante todo el acto segundo se nos muestra totalmente desligada de su pasado, no ya por haber adaptado una vida totalmente nueva, sino porque ninguna de sus acciones o pensamientos nos hacen establecer la conexión entre la nueva Rosarda y la de otrora. Es la indumentaria varonil lo que le sirve para liberarse de las restricciones que le vienen impuestas por causa de su sexo y para aventurarse en el mundo de dominio exclusivo del hombre. Unas palabras de Yvone Yarbro-Bejarano respecto a la mujer vestida de hombre en las obras de honor de Lope pueden aplicarse, por lo pertinentes e ilustrativas, al caso que nos ocupa: “By cross-dressing, woman participates in the signs of the higher-valued gender. [...] Cross-dressing frees her from the restrictions, enclosure, sexual vulnerability, and passivity that define the feminine position. It empowers her to move freely in the public sphere and to act effectively to influence people or their decisions<sup>7</sup>.”

Usurpando, pues, la identidad masculina, Rosarda lleva a cabo una brillante carrera en leyes, destacándose entre todos los estudiantes por su inteligencia y logros intelectuales. “No ha venido á Salamanca / Tal ingenio” (II, esc. 1) se dice de ella. Su fama es tal que se le encomienda un pleito de muy difícil resolución, la herencia de un mayorazgo entre dos hermanos gemelos. Una carta en que se da noticia a uno de los litigantes del talento de Rosarda, ahora el doctor Aurelio, se la compara aventajadamente con grandes hombres de la Antigüedad:

Ha dado de manera que hacer vuestro pleito á los doctores desta Universidad, no solo legistas y canonistas, pero tambien teólogos, que no se ha visto en ella otra quistion tan notablemente controvertida. El que con más curiosidad ha visto, es el señor doctor Aurelio, que os dará esta. Si alguno en el mundo, aunque resuciten Bártulo, Baldo y Jason de Maino, os puede dar este pleito, es

---

<sup>7</sup> Yvone Yarbro-Bejarano, “Duplicity and Disguise”, en *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*, Purdue University Press, Indiana, 1994, p. 102.

él, por ser el mas raro, único y famoso ingenio que han visto nuestras escuelas (II, esc. 6).

No es casualidad que Lope haya insertado en su obra la carta laudatoria. Es parte, naturalmente, de la implícita defensa feminista.

El éxito en el pleito la convierte en “Fénix de todo el derecho” (II, esc. 12), “que merece que la eterna / fama le ponga en sus plumas” (II, esc. 9) y, como reconocimiento, se le es otorgado el puesto de alcalde mayor de Toledo. Una vez en este cargo, también cosecha el triunfo al hacer preso a Dinardo, el cual todos creen que ha matado a otro galán y raptado, e incluso asesinado, a Rosarda. Este último logro le conseguirá aún un puesto más alto, el de corregidor de Murcia, aunque finalmente no llegue a ejercerlo. Por tanto, desde que Rosarda decidió hacerse estudiante “convertida” en hombre, se nos ha mostrado como una persona que, además de ser capaz de proseguir una carrera y ejercer una profesión para la que, por razón de su sexo, se la consideraba incapacitada, se destaca insuperada en la brillantez de su intelecto y de su desempeño profesional.

En el Renacimiento, con el desarrollo del Estado y una más clara separación entre el dominio público y el privado-doméstico, la mujer se vio crecientemente más relegada al hogar<sup>8</sup> e impedida para ejercer un cargo público. Como el ejercicio de la jurisprudencia era considerado además una de las actividades públicas de más estima, el hecho de que una mujer pudiera ser juez era del todo impensable. Oskar Kristeller señala cómo hasta tiempos recientes la ausencia de mujeres en la jurisprudencia era mucho más notable que en otras carreras, como la de medicina, por ejemplo<sup>9</sup>. Además de ser un oficio público, la jurisprudencia, amén de una gran capacidad intelectual, requería la posesión de las virtudes cardinales de la prudencia y la justicia. En el terre-

---

<sup>8</sup> Véase Constance Jordan, *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Cornell University Press, Ithaca, 1990, pp. 14-18; Merry E. Wiesner, “Women Defense of their Public Role”, en Mary Beth Rose (ed.), *Women in the Middle Ages and the Renaissance*, Syracuse University Press, Syracuse, 1986, especialmente pp. 1-9.

<sup>9</sup> Oskar Kristeller, “Learned Women of Early Modern Italy”, en *Beyond their Sex. Learned Women of the European Past*, ed. de Patricia H. Labalme, New York University Press, New York, 1980, p. 101.

no de la ética, dichas virtudes no eran claramente reconocidas como propias del sexo femenino; sólo se le aplicaban en su acepción más estrechamente conectada con la moral doméstica. Si la prudencia se relacionaba con la mujer era porque se concebía tanto como una virtud ética como intelectual: moral, porque se juzgaba necesaria para el cultivo adecuado de las otras virtudes morales; intelectual, porque se vinculaba con el funcionamiento de la mente. Ruth Kelso en *Doctrine for the Lady of the Renaissance* describe la prudencia estableciendo la diferencia de significado según se aplicara al sexo masculino o al femenino. Respecto a la prudencia entendida como virtud femenina, afirma lo siguiente:

It could easily be accepted as a conspicuous and suitable virtue of women because it was distinguished from the great powers of the mind –logical, imaginative, speculative, inventive, all of which need training by liberal studies– as natural wit applied to practical affairs. This ability to advise and foresee and govern wisely was clearly displayed in household management [...] by general agreement, conservation of what has been acquired and the government of the house belong to women and are well accomplished only through prudence<sup>10</sup>.

En contraposición, cuando se trataba de la prudencia masculina, dicha virtud hacía clara referencia a la vida pública: “The prudence that is recommended for men, necessary in public affairs, a corrective of too much study of books, the result of experience in affairs, is a different story that is seldom told for women, even by their most fervent, and at the same time sober, admirers”<sup>11</sup>. Consiguientemente, aun cuando la prudencia se entendiera tanto en una acepción como en la otra, había una clara diferencia y contraposición entre ambas: una aparecía directamente vinculada con lo moral y lo privado-doméstico y la otra, con lo intelectual y lo público; la primera se relacionaba con la mujer y la segunda con el hombre.

Por lo que a la justicia atañe, también parece que se contemplaba tanto como virtud conectada con lo público, como con lo privado-doméstico y, por

---

<sup>10</sup> Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, University of Illinois Press, Illinois, 1978, p. 29.

<sup>11</sup> *Idem*.

ende, relacionada con el hombre en un caso y con la mujer en el otro. Kelso establece las diferencias de la siguiente manera:

Justice was not denied to women though it was not emphasized as necessary, and indeed was rarely mentioned. Exactly what was meant by it as a quality of women is therefore not easy to determine, but to judge from two passages it had [...] a private and not a public application. Capella says that justice is not separated from charity, that is almsgiving, in which women excel as they excel in the virtues that proceed from justice, innocence, religion, piety, friendship, affection, and humanity. [...] For men justice was self-maintained, put among the virtues applied to public good, and called the foundation of power, present in all the virtues else they diminish in value<sup>12</sup>.

No se debe, sin embargo, sólo a los presupuestos éticos el que a la mujer se la asociara con un tipo de prudencia y justicia cuyo valor se consideraba exclusivamente privado-doméstico, ya que las ideas médicas en circulación le negaban la capacidad de ejercer tales virtudes públicamente. Todavía en el XVII los que se consideraban efectos psicológicos de sus humores fríos y húmedos ponían en duda su control sobre las emociones y su racionalidad. Aunque ya hacia esta época la concepción aristotélica de la mujer se había abandonado a favor de una forma modificada de galenismo, en la que había desaparecido la teoría del “hombre imperfecto”, su fisiología y humores todavía la destinaban a ser inferior al hombre, tanto física como mentalmente<sup>13</sup>. El afamado doctor Juan Huarte de San Juan, que tanta influencia tuviera en España como fuera de ella, al establecer su tipología de ingenios, había determinado que éstos se originaban por el predominio de una de las cualidades humorales en una de las potencias de la mente<sup>14</sup>. Cada uno de los tres tipos de ingenio

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>13</sup> El esquema fundamental de conceptos médicos hasta muy entrada la Edad Moderna fue el de los cuatro humores o cualidades, los cuales se fundaban en los cuatro elementos cósmicos. A éstos vinieron a corresponder cuatro cualidades: calor, sequedad, humedad y frialdad. De estas cualidades, se consideraba la frialdad como negativa en orden al ingenio, manteniendo sólo las otras tres una acción positiva.

<sup>14</sup> Las facultades mentales o hegemónicas, a través de las cuales se dirige y gobierna intencionalmente la vida humana, son tres: entendimiento, imaginativa y memoria. Huarte establece

establecidos por él poseía una disposición intelectual específica, manifestaba una concordancia sistemática para el aprendizaje de ciencias y el ejercicio de profesiones y se erigía ante la vida con una actitud correlativa. Como creía que “la frialdad y humedad son las calidades que echan a perder la parte racional, y sus contrarios, calor y sequedad, la perfeccionan y aumentan...”<sup>15</sup>, sostenía que la fuerte inteligencia y capacidad de juicio se producía cuando había un exceso de sequedad. Como al entendimiento –potencia psíquica emparejada con la sequedad– le interesaban las causas y raíces últimas de las cosas por ser su objeto lo absoluto, las ciencias que le correspondían eran la filosofía, la teología, la jurisprudencia y la medicina teórica. Debido a que en la mujer, de acuerdo con esta caracteorología, preponderaban, acondicionados para las funciones de la maternidad, los humores fríos y húmedos, concluía que estaba incapacitada para las obras del ingenio: “Quedando la mujer en su disposición natural, todo género de letras y sabiduría es repugnante a su ingenio. Por donde la Iglesia Católica con gran razón tiene prohibido que ninguna mujer pueda predicar, ni confesar, ni enseñar; porque su sexo no admite *prudencia* ni disciplina”<sup>16</sup> (las cursivas son mías). El Dr. Huarte no podía ser más rotundo a la hora de establecer que la mujer carecía totalmente del talento y capacidad necesarios para el cultivo de la actividad intelectual.

El sexo femenino aparecía así en la realidad histórico-social e ideológica del momento totalmente dissociado de las actividades intelectivas debido a su supuesta incapacidad. Por tanto, cuando Lope nos presenta en *El Alcalde Mayor* a una heroína que no sólo es capaz de proseguir una carrera para la que el sexo femenino se consideraba incapacitado, sino que además se destaca por su brillantez entre todos los miembros masculinos de su profesión, está en realidad desafiando los conceptos ideológicos al uso que daban por sentada la inferioridad mental de la mujer.

---

que la sequedad es la base para el entendimiento, la humedad para la memoria y la calidez para la imaginativa. Véase M. Iriarte, *El Doctor Huarte de San Juan y su “Examen de Ingenios”*, Jerarquía, Madrid, 1939, p. 210.

<sup>15</sup> Juan Huarte de San Juan, *Examen de Ingenios para las Ciencias*, ed. de Guillermo Serés, Cátedra, Madrid, 1989, p. 614.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 615.

Claro que en la comedia de Lope, como era de esperar, las cosas regresan al final a su sitio. El matrimonio vuelve a restaurar el orden que el disfraz varonil y la brillantez intelectual de la protagonista habían dislocado. McKendrick, en “Women against Wedlock: The Reluctant Brides of Golden Age Drama”, al referirse al rechazo que la mujer esquiva siente hacia el matrimonio, alude al orden de la naturaleza tal como se entendía en el momento<sup>17</sup>. La mujer, según éste, fue creada en el Paraíso para ser la colaboradora del hombre. De

---

<sup>17</sup> McKendrick, “Women against Wedlock: The Reluctant Brides of Golden Age Drama”, en Rose Miller (ed.), *Women in Spanish Literature: Icons and Fallen Idols*, University of California Press, Berkeley, 1983, pp. 116-117.

Al hablar del orden natural, McKendrick no establece la distinción entre el pensamiento patrístico y escolástico y el de los teólogos y comentaristas renacentistas, del que los escritores del s. XVII son herederos. Mientras que en los escritos patrísticos y escolásticos se establece la completa sujeción de la mujer al esposo como parte de la maldición que cayó sobre Eva, en los humanistas se afirma que la mujer fue creada para ser la compañera del hombre. Según éstos, existen funciones matrimoniales, tales como la ayuda mutua, la compañía y la procreación, que atañen a los dos cónyuges de igual modo. Este común compromiso a la institución y los fines del matrimonio conllevaba una valoración del estado matrimonial que separa los escritos humanistas de los precedentes, que sólo justificaban el matrimonio como una cura a la concupiscencia. El estado matrimonial era concebido por la Patrística y la Escolástica como inferior al del celibato, ya que el modo de vida perfecto era el de *integritas* o virginidad absoluta. Los tratados humanistas prominentes en la rehabilitación del matrimonio son *De Institutione foeminae christianae* de Juan Luis Vives, *De sacramento matrimonii declamatio* de Cornelio Agrippa y *Sancti matrimonii institutio* de Erasmo de Rotterdam. El matrimonio era para Erasmo, quien tanta influencia tuvo en España, una de las piedras angulares de su ambicioso programa para la *renovatio* de la comunidad cristiana. Para un estudio de sus ideas e impacto, véase Alban K. Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision*, Princeton University Press, Princeton, 1938; asimismo, Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

Para un estudio más pormenorizado de las ideas patrísticas y escolásticas respecto al matrimonio, véase Rosemary Radford Ruether, “Misogynism and virginal feminism in the Fathers of the Church” en Rosemary Radford Ruether (ed.), *Religion and Sexism, Images of Woman in the Jewish and Christian Traditions*, Simon and Schusters, New York, 1974; también Eleanor Commo McLaughlin, “Equality of Souls, Inequality of Sexes: Woman in Medieval Theology”, en *Religion and Sexism*, así como Jean-Louis Flandrin, “The Christian Doctrine of Marriage”, en *Sex in the Western World. The Development of Attitudes and Behaviour*, trad. de Sue Collins, University of Salford, Salford, 1991. Para un estudio de la permanencia y evolución de algunas de estas ideas en el Renacimiento, véase Ian Maclean, “Theology, Mystical and Occult Writings”, en *The Renaissance Notion of Woman*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.

ahí que en el orden temporal el varón fuera su causa primera y su fin último. En el estudio que hace de nuestra comedia, no obstante, sin tener en cuenta la importancia, señalada por ella misma, de este orden natural para los escritores de la época, McKendrick parece sugerir, soslayando la verdadera aportación de Lope, que el matrimonio final produce, en efecto, una reafirmación de los valores tradicionales: “[she] renounces her career in favour of marriage. She reverts, in other words, to the conventional female role”<sup>18</sup>. Conviene tener en cuenta, no obstante, que, en primer lugar y en contra de lo que afirma McKendrick, Rosarda en ningún momento renuncia explícitamente a su profesión por causa de su matrimonio con Dinardo y, en segundo lugar, que el matrimonio es el final típico de la comedia del periodo. Por ello, juzgar la aportación de la obra de acuerdo con él me parece cuando menos desarcerado.

La opinión de Yarbro-Bejarano en lo concerniente al significado de las obras cuya protagonista aparece disfrazada de varón y cuyo final es la restitución de las normas del matrimonio me parece acertada y esclarecedora al respecto:

They provide women in the audience with female characters who depart from the feminine stereotypes of weakness and passivity, moving with the freedom of a man through the world, yet whose energies and decisive actions are recuperated within the narratives of romance or marriage.[...] For the majority of Lope’s transvestite female characters, who effortlessly perform the male role, cross-dressing is a “vehicle for assuming power”, however recuperated it may be by the end<sup>19</sup>.

Lope ha hecho, en definitiva, que su protagonista, vestida de hombre, invada un terreno exclusivamente masculino para demostrar la falsedad de la incapacidad de su sexo, por más que el orden social sea restablecido mediante el matrimonio. En el proceso, o sea, en el transcurso de la obra, se ha desmascarado y puesto de manifiesto lo inadecuado de una concepción genérica fundamentada en la inferioridad de un sexo respecto al otro. La puesta en escena de una protagonista con talento intelectual era, por consiguiente, de gran

---

<sup>18</sup> McKendrick, *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, op. cit., p. 232.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 105.

importancia y trascendencia en el contexto histórico-ideológico. Subvertía los esquemas mentales de una sociedad patriarcal sólidamente cimentada sobre formas de pensamiento que se sentían plena y científicamente justificadas, y en eso consiste la verdadera subversión de *El alcalde mayor*. La representación de una realidad que contradecía y desafiaba los presupuestos ideológicos del momento podía crear fisuras en ese mismo esquema de pensamiento, las cuales, por qué no, seguramente acabarán por crear una nueva conciencia y concepción de la realidad.

JUAN RUIZ DE ALARCÓN



La hipocresía del mundo.  
La recreación del protagonista  
en *La amistad castigada* de Ruiz de Alarcón

Serafín González

*Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa*

Tal vez no resulte exagerado afirmar que *La amistad castigada* es una de las comedias más complejas y desconcertantes que salieron de la pluma de Ruiz de Alarcón. No sólo ofrece una trama de gran riqueza, sino que la creación de personajes y de ambientes alcanza una fuerza artística insospechada. No cabe duda de que en la comedia existe una cuidadosa reflexión acerca de cuestiones ideológicas fundamentales como son la naturaleza de la monarquía, la relación entre el rey y su privado y la posición del monarca ante la ley<sup>1</sup>. Pero junto a esto, se evidencia también un hondo interés en acercarse a la naturaleza humana tanto en sus aspectos más luminosos como en sus manifestaciones más alejadas de una visión ideal o complaciente. De los diversos aspectos que la crítica ha estudiado en esta peculiar comedia, hoy quisiera centrar la atención en el que tiene que ver específicamente con la figura del protagonista. El análisis de la trayectoria que sigue el mismo en el transcurso de la acción, así como la naturaleza de las relaciones que establece con los otros personajes, concretamente con Dionisio II y Aurora, nos ubican ante una serie de situaciones que resultan especialmente relevantes para la significación general de la comedia. En ellas se manifiesta preponderantemente el tema de la hipocresía, aunque no deja de estar presente también con gran intensidad el del amor.

---

<sup>1</sup> Véase Cynthia Leone Halpern, *The Political Theater of Early Seventeenth-Century Spain, With Special Reference to Juan Ruiz de Alarcón*, Peter Lang, New York, 1993, p. 93.

En *La amistad castigada*, frente a la figura de Filipo, el protagonista, está en todo momento la imponente presencia dramática de Dionisio<sup>2</sup>. Esto sucede a tal grado, que en gran parte de la primera jornada parecería que el Rey va a ser el personaje principal de la comedia. Es sólo al final del acto cuando Filipo se adelanta espectacularmente al primer plano y ocupa el lugar que le corresponde.

Cuando empieza la comedia, todo gira en torno del rey Dionisio, que es el sujeto de la acción que se recrea. Él desea vehementemente a Aurora y se producen alrededor de este hecho, en un primer momento, las relaciones entre los diversos personajes de la comedia. Filipo, por ejemplo, a quien el Rey pide ayuda para conseguir los favores de Aurora, se convierte en su aliado, mientras que Policiano, Dión y Ricardo funcionan como sus oponentes<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> José Luis Alonso de Santos destaca una cuestión fundamental en cuanto a la estrategia creativa que es conveniente que siga en general el dramaturgo para la creación de un protagonista que sea dramáticamente consistente. Dice que el mismo debe confrontarse con un antagonista que tenga la misma talla. (Véase *La escritura dramática*, Castalia, Madrid, 1999, p. 118). Esto es precisamente lo que sucede en *La amistad castigada*.

<sup>3</sup> Tengo presente a lo largo de este estudio la propuesta de análisis desarrollada por Anne Ubersfeld, que aporta elementos fundamentales tanto para entender la forma en la que los personajes se relacionan entre sí como las complejidades de las motivaciones que los llevan a actuar. La estudiosa insiste en que en el análisis no se desvincule al personaje de la situación dramática de la que forma parte; sólo en el interior de la misma es posible abordar el aspecto de la psicología del mismo. Anne Ubersfeld, a partir de lo propuesto por Greimas, comenta lo siguiente: “El modelo actancial [...] es ante todo extrapolación de una estructura sintáctica’. Un actante se identifica, pues, con un elemento [...] que asume en la frase básica del relato una función sintáctica, nos encontramos con el *sujeto* y el *objeto*, el *destinatario*, el *oponente* y el *ayudante* cuyas funciones sintácticas no ofrecen ninguna duda; el *destinador* o remitente tiene una función gramatical menos visible (pertenece, si así podemos expresarnos, a otra frase anterior [...]) o, según el vocabulario de la gramática tradicional, a un ‘complemento de causa’”. La detección del sujeto es fundamental para el entendimiento de las relaciones que se establecen en el interior del modelo, en virtud de que el sujeto ocupa el papel central en el funcionamiento del mismo: “Diremos, entonces, que es sujeto de un texto literario aquello o aquel en torno a cuyo deseo se organiza la acción, es decir, el modelo actancial” (*Semiótica teatral*, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1998, pp. 49-56).

La acción que el monarca piensa emprender conlleva el enorme riesgo, del cual él está consciente de que puede perderlo todo<sup>4</sup>, como él mismo lo reconoce; pero implica, además, que se dispone a traicionar a Dión, que es su leal privado y su amigo más cercano. El monarca arguye para sí mismo:

Perdona, Dión amigo,  
a mi obligación mi error;  
que estando loco de amor,  
no hablan las leyes conmigo  
(vv. 133-136)<sup>5</sup>

El personaje no sólo se aleja de las obligaciones que le corresponden como soberano, pues se prepara para romper el orden instituido, sino que también hace de lado las leyes de la amistad. Con ello, la primera expectativa dramática que se ofrece al espectador es la de que está a punto de producirse una acción insensata y engañosa que amenaza con introducir el desorden y desatar la violencia en el reino. Se hace resaltar la paradoja de que quien debe preservar el orden es quien lo altera. Junto a él, como su cómplice, aparece Filipo, cortesano oportunista, intrigante y urdidor de engaños.

El primer obstáculo al que se enfrenta Dionisio para conseguir lo que quiere lo constituye Policiano, que desea casarse con Aurora, aunque para ello tenga que hacer de lado a Diana. El padre de la dama apoya este matrimonio y le pide licencia al Rey para que dé su consentimiento; sin embargo, éste no permite la unión y, con ello, pone por primera vez en la comedia el inmenso instrumento del poder al servicio de sus conveniencias personales. Esta acción negativa la reviste, obviamente, de una apariencia de sensatez, arguyendo que son motivos políticos los que lo llevan a tomar tal decisión. Intervienen de manera fundamental en esta situación dramática la simulación y el engaño

---

<sup>4</sup> E. Claydon apunta: "The basic elements of the impending tragedy are neatly stated in his opening speech. Dionisio desires Aurora. Although he knows this lustful desire will lead to his downfall, he is incapable of controlling it" (*Juan Ruiz de Alarcón: Baroque Dramatist*, Castalia, Valencia, 1970, p. 74).

<sup>5</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *La amistad castigada*, en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, t. II, pp. 98-182. Todas las citas de la obra se basan en esta edición.

como elementos que manifiestan la hipocresía con la que se conduce Dionisio. Esto resulta más grave aún si se toma en cuenta que Dión, vasallo leal, confía ciegamente en él, y se muestra por añadidura convencido de que lo que está haciendo su señor es en defensa del orden del Estado.

Dionisio sale victorioso del primer impedimento que se ha cruzado en su camino, aunque su lucha por alejar a Policiano de Aurora no termina aquí, va a continuar hasta el final de la comedia. Éste es el momento en el que Filipo le propone una estratagema para que pueda acercarse a Aurora sin despertar las sospechas de Dión.

Ante lo ocurrido se dan dos reacciones diametralmente opuestas de los personajes. Por una parte, Dión acata, aunque sin entender bien a bien el motivo del mismo, el mandato del Rey. Policiano, en cambio, se yergue amenazante ante la arbitrariedad que acaba de sufrir; la actitud que adopta, en virtud del amor que lo impulsa, lo lleva a perder la cordura y a pensar incluso en el des-acato y la subversión. Con respecto a esto, él mismo declara:

Ni sabe el amor ser cuerdo,  
ni el loco sabe temer.  
Sicilia se ha de perder,  
vive Dios, si a Aurora pierdo  
(vv. 369-372)

En el ánimo airado de Policiano se manifiesta una posible violencia futura, aunque de momento Dión, que está a su lado, sirve de freno a tal actitud. La atmósfera en la que se mueven los personajes se carga inevitablemente de incertidumbre y crispación y resulta claro que es Dionisio quien la está propiciando<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Ante Dión y Policiano, el Rey ha cometido un atropello y ha procedido injustamente; sus acciones no han sido motivadas por un afán de concordia, sino por el interés personal de conseguir a Aurora. Ha actuado, además, con doblez. En esta situación predomina el punto de vista de Dión, que aparece como el focalizador a través del cual se da una valoración de lo ocurrido. Se muestra como un vasallo leal aun sin entender el comportamiento del Rey y refrena a Policiano, que está fuera de sí y dispuesto a actuar indebidamente. Hay que advertir que el focalizador ofrece una visión parcial, ya que participa en la acción y está comprometido afectivamente con

Pero en la Jornada I, una vez que se ha superado el primer escollo, se va a vislumbrar inmediatamente otra posible amenaza contra la acción que el Rey pretende llevar adelante para obtener el favor de Aurora. Aparece en el horizonte Ricardo, que también está enamorado de la dama. Él no la ha pedido en matrimonio, porque antes quiere cerciorarse de que su amor es correspondido<sup>7</sup>. La intervención de Diana<sup>8</sup>, su hermana, hace que él decida tomar una posición más activa, es decir, que planee finalmente pedir a Dión la mano de su hija. Este hecho crea la expectativa de que el Rey se va a tener que enfrentar a un impedimento más, en virtud de que se avizora en el horizonte de la comedia otro oponente. Éste es el tercero de los personajes que tiene a Aurora como objeto de su amor. El Rey no acaba de enfrentarse a un obstáculo, cuando ya se está gestando el siguiente.

Hay que advertir, finalmente, la forma en la que los distintos pretendientes entran en relación con Aurora; frente al Rey, que es llevado por el afán erótico de poseerla, los otros dos galanes desean casarse con ella. En el caso de Policiano, se destaca el aspecto social del matrimonio, que consiste en un pacto realizado por el padre de la joven<sup>9</sup>. En la situación en la que interviene Ricardo, se pone énfasis en la aceptación de la dama, ya que el amor se considera un elemento imprescindible que debe intervenir en el compromiso matrimonial.

---

lo que pasa. Mieke Bal explica acerca del focalizador: “constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Ese punto puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la fábula, o fuera de él [...] Un focalizador personaje conlleva *parcialidad y limitación*” (*Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 110).

<sup>7</sup> Es importante advertir la relevancia que se da en este caso a la voluntad de la dama dentro de la relación amorosa, de tal forma que no se concibe que la misma pueda efectuarse sin su consentimiento.

<sup>8</sup> En este punto es conveniente advertir que la ayuda de Diana, en consonancia con la conducta de otros personajes de la comedia, es propiciada por afanes egoístas. Ella no quiere perder a Policiano, así que si Ricardo logra obtener a Aurora, Policiano, según ella, ya no tendría motivo para dejarla.

<sup>9</sup> Alexander Parker explica acerca de esta modalidad lo siguiente: “Según la convención, la norma aceptada era la de los matrimonios concertados entre padres, y las jóvenes debían mantenerse lo más apartadas posible de la ocasión de encontrarse con otros jóvenes para así evitar la aparición de vínculos sentimentales” (*La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 158).

Ahora bien, en el desarrollo de la acción, frente a la perspectiva de los acontecimientos en la que Dionisio aparece como sujeto de la acción y Aurora es el objeto amoroso en disputa de tres galanes, se recrea seguidamente el punto de vista de la dama. Se introduce así, notoriamente, una percepción distinta de las cosas<sup>10</sup>. Si el Rey ha actuado contra la voluntad del padre de la dama, cuando le negó la licencia para casarla con Policiano, ahora este hecho es visto a la luz de las preferencias de ella como una liberación, ya que no quiere al galán. Aceptó casarse sólo para obedecer a su padre. Junto a esto, la dama también hace mención de Ricardo, que le simpatiza, dado el caso, más que Policiano; sabe que la ha amado calladamente, pero tampoco está enamorada de él.

Esta situación pone en evidencia que lo que Dión no ha podido obtener del Rey, no es algo que le preocupe a Aurora. Si bien esto no obedece a un cálculo altruista del Monarca, su decisión no la perjudica. Quienes en realidad ven frustrado el objetivo que perseguían son Dión y Policiano.

La relevancia de esta escena radica también en el hecho de que nos enteramos de que la dama no ha experimentado todavía el amor; es decir, que quienes la aman no son correspondidos por ella. Como suele ocurrir en los casos de las doncellas que no han caído todavía en las redes del amor, paso seguido, se va a enamorar. Va a dejar de ser exclusivamente el objeto amoroso de otros y se va a afirmar también como sujeto de una acción.

Todo esto se manifiesta al espectador en la plática que Aurora tiene con Camila, su criada, cuando ya Filippo está en casa de la dama para darle el mensaje del Rey. Inmediatamente, se da el extraordinario encuentro entre él y Aurora, el cual ha sido preparado cuidadosamente desde el punto de vista dramático, ya que constituye el momento más intenso y sorprendente de toda la Jornada I. El joven tiene que desempeñar en principio un papel importante como aliado de Dionisio. Recordemos que lleva a la dama un comunicado del Rey en el que éste le declara su amor y le solicita verla. Sin embargo, todo

---

<sup>10</sup> Podemos pensar que frente al mundo de los adultos aparece ahora representado el mundo de los jóvenes que, en este caso, además, se expresa por boca de un personaje femenino. Esto pudiera parecer un despropósito, ya que el aspecto que señalo se ha postulado para la comedia cómica y no para la seria. No cabe duda, sin embargo, de que en *La amistad castigada* están presentes y actuantes ambas visiones.

lo que va a ocurrir resulta absolutamente inesperado. La situación planeada se torna imprevista. Tanto en la dama como en el galán surge impetuoso el amor a primera vista. Ante ella, Filippo se queda sin palabras, ensimismado, considerando que el Rey no debió de fiarse de él ante tan soberana hermosura. Todo confluye en esta escena para destacar la intensidad de la experiencia que están viviendo tanto Aurora como Filippo. Es enorme la atracción amorosa que sienten el uno por el otro. Se pone en boca del galán un discurso hiperbólico en el que se ponderan el asombro, la sorpresa, el anonadamiento que se vive en un momento que es excepcional para cada uno de ellos.

¿Cómo queréis que no quede  
absorto, señora, en vos,  
si es Dios la misma hermosura  
cuando goza mi ventura  
en la vuestra tanto Dios?”  
(vv. 691-695)

Filippo es, en fin, el cuarto galán que cae preso de los encantos de Aurora<sup>11</sup>.

Después de las expectativas contrarias que se habían avizorado contra la acción del Rey sin que se lograra desviar su curso de manera importante, ahora, inesperada, sorprendentemente, se levanta frente a la misma un obstáculo magnífico por varios motivos. En primer lugar, Filippo es el único galán del que la dama se enamora, lo que le otorga un poder que ninguno de los otros tres pretendientes tiene. En segundo lugar, ante el nacimiento impredecible del amor, Filippo se desdobra y empieza a ser a un tiempo aliado y oponente del rey; su mensajero y su más formidable contrincante. En último término, la cercanía de la relación existente entre los dos personajes, que finalmente se

---

<sup>11</sup> Lo primero que se ha puesto de manifiesto de Filippo en la comedia es un aspecto de su personalidad en el que predominan las notas negativas. Resulta muy espectacular la forma en que se da a conocer el lado más luminoso y genuino de este personaje, que surge cuando se enamora de Aurora. Por unos instantes quedan atrás los cálculos y las ambiciones y el personaje incluso confiesa que se desconoce a sí mismo; afloran sentimientos que le revelan una parte de él que ignoraba.

presentan confrontados, hace que el triángulo amoroso, que termina planteándose, genere una tensión insospechada.

El planteamiento de la acción, en el que nada menos que cuatro galanes quieren conseguir el amor de Aurora, resulta muy peculiar. Filipo, el aliado del Rey, es su verdadero rival; el triángulo amoroso consiste en realidad en la confrontación entre ellos dos. Si Dionisio cuenta a su favor con el ingente instrumento del poder, Filipo tiene de su lado la fuerza inmensa del amor.

La situación con la que concluye la Jornada I es de una gran riqueza dramática, ya que a partir de la misma se da la transformación de Filipo y de Aurora<sup>12</sup>. En el encuentro que han tenido, los primeros sorprendidos con lo que pasa son ellos. El amor ha surgido como un impulso incontrolable. Pero la situación se va complicar todavía más, pues aún no acaba de manifestarse tal sentimiento, cuando ya se ve rodeado de graves inconvenientes. Al hecho excepcional del amor, lleno de magia y encanto, se le añade la nota desagradable de que Filipo se ha acercado a la dama como alcahuete del Rey para declararle las bajas intenciones del mismo con ella. Aurora se siente agraviada por el monarca, pero también por el tercero que ha sido capaz de ayudar a su señor en una acción reprobable que amenaza con deshonorarla. La reacción indignada de la joven y el fracaso de su misión como mensajero le hacen a Filipo experimentar una serie de sentimientos contradictorios; no obstante, se crea ciertas expectativas en cuanto a una posible relación con ella.

La crítica no se ha detenido a mirar la fuerza dramática y la gran complejidad con la que se cierra la Jornada I ni las desconcertantes expectativas que se producen con tal planteamiento. Desde el punto de vista de la pareja amorosa, no hay ninguna clase de fingimiento en la experiencia que viven, pero la

---

<sup>12</sup> Hay que añadir que la acción en la que Dionisio es el sujeto se complica ahora mucho más y se crean expectativas más sombrías y desconcertantes. El galán, como hemos visto, no ha venido funcionando como sujeto de una acción; tiene que transcurrir la mayor parte de la jornada I para que al final de la misma el personaje entre en contacto con Aurora y para que ésta se transforme en el objeto que lo impulse a actuar. Esto se recrea dramáticamente a través de la transformación del joven, que enfrenta una situación compleja en la que empieza a desempeñar las funciones contradictorias de aliado y oponente. Esto lo lleva, incluso, a no reconocerse a sí mismo: “Loco estoy, estoy perdido, / y tan otro de mí estoy, / que ni conozco el que soy, / ni me acuerdo del que he sido” (vv. 833-836).

realidad les cae encima con todo su peso y parece aplastar el amor que apenas ha nacido entre ellos.

En la segunda jornada, los temas de la hipocresía y el engaño continúan marcando la atmósfera de la comedia y las relaciones existentes entre los personajes. Al principio los consejos supuestamente amistosos de Filipo al Rey y luego el simulacro de justicia que éste realiza a partir de la petición de Diana hacen notar que en el mundo de la comedia los valores morales y políticos sólo aparecen como simulación. Las apariencias ocultan lo que pasa en realidad en el interior de los personajes.

La acción principal, que consiste en la disputa entre el Rey y Filipo por el amor de Aurora, inicia y concluye la Jornada II. Ésta inicia con una situación equívoca en la que la verdad y la mentira se funden y confunden. Filipo intenta con un gran brío hacer que el Rey desista de la intención de conseguir a Aurora. Ahora sí le aconseja adecuadamente acerca de la forma en que es conveniente que se comporte. Procura hacerle ver con toda la elocuencia posible el rechazo de la dama hacia sus pretensiones. El valido usa un lenguaje hiperbólico con el que expresa intensamente el desprecio de la dama hacia el Rey. Al espectador le queda claro que los consejos de Filipo no son dados con ánimo generoso ni movidos por una preocupación moral. Lo que ocurre es que ha pasado de ser un simple cortesano trepador y oportunista a ser un hombre desleal. Ocupa ya el papel protagónico y trata ahora de hacer de lado a su contrincante amoroso.

Pero el esfuerzo realizado resulta infructuoso, porque el Rey se afirma a pesar de todo en el deseo que lo impulsa hacia Aurora. Hay que señalar que esta persistencia no representa fortaleza de carácter, sino una debilidad manifiesta que lo hace incapaz de cambiar. No se presenta como un individuo que sostenga firmemente una convicción, sino como alguien incapacitado para controlar sus impulsos y emociones. Dice él mismo: “El seso pierdo, / nada puedo conmigo; que en un loco, / la ciencia y el valor importan poco” (vv. 935-937). El espectador constata la imposibilidad de Dionisio de dominarse a sí mismo en aras del bien superior del Estado.

Vienen a continuación una serie de situaciones en las que se continúa insistiendo en la distancia existente entre lo que pasa en el fuero interno de los

personajes y lo que ellos externamente representan ante los demás. En una de ellas, Diana le pide ayuda al Rey para que obligue a Policiano a que le cumpla la palabra de matrimonio que le dio. Aquí confluyen la acción principal y una de las subtramas. Se evidencia la coincidencia de intereses del Rey y la dama. Esta entrevista presenta algunos aspectos muy inquietantes que es conveniente destacar<sup>13</sup>. Dionisio es recreado formalmente como un Rey que decide administrar justicia a la dama que ha llegado a solicitársela. Pero él traiciona el espíritu de la justa actuación que debe emanar de su suprema investidura, en virtud de que la ayuda que parece ofrecer a la dama la realiza movido por sus propios intereses, porque a él le interesa mantener a Policiano alejado de Aurora. Lo que impulsa su actuación no es el deseo de impartir justicia, sino un afán egoísta que termina corrompiéndola. En este caso se invierten los papeles con respecto a la situación anterior; ahora es Dionisio en quien parece encarnar la cordura, pero sólo como una coartada que le ayuda a conseguir lo que él quiere. La sensatez se exhibe nuevamente como una apariencia que cubre el fondo de irracionalidad que motiva realmente la conducta de los personajes.

La estrategia dramática consiste en poner un especial cuidado de que se realce la doble línea que caracteriza la actuación de los personajes. El espectador conoce en todo momento lo que simulan y lo que realmente piensan, y la situación que se ofrece proyecta una visión contradictoria con la que se crea una constante tensión. La vida social se recrea preponderantemente como un desfile de apariencias y de supuestos detrás de los cuales se ocultan las oscuras pulsiones que llevan a los personajes a la acción. Preocupa el abismo existente entre la vida social y la vida individual.

Ni siquiera la misma Aurora en otra de las subtramas de la comedia va a actuar con claridad ante Ricardo cuando éste le propone matrimonio. Por una parte, se siente comprometida con él, ya que ha sido un joven muy prudente y discreto que la ha amado en silencio. Por otra, como es sabido, no lo quiere. Piensa, sin embargo, que aunque tuviera efectivamente que casarse con él,

---

<sup>13</sup> En este caso Diana es el sujeto de la acción, cuyo objeto es Policiano; éste pasa de un papel activo a un papel pasivo. Es la única forma en que aparece en esta jornada. No deja de llamar la atención que un personaje que parecía tan amenazante y peligroso ahora sea relegado a un plano secundario.

ganaría un esposo amante y bueno al que prefiere sobre Policiano. Considera asimismo que el amor que ella sintió por Filippo parece haberse frustrado cuando apenas acababa de nacer. Para concluir, la dama acepta la propuesta del joven, porque supone que ni su padre Dión ni el Rey van a permitir que se efectúe la boda.

Es importante hacer notar en este punto que, ya hacia el final de la Jornada II, se ofrece una variante del esquema que se ha venido siguiendo en la recreación de las situaciones anteriores, que va a conformar tanto el diálogo entre Ricardo y Dión como el segundo encuentro entre Aurora y Filippo. En ambos casos, paradójicamente, el engaño no se realiza con la intención de encubrir, sino con la de descubrir y dar a conocer.

Ricardo, una vez que ha recibido la licencia de Aurora, se entrevista inmediatamente con Dión para pedirle la mano de su hija. El padre de la dama considera que la ocasión es propicia para ejecutar las órdenes del Rey y decide poner a prueba la lealtad de Ricardo. Inventa, entonces, que Dionisio está enamorado de Aurora, mentira que Dión mismo, que la cuenta, ignora que es verdad. El joven, ante tal hecho, se hace sin dudarle inmediatamente de lado. El resultado de la prueba pone al descubierto su lealtad al soberano. Tal actitud de acatamiento al monarca se opone tanto a la de Policiano como a la de Filippo. Dión ve con admiración la nobleza de la conducta adoptada por Ricardo<sup>14</sup>.

Finalmente, la Jornada II vuelve sobre la acción principal; termina con un nuevo encuentro de los enamorados, que constituye la situación dramática más importante de toda la jornada. Algunas cosas han cambiado con respecto a la primera entrevista que tuvieron. Por lo pronto, Aurora es más maliciosa y

---

<sup>14</sup> La actuación del joven es correcta y ello produce el claro reconocimiento de Dión, que exalta la nobleza indiscutible del joven, que se ofrece como modelo de lealtad. Las dos escenas en las que participa Ricardo no escatiman en la ponderación de sus méritos, pero al mismo tiempo la imagen que se da de él no proyecta sino un personaje con poca intensidad dramática. Es mesurado, racional, cortés, leal; todos estos elementos constituyen algo dado, no se forjan en escena ante los ojos del espectador. Huelga decir que todo esto no parece obedecer a un defecto en la concepción del personaje, sino que procede de un atento cálculo dramático que pone de relieve el hecho de que no se intenta ahondar en el aspecto que Ricardo encarna en la comedia.

ha hecho con su criada Camila una serie de reflexiones que le hacen ver las cosas de una manera distinta de como las percibió en un primer momento. Ya no reacciona con la misma indignación y enojo que al principio ante la propuesta del Rey; ahora advierte que puede obtener, incluso, algunos beneficios de la misma. Su criada le ha hecho ver, por ejemplo, que gracias al Rey se ha librado de la boda con Policiano. Este nuevo estado de ánimo de la dama va a marcar la tónica en el segundo encuentro que se da entre los enamorados.

En cuanto a Filippo, hay que señalar el desconcierto inicial del personaje que no sabe bien a bien qué pensar de su relación con Aurora. El Rey le ha pedido que se acerque por segunda ocasión a la dama para que le manifieste el deseo ardiente que lo empuja hacia ella. Esto implica también para Filippo una segunda oportunidad para hablar con Aurora y enterarse de cómo están las cosas con ella. Va a actuar pues con cautela, atento a las reacciones de la dama. Hay que destacar que ella es la que va a llevar la voz cantante en esta segunda entrevista. Decide, primero, mediante un pequeño enredo, encelar al galán llegando incluso al extremo de hacerle creer que está dispuesta a recibir al Rey en su casa. Pero terminan, a final de cuentas, declarándose mutuamente su amor. En un largo parlamento, Filippo habla de la fuerza de tal sentimiento y realiza la alabanza de su amada. Concluye esta situación dramática con una recapitulación en la que él se jacta de ser a quien quiere Aurora y no al Rey: “Pues perdone el Rey; que amor / es Dios, y es más poderoso” (vv. 1826-1827). No deja de llamar la atención el contraste que se crea entre la actitud apocada del protagonista al inicio de la entrevista y su comportamiento jactancioso del final.

Desde el punto de vista de la acción principal, se han dado en esta jornada dos situaciones que resultan esenciales en la definición de los caracteres. Por una parte, la peculiar confrontación entre Dionisio y Filippo, en la que el primero ignora que quien tiene delante se ha convertido en su rival en amores, muestra un monarca débil e incapaz y un privado desleal que ya plenamente juega a favor de su propio interés. Filippo intenta dominar a su contrincante, pero no lo consigue; incluso tiene que continuar ayudándolo. El otro acontecimiento consiste en que en el segundo encuentro con Aurora ella es la que marca la pauta en la relación entre los enamorados.

Si en la comedia se ha apuntado preferentemente a señalar el encubrimiento de las fuerzas incontrolables que bullen en el fuero interno de los personajes, al grado de que el aspecto social se ha adelgazado hasta convertirse casi en pura apariencia, las dos últimas situaciones de la Jornada II dan entrada, en cambio, a acontecimientos en los que los personajes van más allá de posibles ocultamientos. Dión prueba a Ricardo y descubre así que es leal al Rey; Aurora prueba a Filipo y confirma que él la ama. Podemos decir que en estos casos la intervención del engaño lleva al conocimiento.

En la Jornada III se da finalmente el desenmascaramiento tanto de Dionisio como de Filipo y Diana. En la caracterización de Filipo se añaden dos hechos muy graves. Por una parte, no sólo continúa engañando al Rey, sino que incluso lo delata y se convierte en un traidor; por la otra, es un hombre que se comporta de forma pusilánime ante los hechos. La forma artera en la que actúa para conseguir a Aurora desencadena el conflicto final entre Dión y el Rey.

En esta jornada, los temas del engaño y la hipocresía siguen desempeñando un factor fundamental en la definición dramática de los personajes. En el comienzo, el Rey se muestra decidido a alcanzar por la fuerza lo que no ha podido conseguir a través de la intermediación de Filipo. Hace los preparativos para acudir con éste a casa de Aurora. Se acrecienta con esto la amenaza de violencia en el ambiente de la comedia.

En las dos siguientes situaciones dramáticas, se insiste en la actitud de Dionisio de tratar de cubrir las apariencias. Primero, en una acalorada disputa con Policiano, intenta una vez más hacerse pasar como un monarca justo, cuando lo que verdaderamente lo mueve a actuar es el egoísmo. El espectador sabe perfectamente que el alegato entre ellos es inútil, pues ya hay una decisión que se ha tomado de antemano. No se trata de hacerle justicia a Diana ni de escuchar al joven, el objetivo es mantenerlo lejos de Aurora.

También ante Dión simula ser un rey justo. Le hace creer que la razón por la que no permitió que Policiano obtuviera la mano de Aurora fue porque el joven ya estaba comprometido con Diana. Esto provoca el enojo de Dión, quien, engañado, se aleja para cumplir solícitamente con la embajada que se le ha encargado. Esta situación se presenta significativamente en estrecha

relación con el momento en que Dión se despide de su hija y le informa que su compromiso con Policiano se ha roto, noticia que la alegra especialmente. Por otra parte, Aurora advierte la ignorancia que tiene su padre de los engaños y traiciones del Rey, pero no intenta decírselo debido a los grandes daños que eso puede ocasionar. Es, finalmente, en la entrevista de Dión con Filipo cuando éste delata al Rey y se compromete en matrimonio con Aurora. Éste es el momento en el que la simulación llega a su punto más alto en la comedia, cuando Filipo intenta hacer pasar el acto despreciable de la traición como una prueba de amistad hacia Dión. Aquí se da la *anagnórisis*, pues Dión pasa de la ignorancia al conocimiento y se entera de quién es realmente Dionisio. A partir de este momento, los hechos se precipitan hacia el desenlace.

Después del desenmascaramiento del Rey, que se produce en la trama principal, viene también el de Diana ante Ricardo, que ocurre en la subtrama. El joven noble le pide a su hermana que le aclare lo que ha ocurrido con Policiano; ella falsamente le responde que fue a ver al Rey para ayudarlo a él. Este personaje femenino también ha mentido para ocultar los verdaderos motivos de su actuación.

La situación dramática final se produce en la casa de Dión, donde todos los personajes de la comedia van a confluír. Esto sucede en torno a dos hechos centrales. Primero, se presenta la forma *subrepticia* en que Dionisio, acompañado de Filipo, se introduce en la casa de Dión hasta llegar al espacio íntimo de Aurora, donde intenta poseerla. Segundo, la dama, con espada en mano, se defiende valerosamente y le impide al Rey deshonrarla. Es el momento en el que Dión, Policiano, Ricardo y Filipo adoptan una postura final ante los acontecimientos. Dión y Policiano, al principio, quieren matar al tirano; Ricardo se pone de su lado y Filipo, pusilánime y oportunista, decide no participar en los hechos y adopta una actitud pasiva y calculadora: “Por ninguno he de mostrarme, / hasta ver el fin del caso” (vv. 2646-2647).

En cuanto a lo que ocurre en el desenlace de la comedia, la crítica alarconiana ha puesto la atención preponderantemente en lo que pasa con el Rey y nos ha ofrecido explicaciones muy ricas y esclarecedoras acerca del hecho de que

sea depuesto y desterrado. Se han destacado de forma muy acertada los valores ideológicos que sirven de trasfondo al peculiar final de la pieza<sup>15</sup>.

Hay que destacar, como una nota importante, que en la confrontación final de la comedia, resulta definitiva la intervención de Aurora, que realiza una valoración de lo que ocurre que orienta definitivamente la solución última en cuanto a lo que corresponde hacer con Dionisio. Esto, combinado, como veremos, con las decisiones que toma Dión, articula el sentido general de las acciones realizadas. Es conveniente, por tanto, tomar en cuenta algunas precisiones del carácter de Aurora que inciden de forma importante en la significación de la comedia, y específicamente en la conclusión de la misma. Cabe preguntarse, por ejemplo, por qué ella defiende al Rey cuando Dión está decidido a darle muerte; qué significa el que sea ella la que hace la valoración de los hechos que apunta a la solución de las dificultades que se presentan al final de la comedia.

Hay que recordar que a lo largo de la comedia ella encuentra la razón de ser de su actuación primordialmente en el amor. Es además un personaje, hay que subrayarlo, que va evolucionando y aprendiendo, pero, sobre todo, que aporta a la acción un punto de vista diferente al de los valores patriarcales que representan tanto el Rey como Dión. Al final de la segunda jornada, la hemos visto cambiar con respecto a la primera percepción que tenía de las cosas, lo cual la ha llevado a tener una visión más amplia de lo que pasa a su alrededor. Ello trae consecuencias inmediatas que se proyectan en su forma de actuar. Se muestra, ya lo vimos, como una mujer emprendedora, capaz de manejar la situación ante Filipo y a favor de la relación de ambos. En la tercera jornada da pruebas de prudencia, cuando decide callar y no decirle a su padre que el Rey lo está engañando, pues sabe que esto tendría muy graves consecuencias.

---

<sup>15</sup> Cynthia Leone Halpern, por ejemplo, considera lo siguiente: "This is the only political play of Alarcón's that involves such severe treatment of a King. Alarcón obviously saw some validity in the political theories of Mariana, who advocates the punishment of even a legitimate monarch if he chooses to violate the rights of his subjects. Mariana boldly challenges the boundless authority of kings and defends the rights of resistance to a tyrant. [...] Mariana is unequivocal on the question of the binding force of the law. The king is as subject to the law as are the citizens. Therefore, the laws of the state are greater than the laws of the sovereign" (*op. cit.*, p. 102).

Al final, no sólo es la mujer valerosa que se defiende ante Dionisio de ser deshonrada, sino que vuelve además a dar pruebas de prudencia y templanza cuando se pone junto al Rey, incluso antes que el mismo Ricardo, para que nadie intente matarlo<sup>16</sup>.

Para concluir, en medio de la problemática coyuntura final, ella realiza una importante valoración de los acontecimientos que han desembocado en el conflicto que enfrenta a los personajes y ofrece una parte importante de la solución que se va a dar con respecto a lo que hay que hacer con Dionisio. No cabe duda de que es, entre otras cosas, una mujer emprendedora e inteligente, que es capaz de orientar los acontecimientos en una dirección positiva. Termina encarnando junto a su padre Dión una razón de Estado flexible pero firme en la que se hermanan la piedad y la justicia y se expulsa la violencia que en todo momento ha amenazado con estallar<sup>17</sup>.

Veamos, finalmente, lo que pasa con el protagonista, que se ha movido en el transcurso de la comedia primordialmente entre Dionisio y Aurora. Queda claro que el Rey sólo hubiera podido seguir adelante con sus planes de gozar a Aurora si Dión hubiera permanecido en la ignorancia de lo que ocurría. Cuando Filipo lo traiciona, está impidiendo, primero, que alcance su objetivo y, en segundo lugar, provoca su caída del poder. Esto es muy grave pues constituye un acto de rebelión contra la autoridad instituida. Es en consecuencia

---

<sup>16</sup> Dentro de las tres fases que menciona O'Connor tanto en la manifestación del honor como del amor, Dionisio desciende a lo que se designa como el "amor inmaduro", que es una "degeneración, cuya manifestación más obvia será la violación", que en este caso se queda en el intento. Filipo, por otro lado, desciende a la fase del "honor degenerado", cuando decide seguir el camino de la traición y del desacato al Rey. Frente a ellos, se dibuja la figura de Aurora que se levanta a la fase del "honor maduro" y se convierte en una mejor persona. Esto redundará en un beneficio para todos. Ella pasa del ámbito del amor al mundo de "los valores establecidos mayormente por el patriarcado", que se ve asimismo enriquecido por la intervención de la joven. (Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, s. v. Amor-honor).

<sup>17</sup> Como vemos, son ella y su padre los encargados de vincular los elementos dramáticos e ideológicos que forman parte de la solución final. Ella es la que plantea, en especial, que es conveniente que deje de ser Rey quien sólo lo es para agraviar y reinar mal. Quizá no sea exagerado pensar que la actuación final de la dama junto a Dión, su padre, justifica plenamente su nombre: "Aurora".

un vasallo rebelde. Como en el caso del “soldado rebelde” de *La vida es sueño*, aunque su acción evite un mal, constituye al mismo tiempo un acto de desacato. Pero Díón, al igual que Segismundo lo hace con el “soldado rebelde”, castiga a Filipo porque ha actuado en contra de su legítimo Rey. La actuación equivocada de éste no justifica la deslealtad de aquél<sup>18</sup>.

Filipo es un personaje que va del oportunismo y la ambición a la deslealtad y la desobediencia hasta convertirse finalmente en un traidor. No hay que omitir, sin embargo, su lado luminoso, que surge cuando se enamora de Aurora. En los encuentros con ella, se producen notoriamente las situaciones en las que quedan atrás el fingimiento y el engaño que caracterizan el ambiente general de la comedia. El personaje tiene un lado seductor que se manifiesta en la fuerte atracción que ejerce sobre Aurora. Pero es, por decirlo así, la fealdad moral la que a final de cuentas termina por definirlo. Las tácticas negativas que él considera que son las que lo van a sacar adelante, como son la deslealtad, el engaño y la traición son las que finalmente van a hundirlo y a darle el perfil definitivo que lo convierte en un ser despreciable. Cuando, en medio de la crisis final, él decide de forma pusilánime no tomar partido, ignora que él ya se ha definido y que lo van a alcanzar las consecuencias de sus bajas acciones. Dionisio, a quien él ha querido destruir, lo va a arrastrar en su caída.

---

<sup>18</sup> Ésta es la parte visible para todos los personajes, pero hay un aspecto que sólo conoce el espectador; en el momento en que todos los personajes toman una postura ante los hechos, Filipo evita definirse para no correr riesgos. Ésta es una actitud totalmente reprochable: querer tomar la vida como un espectáculo y no comprometerse en la lucha y el esfuerzo, que es el comportamiento que debe distinguir al ser humano libre. Con esto se remata la actuación de Filipo en la comedia. Lo que ha venido haciendo en el transcurso de la misma es moverse sin sentido.



## *El tejedor de Segovia*, de Ruiz de Alarcón: objetos y escenificación

Lillian von der Walde Moheno

*Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa*

No obstante las abundantes especificaciones espaciales u objetuales que fuerzan su representación mental en virtud de que no se hallan presentes en escena, y que la crítica nombra como “decorados verbales”, conviene subrayar que toda obra compuesta para su representación incluye –por pocos que sean– elementos que la hacen físicamente perceptible; esto, digamos, es parte de su misma naturaleza genérica. A ello alude Ruano de la Haza con el siguiente juicio:

...la crítica ha supuesto que las comedias de los grandes dramaturgos áureos se representaban sobre un tablado desprovisto de decorados, aparte de algunos accesorios escénicos [...]. Durante décadas se nos ha asegurado que el teatro del Siglo de Oro [...] era un teatro para ser oído más bien que visto; un teatro en el que la palabra, el verso, sustituía el gesto, la acción y el decorado; un teatro que, paradójicamente, se podía ver con los ojos cerrados<sup>1</sup>.

Y no, ciertamente el valor espectacular de un texto dramático reposa en su posibilidad de ser llevado a las tablas, y para tal hecho componen los dramaturgos áureos. Se dispone de otros géneros si se desea la sola fruición del verso sonoro, la transmisión del contenido de una fábula, la comunicación de conceptos por vía del intelecto, la exclusiva recreación mental de figuras,

---

<sup>1</sup> “Escenificación”, en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luenos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, p. 130. En este mismo sentido censura, entre otros, Victor D. Dixon, “La comedia de corral de Lope como género visual”, *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 35-36.

espacios, cosas, etc. No quiero decir que estos aspectos se encuentren ausentes del texto espectacular, pero sí que están en función de la trama *representada* y frecuentemente se materializan o encarnan.

Para centrarme en el tema propuesto en el título de este trabajo, quiero destacar que en varias ocasiones el avance de la trama de una comedia como *El tejedor de Segovia* se apoya en determinados objetos que, además, no sólo tienen un estatuto verbal, sino que se vuelven indispensables en escena; pueden, pues, cumplir una función referencial, icónica o indicial –para usar la terminología de Anne Ubersfeld–<sup>2</sup>, y/o una retórica tropológica, en cuanto su valor metónimo o metafórico de una idea, persona o cosa, pero lo que sobresale es su función utilitaria: tienen presencia material, perceptible visualmente<sup>3</sup>; además, mediante su empleo se alcanzan momentos espectaculares de suma intensidad que llegan a cumplir cometidos patéticos, esto es, que inciden de manera significativa en las emociones de los receptores; finalmente, la presencia y el uso de estos objetos son determinantes para el desarrollo de las acciones. Obsérvense, por ejemplo, las secuencias de la estancia de Pedro Alonso en la cárcel, que dan inicio con esta acotación<sup>4</sup>: “Salen por otra parte, Pedro con grillos y garfiones en los pulgares, y Chichón” (p. 571)<sup>5</sup>. Esta

---

<sup>2</sup> *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monreal, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1989, p. 139.

<sup>3</sup> Son, pues, los “accesorios escénicos”, para usar el sintagma con el que Ruano de la Haza los define (*La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000, p. 101).

<sup>4</sup> Cito con base en la ed. *princeps* (modernizaciones mías): *El tejedor de Segovia*, en *Parte segunda de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Barcelona, por Sebastián de Cormellas, 1634, ff. 157r-180r, en *Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), base de datos de texto completo*, Chadwyck-Healey, Madrid, 1997. Apunto, sin embargo, la página o verso(s), según sea el caso, de la edición de A. Millares Carlo que difiere en varios aspectos de aquella: *El tejedor de Segovia*, en *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón, II: Teatro*, 2a. ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pp. 561-651.

<sup>5</sup> Corrijo “ganfiones” de la *princeps* (así en todas las ediciones consultadas) por “garfiones”, a sugerencia de Luis Iglesias Feijoo a pregunta expresa mía; Abraham Madroñal me dio noticia de “guadafiones”, con definición incluida (que copio con base en *Autoridades*: “Las maneotas o trabas con que se ligan y aseguran las caballerías”, *Diccionario de la lengua castellana*, Real Academia Española, Madrid, por los herederos de Francisco del Hierro, 1734, t. IV, p. 85, 2), y me indicó fuentes que recogen esta voz, como el diccionario de Covarrubias, en el que

didascalia es tanto motriz como icónica<sup>6</sup>, función esta última que revela la intención autorial de completar visualmente un asunto que había quedado en suspenso. En efecto, la presencia material de ataduras o “prisiones” —como se decía en la época—, más una sobrentendida indumentaria *ad hoc* del preso (quizá harapos)<sup>7</sup>, resuelven de forma inmediata y ciertamente espectacular el enfrentamiento armado entre el protagonista y el infame conde don Juan y sus criados de los versos 148-218. Objetos e indumentaria, por tanto, con máxima economía pues no hay necesidad de palabras, dan continuidad a la trama; forman, además, una unidad de sentido en verdad trágico. Y aquí conviene recordar esta reflexión de José Amezcua:

[...] los objetos, esos signos del mundo [...] penetran insospechadamente en nuestra mente y se nutren de nuestras ideas, de nuestros conceptos más abstractos [...] para devolvernos después visiones encarnadas de éstos. Los objetos se imantan también de nuestra vida afectiva y reproducen cristalizados nuestro miedo, el amor sentido o el rechazo por lo que nos violenta<sup>8</sup>.

Es evidente que la representación de la situación del protagonista, lograda mediante el empleo de objetos, provoca en el espectador una idea particular: el injusto castigo del que se sabe —por oficio y vestimenta— es un hombre humilde que enfrentó a otro de muy diferente posición social, lo que de por sí ya implica aciagas consecuencias. Alarcón, así, dosificó el grado de patetismo, que irá *in crescendo*, pues hasta este momento se desconoce —incluso en la lectura en silencio— quién es en realidad el que dice llamarse

---

se asienta: “*Manice ligneeae, sive ferreae*. Antonio Nebrija” (662 b. 44-45). Agradezco a ambos investigadores su gentil e inmediato apoyo.

<sup>6</sup> Aprovecho sintagmas propuestos por A. Hermenegildo en diferentes estudios; por ejemplo, en “Iconicidad implícita y órdenes explícitas de representación en la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez”, en Serafín González y Lillian von der Walde (eds.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa-Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 195.

<sup>7</sup> Véase J. E. Varey, “La indumentaria en el teatro de Calderón”, en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, p. 267.

<sup>8</sup> *Lectura ideológica de Calderón. “El médico de su honra”*, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991, p. 23.

Pedro Alonso. Juzgo, por tanto, desafortunadas las intervenciones críticas que, como lo hace Millares Carlo, para facilitar la comprensión aclaran el nombre “verdadero” del galán no sólo en los paratextos que dan pie a la voz del personaje, sino en la misma lista de “personas” que habrán de intervenir en la comedia.

Hay que destacar que, en diversas oportunidades, el dramaturgo obliga a reparar en las ataduras que aprisionan al personaje en escena, lo que constituye un elemento de saturación en nuestra percepción de la desgracia de Pedro Alonso que apoyará nuestra comprensión de la desesperada y valiente acción para liberarse, que será el clímax de las secuencias “carcelarias”. Por vía de los objetos, por tanto, se prepara el suceso de mayor fuerza patética en el que justamente tienen que ver tales objetos. Pero antes de llegar a ese momento escénico, me interesa puntualizar otras funciones asociadas que asimismo cumplen los repetidos señalamientos de grillos y garfios (garfiones).

La primera mención en un diálogo de estos objetos subraya, mediante ironía, la pérdida de libertad que imposibilita actuar en el mundo: el personaje se halla sometido y encerrado –pues igualmente el espacio representado colabora en la comunicación de una idea o situación. Tal es la cita textual:

CHICHÓN.                   ¿Tienes juzzio?  
                                  Quando te ves *con garfiones*  
                                  *las manos, los pies con grillos,*  
                                  ¿echas retos?  
                                  (vv. 306-309)

La respuesta que viene se explica mediante la función semántica que ha cumplido la mención de estos objetos, a la que asimismo ironiza. Y es que Pedro Alonso no piensa permanecer en la cárcel, por lo que solicita “dos cordeles y un martillo” (v. 318). Como se aprecia, Alarcón utiliza otros objetos a manera de *anticipatio* de una futura acción, lo que implica intencional creación de *suspense* en la trama.

La siguiente aparición en diálogo de los “garfiones” y los “grillos” (v. 332) cumple un triple cometido. Por un lado, reitera el llamado de atención a los receptores sobre esas piezas de hierro; por otro, les remacha la situación en

la que se halla el personaje y, finalmente, da pie al relato de una acción ya sucedida y vista, pero que sirve para actualizar o remarcar en la memoria de los receptores los motivos que condujeron a la forzada utilización de esos objetos. Es, pues, una redundancia premeditada, y a tal grado pretendida que aún en dos ocasiones más se reiterará la existencia de ataduras en el cuerpo del protagonista, que fuerzan a que el interlocutor las observe, al igual que el público:

PEDRO. [...]
   
Prendieronme, y sepultaron
   
mis pies en doblados *grillos*.
   
[...]
   
mas yo, con el remanente
   
del pasado furor mío,
   
con un mástil visité
   
los sesos a quatro o cinco,
   
hasta que los bastoneros
   
acudieron al ruydo,
   
y echándome estas *prisiones*,
   
cessaron mis desatinos.
   
(vv. 347-360)

Con tantas e inmediatas repeticiones sobre el observado aprisionamiento del personaje, no queda lugar a dudas de la dificultad que implicaría querer liberarse de tales ataduras, que es precisamente lo que pretenderá Pedro Alonso en los versos siguientes; en síntesis, es mediante los objetos que aparecen en escena que el dramaturgo aporta el elemento de tensión en este segmento de la trama. Y en la estrategia de escape, así como en la liberación de ese “sepulchro de vivos” (v. 370) que es la cárcel, también Ruiz de Alarcón hará que esos y otros objetos cobren una importancia fundamental.

Como vimos, el escape fue sutilmente anticipado mediante la simple solicitud de unos objetos: los cordeles y el martillo (v. 318); en la planeación de éste hay primeramente un espacio referido, la enfermería (v. 451); el requerimiento de un objeto más en escena (“Saca vn cuchillo CAMACHO”, ordena la acotación), y su empleo:

CAMACHO. Peregrino,  
aunque cruel, es el medio.  
PEDRO. Antes piadoso, si evito  
con él de un fiero verdugo  
el inhumano suplicio.  
Acabad, que el golpe espero.

*(Dale un golpe con el cuchillo en la cabeza, y Pedro da dentro del vestuario un golpe con el cuerpo como que cae)*

(vv. 476-481)

La acotación, según se aprecia, brinda invaluable información de sencilla técnica para el espectáculo que incluye “efectos especiales”, y de la utilización de los espacios escénicos; es una lástima, por tanto, que en la edición de Millares Carlo sólo aparezca como didascalía “*Dale, y cae don Fernando*”. Con base en la acotación de la *princeps*, que evidencia en el dramaturgo su conciencia de la teatralidad, no sé si se halle en el escenario, aunque es muy probable que sí habida cuenta su utilidad práctica, la escalera que señala Camacho y de la que se hace creer que resbala Pedro Alfonso debido a “tantos garfiones y grillos” (v. 492) que porta. Otra vez se emplean los objetos materiales en la construcción de la trama; sirven, ahora, para hacer creíble el que el público sabe es un engaño. Y, con la treta del descalabrado encadenado, más la sutil insinuación de que Pedro puede ser otro, termina esta secuencia carcelaria que interrumpe el desarrollo lógico-temporal de esta parte de la fábula, lo que evidentemente es un mecanismo de creación de *suspense*.

La fuga de la cárcel se desarrolla en menos de sesenta versos; sin embargo, constituye uno de los momentos dramáticos de mayor fuerza, que atrapa la atención del espectador y prende sus emociones. Los objetos cobran especial relevancia en la secuencia, como lo pretendo destacar con mi análisis. La didascalía que abre la escena, de corte principalmente icónico, marca la temporalidad de la acción (“Salen todos los presos con luz”) y obliga a la aparición del protagonista con “un martillo y cordeles en la pretina”. No sólo no hubo gratuidad en la solicitud de estos objetos en el pasaje anterior, sino que cobran efectiva materialidad aunque no se utilicen –en cuanto herramientas– en escena, y es que Alarcón hace que su función quede implícita; dicho de otro modo, los usa

para explicar la forma de la huida, de tal suerte que dan consistencia a una acción que los receptores deben de imaginar, pues no la veremos representada. A mi juicio, estamos ante un logro más de la construcción del texto espectacular, ante las limitaciones reales tanto escenográficas como del espacio escénico.

Empieza la acción con los intentos de Pedro Alonso para liberarse de esos “garfiones” que el público tiene tan presentes en virtud del tratamiento artístico al que fueron sometidos: los repetidos señalamientos de la secuencia carcelaria pasada. Veamos:

- PEDRO.        [...]  
                   ¿[h]ay quien se atreva a romper  
                   estos garfiones? Cornejo,  
                   Camacho, provad las fuerças.  
 (*Haze fuerça Camacho para romper los garfiones*)
- CAMACHO.    Romper el templado hierro  
                   con la fuerça de las manos,  
                   Pedro Alonso, es vano intento.
- PEDRO.        ¡Que no quisiese el Alcayde,  
                   viéndome herido y enfermo,  
                   aliviarme las prisiones!
- CAMACHO.    A un muerto le daréys miedo.  
 (*Prueba CORNEJO*).
- CORNEJO.    Lo mismo es batir con balas  
                   de cera, muros de azero.
- CAMACHO.    Pues querer romperlo a golpes  
                   es malograr el desseo,  
                   que es forçoso que al ruydo  
                   despierten los bastoneros.

(vv. 655-670)

Estos versos transmiten, junto con la obligada gestualidad que conllevan, la idea de imposibilidad y de fracaso, como si Alarcón hubiera deseado provocar en los espectadores la sensación de que se frustran los planes de huida; esto, desde luego, no es sino un mecanismo para que la inesperada reacción de Pedro Alonso incida con mayor fuerza en los afectos del público, para que se violenten aún más sus emociones que han sido movidas de un estado a otro. Y es que el protagonista dice:

¿Pese a mí? ¿Si tengo dientes,  
 por qué busco otro remedio?  
 ¿Dos dedos han de estorvar  
 que se libre todo el cuerpo?  
 (vv. 671-674)

Y viene la impactante representación a la que apuntó tanta repetición de las ataduras que aprisionaban al personaje:

*(Muérdese los pulgares y arroja dos vexiguillas de sangre, y saca las manos. Y saca un lienço y rómpelo, y átese los dedos)*

El momento del clímax de la acción, reitero, se lleva a efecto gestualmente, mediante la sola y –en el sentido retórico– “alienante”<sup>9</sup> actuación que expresa tanto desesperación como firme e irremediablemente violenta determinación. Los “garfiones”, esos objetos con valor utilitario que también funcionan como símbolos terribles de la libertad perdida, son vencidos; pero este logro se alcanza por vía de la mutilación y en la ilegalidad. Esto se asocia, para seguir en el plano simbólico-interpretativo, con la continuación de la trama. Será libre Pedro Alonso, pero no en virtud de un reconocimiento honroso; su ser se halla moralmente mutilado; no le queda más camino de supervivencia que el ya frecuentado de la ilegalidad: se hará bandolero y se cubrirá el rostro. Comedia al fin, recuperará la honra perdida y el “don” junto a su verdadero nombre, pero se sobrentiende que quedarán esos pulgares mutilados como recuerdo de las bajezas sufridas y practicadas.

Juan Ruiz de Alarcón hace concluir el cuadro imbricando otros objetos para el desarrollo de esta parte de la fábula: un cuchillo en escena que prende el protagonista, como representación icónica del poder adquirido (y quizá, en un salto paradigmático, de la forma en que lo habrá de ejercer, pues esta arma no se asocia con caballeros y sí con malhechores), unas camas, en cuanto

---

<sup>9</sup> “La alienación [...] es el efecto anímico que ejerce en el hombre lo inesperado [...] como fenómeno del mundo exterior” (Lausberg, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. de Mariano Marín Casero, Gredos, Madrid, 1983, § 84).

decorados verbales implícitamente utilitarios, y los cordeles y el martillo –que fueron solicitados en la primera secuencia–, que aparecieron físicamente en esta segunda colocados en la pretina de Pedro Alonso, y que ahora serán funcionales para la acción asidos ya en sus manos. Como dije, no se representa la acción de la fuga; pero como si se hiciera, ya que el dramaturgo obliga a inferirla, a casi verla a partir de la explicación del uso de determinados objetos que pueden o no hallarse en el escenario. Tales son sus prácticos recursos de una acción implicada en otra, que es la que se actúa y se observa:

PEDRO.       Pues, amigos, levantad  
de las *camas* los enfermos,  
que poniendo unas en otras  
hemos de llegar al techo;  
y rompiéndole una tabla  
con este *martillo*, haremos  
puerta con que todos gozen  
libres de prisión el cielo;  
y estos *cordeles* después  
serán escalas del viento  
para baxar a la calle.

(vv. 689-699)

A lo largo de estas líneas he querido mostrar la relevancia que, en función de la trama y de la representación, cobran los objetos en *El tejedor de Segovia*. Hay pasajes que, como los analizados, no podrían representarse sin éstos; piénsese, por ejemplo, en el de la captura de Pedro Alonso que cierra la segunda jornada (vv. 1866-1935), que para la acción exige la presencia y utilización en escena de un capote, un arcabuz y su cuerda; o bien el que abre el tercer acto, en el que es necesario una vela prendida como marca la acotación inicial:

*(Salen por una puerta un PASSAGERO y, por otra, un VENTERO vejete con un velón encendido, pónelo sobre una mesilla de venta)*

Y es que este objeto será empleado en la acción, a la que otorga verosimilitud, en la que se libera el protagonista:

(*Pónense en corro a hablar [BANDOLERO] 2. y CHICHÓN y el PASSAGERO; y llégase PEDRO al velón y quémase los lazos en él*)

(*Aparte*)

PEDRO. Dadme favor, santos cielos,  
que, mientras hablan, dispongo  
que el *fuego* deste *belón*  
me dé remedio piadoso,  
aunque las manos me abraze;  
[...]  
¡Ha! Pese a tu actividad  
todo me abraso y no rompo  
los lazos. *Fuego* enemigo,  
¿dante pasto más sabroso  
mis manos que esas estopas  
que te suelen ser tan proprio

(*Desátase*)

alimento? Ya estoy libre.  
[...]

(vv. 2016-2038)

Para concluir, me interesa señalar que hay relativa escasez de estudios que privilegien las funciones que los dramaturgos de los Siglos de Oro otorgan a los objetos; cuando éstas se destacan, se observan más los sobresalientes valores metafóricos y metónimos de los objetos, y a veces más de los referidos que el de los utilitarios. Mi intención, por tanto, es evidenciar que no obstante la limitada escenografía que se emplea en los espacios de representación en el periodo áureo, ésta se aprovecha al máximo posible; constituye, en este sentido, una *importante técnica de escenificación* con múltiples cometidos, pues se halla al servicio de la construcción de la trama, de los contenidos que se implican y sugieren, y del espectáculo mismo. *El tejedor de Segovia* es fascinante comedia que abunda en todo tipo de objetos, presentes o no en escena y con múltiples funciones, pero como ya lo he dicho, es un hecho textual que, para su efectividad semántica, requiere esos objetos que aparecen y usan los personajes; y, sin éstos, sería prácticamente irrepresentable.

# El pacto con el demonio en Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua y Calderón

Jorge Alcázar

*Universidad Nacional Autónoma de México*

## I

Para el mundo moderno, regido por paradigmas y explicaciones de índole materialista, la posible existencia del demonio parece tan sólo una quimera, carente de referencialidad concreta. Sin embargo, para la visión del hombre medieval o renacentista no sería algo incompatible con su experiencia cotidiana. Desde el púlpito se recordaba continuamente su constante amenaza para desviar a las almas de los senderos de la fe y las enseñanzas cristianas. Avalada por una larga serie de disquisiciones teológicas, su presencia y manera de actuar era aceptada por todos. Uno de los baluartes del pensamiento religioso, *La Ciudad de Dios* de san Agustín, registra en sus numerosas páginas su realidad ontológica. En esta obra, cuyas directrices arquitectónicas buscan demostrar las limitaciones del mundo pagano en contraste con el modelo ofrecido por el cristianismo, se puede palpar un elemento harto significativo que será capital en conceptualizaciones posteriores. El demonio existe y es parte del plan divino. Al rebelarse los ángeles de la oscuridad contra Dios, ejercieron, al igual que el género humano, su libre albedrío y optaron por el camino equivocado. Su misión posterior sería inducir tanto a hombres como mujeres a dejar el camino recto que conduce a la salvación de las almas.

Aquí se puede identificar un matiz interesante. Si para los pensadores de la Antigüedad clásica, como Platón, Varrón o Apuleyo, el demonio (*daimon*) era

un mediador entre los dioses y el hombre, a partir de san Agustín irá adquiriendo rasgos diabólicos. En el libro VIII, capítulo 14, se nos dice que hay tres seres que poseen un alma racional: los dioses, los seres humanos y los demonios. Los dioses habitan el cielo, los hombres la tierra y los demonios el aire. Y un poco más adelante, glosando a Apuleyo, los caracteriza de esta manera:

Al hablar el citado platónico de las costumbres de los demonios, dice que ellos son agitados por las mismas perturbaciones de ánimo que los hombres, con las mismas injurias irritados, con los mismos obsequios y dones aplacados. Dice, además, que se gozan en los mismos honores, que se deleitan en diversos ritos religiosos y que se enojan si se descuida algo en ellos. Añade, entre otras cosas, que pertenecen a ellos las adivinaciones de los augures, de los auríspices, de los poetas y los sueños, y que de ellos proceden los milagros de los magos. Da una breve definición de ellos en estos términos: Los demonios son, en género, animales; en ánimo, pasivos; en mente, racionales; en cuerpo, aéreos, y en tiempo, eternos. De estas cinco cosas, las tres primeras son comunes a ellos y a nosotros; la cuarta es propia de ellos, y la quinta la tienen común con los dioses<sup>1</sup>.

Antes de seguir adelante cabría aclarar que al llamarlos pasivos, se hace referencia a que su alma está sujeta, al igual que la de los hombres, a las pasiones, al efecto irracional del *pathos* como lo entendían los griegos. Todo esto le sirve a san Agustín para rechazar y descalificar el deseo de adorarlos, ya que son seres imperfectos con deformaciones y vicios de conducta (VIII, 17). Asimismo, echará por tierra el argumento de que actúen como intermediarios con la divinidad, concluyendo que el único mediador verdadero es Cristo (IX, 15). Otro de sus blancos será otra creencia neoplatónica muy difundida en esos tiempos, el supuesto papel atribuido a la teurgia (X, 9-10). Para Porfirio, como para otros filósofos alejandrinos, el hombre puede entrar en contacto con Dios a través de los ritos y las artes mágicas, o como dijera Jámblico: “por la eficacia de *actos* inefables ejecutados del modo apropiado”<sup>2</sup>. Esta idea resurgirá de nue-

---

<sup>1</sup> San Agustín, *La Ciudad de Dios*, ed. de José Morán, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1958, p. 547.

<sup>2</sup> Citado en E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid, 1980, p. 270.

vo durante el Renacimiento europeo, cuando prepondere el filósofo inclinado al hermetismo, cabalismo y artes mágicas, como sería el caso de Ficino, Pico o Giordano Bruno. Este nuevo ideal de mago teúrgico culto estará representado por Cornelio Agrippa en la vida real, y el Próspero shakesperiano o el Enrico de *La Cueva de Salamanca* en la literatura dramática.

Como corolario a su repaso crítico de la herencia pagana, san Agustín nos alerta a no dejarnos embaucar por los portentos y milagros generados por los demonios. En el libro XXI, capítulo 6, nos conmina a no ser seducidos por sus influjos:

Existen muchas obras suyas, es verdad; pero debemos esquivarlas con tanta más cautela cuanto son más maravillosas. Además, nos sirven perfectamente para el punto que tratamos. Porque, si los inmundos demonios son tan poderosos, ¿cuánto más lo serán los ángeles? Y ¿cuánto más lo será Dios, que ha dado a los ángeles el poder obrar tales milagros?<sup>3</sup>

Ahora bien, si los demonios están sujetos al predominio de las pasiones, ¿qué los mueve a comportarse de tal manera? Como apunta Jeffrey Burton Russell, todo se reduce principalmente al orgullo y a la envidia<sup>4</sup>. Siglos después, santo Tomás de Aquino retomará lo dicho por el obispo de Hipona en la cuestión 114 (Sobre la insidia de los demonios) de su *Suma teológica*, en especial en lo que toca a los milagros obrados por ellos. Por su parte, en el tercer artículo señala: “El diablo tienta siempre para dañar, precipitando al pecado. Este es el sentido en el que se dice que tentar es el oficio propio de los demonios, porque, aunque también el hombre alguna vez tienta de este modo, lo hace como ministro del demonio”<sup>5</sup>.

Por lo tanto, no debe sorprendernos que el hombre sucumba al deseo de entablar tratos y pactos con el demonio para obtener algún beneficio. Este es un motivo antiquísimo desde el Teófilo medieval hasta las diversas versiones

---

<sup>3</sup> San Agustín, *op. cit.*, p. 1555.

<sup>4</sup> Jeffrey Burton Russell, *Satanás. La primitiva tradición cristiana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 277.

<sup>5</sup> Santo Tomás de Aquino, *Suma de teología I, Parte I*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1988, p. 957.

de Fausto. La historia de Teófilo, tal como la presenta Jacobo de la Vorágine, reviste cierta utilidad para el tema que estamos tratando. En ella, Teófilo es un administrador al servicio de un obispo en Sicilia. Tan buena es su labor que al morir éste, la gente lo quiere nombrar al episcopado. Él declina el ofrecimiento. El nuevo obispo le quita su puesto y Teófilo recurre a un hechicero judío, quien hace aparecer al diablo. Se realiza el pacto y recupera su posición de antaño. Con la intervención de la Virgen María le es devuelto el contrato que lo ata a la voluntad del maligno. Ella se le aparece y lo coloca en su pecho, como signo del perdón recibido.<sup>6</sup> La historia se remonta al siglo VI de nuestra era y más tarde sería traducida por un consejero de Carlomagno. Este elemento temático resurge en la comedia española de los Siglos de Oro, como veremos a continuación.

## II

En primer lugar, quisiera comentar la obra dramática atribuida a Juan Ruiz de Alarcón, *Quien mal anda en mal acaba*, la cual recrea, como ha documentado Ángel González Palencia, parte de lo acontecido al morisco originario de Deza, Román Ramírez, a quien la Inquisición de Cuenca le formara proceso en octubre de 1595 “por haber tenido y tener pacto expreso con el demonio”. El nombre de Román Ramírez se menciona al final de la comedia cuando el familiar del Santo Oficio irrumpe en escena y frustra los planes del pseudomédico para ganarse los favores de Aldonza, completando don Juan, su rival en amores, los datos del indiciado. El verdadero Román Ramírez era un labrador y curandero de oficio, de unos sesenta años, y la razón principal del proceso es porque “hechizó y malefícó a una mujer del lugar de Tajaguerce, [...] llamada Ana Sanz”, quien desde la primera noche de bodas aborreció al marido y evitó dormir con él. También se le acusa de realizar sahumeros prohibidos, en la

---

<sup>6</sup> Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, Princeton University Press, Princeton, 1993, t. II, p. 157.

curación de ella, y haber incurrido en prácticas paganas como seguir el ayuno de Ramadán<sup>7</sup>.

En la obra de Ruiz de Alarcón tenemos a Román con vestimenta humilde, quien al quedar prendado por la hermosura de la joven, invoca la ayuda del demonio. Éste le pide adorarlo como Dios como contraparte del contrato. La estrategia que sigue Belcebú es provocar sorpresas y asombros por medio de la ilusión. En primer lugar, transformar a Román en alguien que sea apetecible a la vista:

[...] concedido  
me es a mí desfigurarte,  
ofreciendo en lo visible  
a los ojos otro objeto,  
ya que el natural sujeto  
alterar no me es posible.  
(vv. 222-227)<sup>8</sup>

Este tipo de modificación se volverá un elemento recurrente en la obra. Así tenemos más tarde que Aldonza encuentra a don Juan “mal tallado y tan feo” (v. 335). Leonor no sale de su asombro cuando se trastocan las letras de una carta enviada por su ama. De manera semejante, Tristán, quien sirve a don Juan, ve cómo el contenido de una bolsa de doblones de oro se convierte en cuartos de cobre. Estos indicios hacen que ambos sirvientes sospechen la presencia del diablo mucho antes que sus amos. El demonio incrementa los celos del prometido de Aldonza para que arremeta contra don Félix, su fiel amigo y futuro cuñado, al creer que lo ve salir de la casa de su amada y después que le ha dado muerte. Cuando él y su criado se refugian en una iglesia, Tristán abre una arca donde cree que hay pan y vino y sólo acierta a ver un difunto:

---

<sup>7</sup> Ángel González Palencia, “Las fuentes de la comedia *Quien mal anda en mal acaba* de don Juan Ruiz de Alarcón”, *Boletín de la Real Academia Española*, XVI (1929), pp. 199-222.

<sup>8</sup> *Quien mal anda en mal acaba*, en *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, ed. de Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, t. III, pp. 169-253.

¿Qué es esto? ¡*Verbum caro!* ¡*Anima Christi!*

El arca en ataúd se ha convertido,  
y con el vino el muerto ha revivido.

(vv. 2191-2193)

Ésta es una pieza en que se recalcan los accidentes de la mudanza, sean de apariencia o de afectos. Por supuesto, la transformación principal es la ejercida sobre Román, quien de ser un don nadie analfabeto se vuelve un “físico” conecedor de los secretos de la fisonomía y las líneas de la quiromancia. Y así pasa de doctor encubierto bajo el nombre de Demodolo, a partido posible y apetecible para Aldonza, asumiéndose como el joven Diego de Guzmán, quien recién se ha ausentado de la corte por no obedecer los designios paternos.

El resultado de estas mutaciones en la percepción de los personajes, por parte del Demonio, o como él mismo dice, “El objeto/ falso que ofrezco a sus ojos” (vv. 752-753), es provocar que Aldonza caiga en la confusión y reconozca al final del acto primero “que de don Juan voy sanando,/ y enfermando del doctor”. El amor entra por los ojos al posarse en las prendas físicas y la doncella advierte el buen talle de Román, mientras la sirvienta se deja llevar por su bizarría. En el primer libro de su *Filosofía oculta*, Agrippa discurre sobre el arte del hechizo en estos términos:

El encantamiento, o hechizo, es una ligadura que pasa del espíritu del hechicero al corazón del hechizado a través de los ojos. El instrumento del hechizo es el espíritu, esto es, un vapor puro, límpido, sutil, generado por el calor del corazón y la sangre más limpia<sup>9</sup>.

Estas palabras sobre la capacidad de la fascinación visual no pasarían inadvertidas para un lector como Ficino, como bien ha apuntado Culián<sup>10</sup>.

Los avances de nuestro doctor seductor se realizan bajo la tutela del demonio, quien siempre está al lado de Román, para instruirlo en cómo actuar, sal-

<sup>9</sup> Enrique Cornelio Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural*, Madrid, Alianza, 1992, p. 189.

<sup>10</sup> Ioan P. Culián, *Eros y magia en el Renacimiento*, Siruela, Madrid, 1999, p. 61.

vo al final de la obra cuando aparecen los enviados de la Inquisición y declara, como era de esperarse,

Román, no os puedo valer.  
 Aquí dio un fin mi poder,  
 porque el del cielo es mayor.  
 (vv. 2664-2666)

El proceder y comportamiento del demonio lo anticipa san Agustín de esta forma:

En efecto, los demonios son atraídos para morar en ciertos lugares por medio de las criaturas de Dios, no por alimentos, como los animales, sino como espíritus, por ciertos signos apropiados a su gusto, como diversas clases de piedras, de maderas, de animales, de encantaciones y ceremonias<sup>11</sup>.

Así operaba el establecimiento de un vínculo de este tipo en los primeros siglos de nuestra era. En la obra de Ruiz de Alarcón parece mucho más fácil. Con sólo manifestar la voluntad expresa parece suficiente para que el demonio haga su aparición. Empero lo que dice san Agustín parece una descripción precisa de lo que vemos en *Quien mal anda en mal acaba*:

Y, para dejarse atraer de los hombres, primero los seducen con cautelosa astucia, bien inspirando el virus secreto en sus corazones, bien trabando con ellos falsas amistades. Y a algunos de ellos los hacen suyos y doctores de otros. Porque nadie puede saber, si ellos no lo enseñaran, qué apetece cada cual, qué aborrece, con qué nombre se atrae y con cuál se ve forzado. A esto se reducen, en pocas palabras, las artes mágicas y sus artífices<sup>12</sup>.

En *La leyenda áurea* podemos encontrar otro relato sobre un tema afín, el del esclavo que aspira al amor de su ama y que para lograrlo establece pacto escrito con el demonio. Una vez casados, la gente murmura que nunca se le

---

<sup>11</sup> San Agustín, *op. cit.*, p. 547.

<sup>12</sup> San Agustín, *op. cit.*, p. 1555.

ha visto en la iglesia. Su mujer lo interroga al respecto, al darse cuenta que es imposible seguir fingiendo revela la verdad de los hechos. Aquí interviene san Basilio, quien lo resguarda en el templo. Por medio de un proceso de rezos sostenidos, primero por él y luego con la ayuda de la comunidad, logra de manera gradual arrancar al esclavo de la sujeción diabólica, e, incluso, consigue que el papel del contrato vuele y regrese a las manos del esclavo<sup>13</sup>. En nuestra siguiente obra, encontraremos a un santo varón, que a diferencia de Basilio, sucumbe ante las tentaciones de la carne.

### III

Nuestra segunda parada es *El esclavo del demonio*. En el primer acto bien conducido por la mano retóricamente calibrada de Antonio Mira de Amescua, los trances dramáticos de los personajes quedan elocuentemente bosquejados. Así vemos a Marcelo, en la vejez invernal de la vida, consciente de que sus hijas, “las ramas/ [como él dice] en que el fruto he de mostrar” (vv. 29-30)<sup>14</sup>, tengan futuros promisorios: una, Lisarda, siguiendo el camino de un matrimonio ya pactado, con don Sancho de Portugal; la otra, Leonor, llevando la cruz menos pesada de la vida conventual. Lisarda, en abierta oposición a la voluntad paterna, revela sus amoríos clandestinos con el que ha truncado la vida del “primogénito ilustre/ que padres y hermanas lloran” (vv. 270-271): don Diego de Meneses, a quien Lisarda apela para fugarse. La pronta intervención de “don Gil, el santo/ que Coimbra reverencia” (vv. 162-163) y su capacidad persuasiva, tras dos intentos, lo hacen finalmente disuadirse de tal empresa. Y aquí comienza la trayectoria descendente del aparentemente virtuoso varón, ya que su pequeña victoria se torna en derrota espiritual al ver el camino al balcón de Lisarda, con todo y escala puesta, libre por completo. Su soliloquio refleja los vaivenes de su mente que no logra detener a la imaginación o al pensamiento. Sabe y tiene cabal conciencia de que:

<sup>13</sup> *The Golden Legend, op. cit.*, t. I, pp. 109-112.

<sup>14</sup> Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, ed. de James Agustín Castañeda, Cátedra, Madrid, 1984.

La ejecutada maldad  
 tres partes ha de tener:  
 pensar, consentir y obrar.  
 (vv. 535-537)

Con la mitad del trecho cubierto, el resto no ofrece mayor obstáculo. El dilema del religioso parece anticiparlo, con un dejo de ironía estructural, don Diego, cuando después de su primera negativa, comenta al margen:

Dichoso tú, que no sabes  
 de pasiones amorosas;  
 no conoces disfavores,  
 desdén y celos ignoras.  
 Y desdichado también,  
 pues los regalos no gozas  
 del amor que en nuestros ojos  
 tiende su red cautelosa.  
 (vv. 348-355)

En el segundo acto las expectativas del espectador o el lector se pulverizan, ya que vemos a una Lisarda convertida en mujer varonil, un tanto fiera, dispuesta a vengar su agravio en su antiguo amante, don Diego. Acompañada va de don Gil y ambos vestidos de “*salteadores con arcabuces*”. El antes santo varón se ha tornado en “hidrópico pecador” con “sed de pecados” (vv. 1177-1178) y éstos entre más extraordinarios sean más le agradan, incluso cuando impliquen el que Lisarda casi se convierta en parricida o derrame la sangre de la hermana. Mas cuando don Gil posa los ojos en Leonor, una nueva pasión lo arrebató y manifiesta estar dispuesto a dar el alma con tal de gozarla. Ni tardo ni perezoso el demonio, que responde al nombre de Angelio, acepta. Le ofrece enseñarle la nigromancia aprendida en la cueva de Toledo, ciencia que promete:

vicios infinitos,  
 corriendo los apetitos  
 sin freno de la conciencia!  
 (vv. 1457-1459)

Otra expectativa frustrada ya que nunca vemos al aprendiz ejercerla. Lo que sí se ve en escena es a don Gil, marcado como esclavo, leyendo su cédula con todas sus letras. Podemos imaginar el impacto disuasivo de semejantes parlamentos en el público de la época. Ejemplos como éste, así como la inusitada serie de peripecias, las confusiones de identidades en la trama secundaria o los arrepentimientos repentinos de los personajes hacen que el resto de la obra se desdibuje y se fuerce el camino a un restablecimiento del orden, que no por necesario es menos artificial. Otra instancia de ello, es cuando don Gil cree haber logrado su meta, al obtener la prenda amada, la divina Leonor, y gozar “los regalos del amor” y “juzgar” de sus “partes el valor” (vv. 2767-2770), y todo lo que ve es “*una muerte, cubierta con un manto*” que se hunde bajo tierra. (Este tipo de recurso escénico va a migrar a la última obra que vamos a considerar, *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca.) Se queja con Angelio que ha dado “un alma inmortal/ por unos pálidos huesos” (vv. 2819-2820). El demonio se jacta de tenerlo bajo su yugo:

Cautivo estás, la escritura  
tengo firme, porque al cabo  
verás en la sepultura  
de qué señor fuiste esclavo:  
(vv. 2846-2849)

Don Gil se arrodilla y pide la intercesión de su ángel de la guarda, quien después de vencer en batalla al demonio, le devuelve la cédula que ahora lo libera y lo pone de nuevo en manos de Dios. Con este efecto *deus ex machina*, don Gil se despide y se retira a hacer penitencia por sus ofensas y culpas pasadas.

#### IV

El modo en que se insinúa el demonio en el drama calderoniano es más sutil que en los dos casos anteriores. Como buen melancólico, Cipriano evita los bullicios y, dejando los festejos paganos en honor a Júpiter para sus criados, prefiere quedarse en “la amena soledad” de un prado con un libro, y “apurar”

una “verdad escondida” que le ronda la cabeza. Este escenario es el que aprovecha el Demonio quien –como apunta la acotación de modo anacrónico– viene vestido de galán, pero por su comportamiento verbal más bien debiera portar una capucha teologal. Bien se le podrían aplicar esas palabras provenientes del *Mercader de Venecia*: “The devil can cite Scripture for his purpose” (I, iii). Así vemos cómo se jacta de conocer hartas ciencias sin haber estudiado, y siguiendo ese universo de discurso, establece una analogía con la rebelión de los ángeles que terminaron por ser señores del infierno:

Verdad tanta  
 es ésta que sin estudios  
 tuve tan grande arrogancia  
 que a la cátedra de prima  
 me opuse, y pensé llevarla,  
 porque tuve muchos votos;  
 y, aunque la perdí, me basta  
 haberlo intentado; que hay  
 pérdidas con alabanza.  
 (vv. 146-154)<sup>15</sup>

Estas palabras, para un habitante de la antigua Antioquía, debieran pasar inadvertidas, pero no para un espectador de los corrales madrileños del siglo XVII. Su conocimiento es tal, que está al tanto de las interpretaciones propuestas por los mitógrafos del Renacimiento sobre los dioses de la gentilidad, con las que se trataba de alegorizar y conciliar a la tradición pagana con las enseñanzas cristianas:

Estas son falsas historias  
 en que las letras profanas  
 con los nombres de los dioses  
 entendieron disfrazada  
 la moral filosofía.  
 (vv. 185-189)

---

<sup>15</sup> Sigo la edición de Bruce W. Wardropper: Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, Cátedra, Madrid, 1985.

De esta forma es como envuelve a Cipriano o, mejor dicho, lo tienta al poder adivinar la cita de Plinio que tanto le intriga.

“Dios es una bondad suma,  
una esencia, una sustancia,  
todo vista y todo manos.”  
(vv. 169-171)

De inmediato se traban en una disputa escolástica salpicada de tecnicismos operativos. Entre las expresiones a las que recurre el Demonio se encuentran: “yo tomaré la contraria” (v. 160); “Niego la mayor” (v. 221); “Sobre imposibles y falsas/ proposiciones no hay/ argumento” (vv. 282-284). Y gradualmente, sin darse cuenta del todo, Cipriano se acerca de manera intuitiva a una definición del dios de los cristianos. Con lo cual el Demonio se aleja, al sentir perdido el primer encuentro, dejando para después su segunda intentona con la cual busca sacar “de un efeto dos venganzas” (v. 316). Más tarde, lo veremos incitar al joven melancólico enamorado, aguijoneando su amor por Justina y su reciente rivalidad con Lelio y Floro. Por último, tratará de demostrar lo que pueden lograr los poderes de la magia en tales empresas.

Como drama hagiográfico, la obra de Calderón presenta entre sus fuentes a *La leyenda áurea* (1270), de Jacobo de la Vorágine, compuesta de cerca de doscientas vidas de santos que siguen la secuencia del calendario eclesiástico. Una de ellas es la de la virgen de Antioquía, Justina. Cipriano, un mago consagrado al diablo por sus padres desde la infancia, se enamora de ella para lo que llama al demonio para tratar de conseguirla. Ella se defiende con la señal de la cruz y, aun cuando, Cipriano recurra a demonios más poderosos que adopten la forma de alguna joven que intente convencerla, un apuesto galán que busque seducirla e, incluso, desate una peste que dura siete años; Justina logra sobreponerse a todas estas pruebas. Finalmente, Cipriano cae en la cuenta de que el dios de los cristianos es más poderoso que los demonios que intentan ayudarlo en vano<sup>16</sup>. Ésta es una de las versiones occidentales de la historia. Hay también una rama oriental. Dentro de esta última se encuentra la *Confesión de*

---

<sup>16</sup> *The Golden Legend*, 574t. II, pp. 192-195.

*Cipriano*. En ella Cipriano es un mago renombrado, iniciado desde pequeño en los misterios paganos mitraicos y helénicos. Ha pasado por los santuarios de Egipto y Caldea. Conoce los secretos de los astros, las plantas y los cuatro elementos, las artes adivinatorias y el lenguaje de las aves. Su habilidad ha llegado a tal punto, que el mismo demonio lo aclama como alguien digno de equipararse con él. Cipriano aclara que el demonio, en su lucha contra lo divino, puede agenciarse todo tipo de semejanzas imaginarias, carentes de sustancialidad sólida, emanadas de los vapores de los sacrificios diabólicos. (Este es un rasgo temático que capitaliza Calderón en varias ocasiones desde la tempestad inicial, el deslizamiento de un monte o la confusión sobre quién baja del balcón de Justina hasta el “yerto cadáver mudo” que abraza Cipriano.) Las personas lo buscan para convertirse en sus discípulos o para valerse de sus servicios. Con este carácter asiste a Aglaïdes –el joven enamorado de Justina– que busca obtener su amor con la ayuda de sus poderes mágicos. Todo ello se ve frustrado cuando Justina se vale del talismán de la cruz y, de esta manera, logra neutralizar sus artes diabólicas<sup>17</sup>.

Aquí se puede observar cómo la cruz se ha convertido en un objeto mágico para neutralizar el poder de la misma magia diabólica. En la obra de Calderón, Justina se quita de encima la molesta presencia del Demonio confirmando: “Mi defensa en Dios consiste” (v. 2331). Por lo que toca al otro protagonista, podemos ver que el dramaturgo español ha realizado una transposición de las fuentes relacionadas con la figura de Cipriano, neutralizando sus raíces mágico-nigrománticas a la vez que nos propone una apoteosis hagiográfica del martirio. La manera en que vence al Demonio sigue varias facetas. Primero identifica el engaño ilusorio de sus ofrecimientos, al reconocer que “sólo fantasmas hallo/ donde hermosuras busco” (vv. 2614-2615). Después, valiéndose de las propias ciencias del Demonio, lo conjura a que le revele la verdad y, por medio de una serie de preguntas, reconstruye los atributos divinos enunciados en la cita de Plinio, hasta que el Demonio reconoce de quién se trata: “Es el Dios de los cristianos” (v. 2695). Al reclamar el cumplimiento del pacto, le

---

<sup>17</sup> Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Nueva York, Columbia Press, 1958, t. I, pp. 428-432.

anuncia que ha sido esclavo del demonio, lo cual hace que Cipriano implore la ayuda de Dios y pueda escapar al fin de su abrazo maléfico.

Ahora regresemos a los planteamientos de san Agustín y preguntémosnos cómo explica la existencia del mal en una creación que debería tender a la perfección y la armonía. La respuesta que buscó se movió entre los polos opuestos, y aparentemente incompatibles, de asumir la existencia del libre albedrío a la par que la predestinación. Esta tensión no parece haberse resuelto en sus grandes disquisiciones. Como señala Russell: “Agustín siempre afirmó la verdad de ambas proposiciones: que seres humanos y ángeles son libres, pero que el poder de Dios no es limitado por ningún principio, incluso el de la libertad”<sup>18</sup>. Russell también asienta que: “Agustín prolongó la antigua confusión del mal moral con la privación ontológica”<sup>19</sup>. Así, en *La Ciudad de Dios* se explica de este modo el que se obre mal:

Nadie busque, pues, la causa eficiente de la mala voluntad. Tal causa no es eficiente, sino deficiente, porque la mala voluntad no es efección, sino defección. Declinar de lo que es en sumo grado a lo que es menos, es comenzar a tener mala voluntad. Empeñarse, por tanto, en buscar las causas de estos defectos, no siendo eficientes, sino como he dicho deficientes, es igual que pretender ver las tinieblas u oír el silencio<sup>20</sup>.

Aquí vemos cómo las paradojas finales de esta cita nos muestran al hombre que se formó como retórico y terminó como filósofo de la religión. De igual manera, las paronomasias (*efficiens-deficiens* y *effectio-defectio*) acercan a las unidades léxicas en tanto a su semejanza de sonido y las alejan en cuanto a diferencia de sentido. Estos efectos trópicos y figurativos son lo que enriquecen el pensamiento agustino. No podríamos esperar que un dramaturgo y poeta como Calderón, que se vale de recursos semejantes, se atreviera a encarar el problema fuera de los lineamientos igualmente tradicionales o que sus obras se desentendieran de la estética posttridentina que ponía el arte al servicio de la fe.

---

<sup>18</sup> Russell, *op. cit.*, p. 263.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>20</sup> San Agustín, *op. cit.*, p. 804.

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA



## *Los baños de Argel* de Cervantes: la comedia imposible

Margarita Peña

*Universidad Nacional Autónoma de México*

De acuerdo con la cronología del teatro de Cervantes elaborada por Florencio Sevilla Arroyo, *Los baños de Argel* correspondería a lo que él llama “Comienzo triunfal”. Apunta el crítico: “...corresponde a los años 1581-1587, y representa su primera etapa literaria, pues hasta entonces tan sólo contaba con algunos poemas de circunstancias sueltos que si lo acreditan como poeta, no dejaban augurar un futuro triunfal en este terreno. Por lo que concierne al teatro, nuestro ex cautivo lo enfoca desde sus recuerdos de juventud, cuando triunfaba ‘el gran Lope de Rueda’ y no se habían producido mayores innovaciones que las aportadas por un tal ‘Navarro, natural de Toledo’; esto es, cuando la actividad dramática estaba todavía en mantillas. Y, más grave todavía, lo aborda de espaldas a la revolución que la apertura de los corrales iba a suponer y al paio de las aportaciones que la ‘comedia nueva’ introduciría”<sup>1</sup>. Y concluye Sevilla Arroyo: “se otorga [Cervantes] un papel de verdadero líder [...] Seguramente nuestro anciano comediante exagera, y bien que lo comprendemos y disculpamos...”<sup>2</sup>.

Tanto Cervantes, en su momento, como Sevilla Arroyo, modernamente, se apegan a la definición de comedia en un sentido amplio: “cierta especie de

---

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes, *Comedias* I, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid, 2001, pp. 22-23.

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

fábula, en la cual se nos representa como en un espejo, el trato y vida de la gente ciudadana y popular...”<sup>3</sup>.

Dejando aparte esta definición de Sebastián de Covarrubias nos parece que la perspectiva crítica debe ampliarse hacia la eficaz función dramática de una parte de su teatro y, relacionada con esto, a la trascendencia que tuvo el asunto de los cinco años de cautiverio dentro del quehacer literario cervantino, que se traduce en obras tempranas como *Los baños de Argel* y *El trato de Argel*. Función que deriva en pivote y motivación dramática; objeto primordial inconsciente de esta escritura ligada estrechamente a la realidad y a la biografía. Catarsis liberadora que se repite y perfecciona en el episodio del Cautivo del *Quijote* y en *El amante liberal*, novela ejemplar impresa posteriormente a la Primera Parte del *Quijote*, en 1613. Se constituye así un eje narrativo (el cautiverio) que recorre la obra cervantina a lo largo de más de veinte años, si tenemos en cuenta que *Los baños de Argel* pudo escribirse entre 1581 y 1585, con el trauma de Argel a las espaldas, lo que se hace patente en el ambiente físico, la atmósfera psicológica, la trama y los personajes de la obra; en la historia desgarradora de captura, abuso moral de los cautivos y martirio infantil. El tema, obsesivo, se extiende hasta 1604, con la aparición de la Primera Parte del *Quijote* que incluye los capítulos del Cautivo. Y llegará como se ha dicho, hasta 1613, si contamos *El amante liberal*. Independientemente del momento en que Cervantes haya escrito cada una de estas obras (la datación exacta es prácticamente imposible), resulta evidente que volvió sobre el asunto de manera recurrente durante aproximadamente treinta y tres años. Es, sin duda, un tema cardinal; una sombra que recorre la vida de Cervantes; una ráfaga de aire helado que da vuelta a las páginas de sus libros.

#### LA COMEDIA IMPOSIBLE

Puede considerarse que *Los baños de Argel* incorpora recursos de la naciente “comedia nueva”, dado lo cual, la elaboración no debió ser excesivamente

---

<sup>3</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española, 1611-1674*, ed. de Martín Riquer, Alta-Fulla, Barcelona, 1943, p. 341.

temprana. Fue seguramente rehecha, adicionada en la época en que triunfaba la comedia lopesca, esos años en que “la ociosidad” lo lleva a ocuparse nuevamente de su teatro (¿los que mediaron entre la Primera y la Segunda Parte del *Quijote*: 1605-1615?; ¿o acaso los inmediatamente posteriores a la cárcel de Sevilla: 1598-1599?). Esto queda claro en lo tocante a las tramas amorosas paralelas, y artificiosas, que se entrecruzan, con el enredo consiguiente; al romanticismo y la idealización que implican.

Relato, en términos teatrales, del cautiverio, encontramos en *Los baños de Argel* la historia de amor del cautivo español y la mora, similar a la que se recreará en el episodio intercalado en el *Quijote*. Los protagonistas: don Lope y Zara, duplicados en la pareja de españoles Costanza-don Fernando. Responde esto al gusto de Cervantes por acumular personajes de perfil semántico paralelo, como Dorotea y Fernando, Cardenio y Luscinda, en el *Quijote*. Pero la obra se complica y enriquece con el tema del martirio de los cristianos en tierra de moros, uno de los grandes tópicos del cautiverio basado en hechos reales consignados por la historia antigua y moderna. Se da espacio a la cruenta descripción del martirio por la fe a través de dos personajes del teatro cervantino, que no aparecen en el episodio novelesco del Cautivo: el niño Francisquito y el renegado “bueno” Hazén, que forman pareja respectivamente con sus antítesis, Juanito, quien aceptará la religión musulmana, hermano de Francisco, e Yzuf, renegado “malo”. Secuestrados los niños, según la trama, junto con su padre en la costa de España y llevados a Argel en calidad de botín por los piratas, su historia se maneja como trama secundaria respecto a la de encuentros y amores de los protagonistas. Se narra el triste destino de los cautivos jóvenes, esclavos obligados por los moros a abjurar de la religión cristiana y aceptar la del Islam; a convertirse en “renegados”; a ser objeto, incluso, de sodomización, siguiendo los usos de los captores. Esta trama, utilizada de manera incidental para dejar el lugar principal a las historias de los amores de damas y galanes al estilo de la “comedia nueva”, traduce, sin embargo, la parte más intensa de la experiencia personal del escritor durante el cautiverio argelino, de la que han partido hipótesis relativas incluso a su virtual bisexualidad documentadas en la crítica cervantina reciente (Daniel Eisenberg, entre otros), llevadas al terreno de la novela (Alfonso Mateo-Sagasta, *Ladrones de tinta*), con la libertad que esto supone.

La comedia, aparte de dar cuenta del que fuera interés primigenio de Cervantes en el terreno de la escritura —el teatro—, testimonia en algunas partes las influencias que pudo haber absorbido de otros dramaturgos: de la comicidad al modo del “paso” de Lope de Rueda, y de la comedia de enredo a la manera de Lope de Vega. Ambas huellas se dejan ver desde la Jornada Primera, en la que se esbozan los tópicos del secuestro de cristianos por los moros, el encuentro de los amantes, la amenaza sodomítica de los secuestradores y el martirio por la fe. Repasemos la jornada.

El capitán Cauralí y el renegado Yzuf, con cuatro moros más, asaltan la costa española y prenden, por principio, a un viejo con sus dos pequeños hijos —Juanito y Francisquito—; a un sacristán (el gracioso de la obra, personaje de “paso” y entremés); a la doncella Costanza, a quien en un esfuerzo desesperado de salvación seguirá al cautiverio su amante, don Fernando. Se distingue el lenguaje bajo de los piratas (“Cauralí [al sacristán]: Camina, perro a la marina”; “Moro [a Costanza]: ¡Aguija, perra, que el mar te aguarda”<sup>4</sup>) frente al lenguaje elevado de los españoles, de don Fernando, que pronuncia cuando, impotente, ve que los corsarios se llevan cautiva a Costanza:

Puntas de cristal claro, y no de almenas,  
 murallas de bruñido y rico argento  
 que guardastes un tiempo mi esperanza,  
 ¿dónde hallaré, decidme, a mi Costanza?<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Cervantes, *Los baños de Argel*, ed. cit., pp. 15 y 17.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 20. El casi cántico de amor de parte de Fernando a Costanza, que pronuncia “¡Ah, mi amada Costanza! / ¡Ah, dulce, honrada esposa”, y su ofrecimiento a los corsarios: “Si me volvéis mi esposa/ un nuevo mundo ofrezco, / con todo cuanto encierra / todo el cielo y la tierra...” (*ibid.*, p. 22), se reflejará de modo casi literal a finales del siglo XVIII —1796— en un drama novohispano, *La lealtad americana*, de Fernando Gavila (impresa y representada en México en el cumpleaños de la reina María Luisa, esposa de Carlos IV, que narra la incursión del pirata Morgan en Portobello en el siglo XVII, a lo largo de los versos del caballero Amador Roca a su bella esposa Camila, secuestrada por el corsario inglés. Se trata de una curiosa huella cervantina en una pieza dieciochesca mexicana que evidencia la lectura de Cervantes —particularmente de *La Numancia*— por el autor catalán Gavila. (Véase M. Peña, “La lealtad americana, de Fernando Gavila...”, *Actas del Coloquio de Teatro Virreinal*, Pontificia Universidad Católica, Lima, 2006, en prensa.)

La caracterización de los personajes está determinada asimismo por las actitudes: la brutalidad de los moros frente a la caballería de los españoles, dando lugar a un contexto moral maniqueo. Esto último se explica como rasgo derivado de la propia experiencia cervantina; del momento histórico de lucha encarnizada de España y otras potencias de Europa contra el turco en el Mediterráneo, amén del inevitable trasfondo social patriótico contrarreformista (el que, por lo demás, habría que examinar con cuidado en el caso de Cervantes; de ningún modo comparable, por ejemplo, al del teatro de autores específicamente contrarreformistas como Calderón de la Barca).

Volviendo a la comedia, ya puestos los prisioneros en tierra africana, se habla de ellos como de “regalos” para el Cadí; de los dineros procedentes de los rescates de aquellos que parecen “caballeros” (como lo habría parecido Cervantes cuando los captores le encuentran entre sus ropas las cartas de presentación de Don Juan de Austria y del Duque de Sessa); se introduce a una pareja de personajes, don Lope y Vivanco, cautivos encadenados, de los cuales Lope viene a ser el equivalente de Ruy Pérez de Biedma, el cautivo del episodio quijotesco, y por ende, virtualmente figuración literaria del propio Cervantes.

La soldadesca y los cristianos esclavos, de entrada, se autodefinen igualmente mediante el lenguaje. Términos como “chufetre” (de “chufa”, voz de origen árabe: el que se burla de otro haciendo muecas con labios y nariz, según Covarrubias, o “¡fende!”, exclamación que se repite equivalente a “¡ay!”, “¡detente!”), identifican a guardianes y cristianos prisioneros, delimitando las jerarquías sociales por medio de la lengua. Llueven palos y golpes en escena prodigados por carceleros moros sobre cristianos enfermos, acalenturados (como lo estuviera Cervantes en Lepanto), cercanos a la muerte, ante las protestas inútiles de otros presos cristianos, tal el español Vivanco (“¡Oh canalla fementida...”), en las que resuena la voz indignada del mismísimo hidalgo don Quijote. Tránsito todos ellos del Cervantes de Argel, golpeado y dolorido, son elementos de un drama que, calificado por su autor genéricamente como “comedia”, linda en lo estricto con lo cómico mediante la banalización de la crueldad: el tono oscila entre la denuncia y la mueca, el escarnio y la risa.

Al intentar ajustarse a los cánones de la comedia en boga con la intención de ser aceptado como dramaturgo al regreso del cautiverio, Cervantes escri-

be una comedia imposible porque en el fondo es un drama; elabora, más bien, una tragicomedia de enredo con aproximaciones al entremés y ecos de los antiguos “pasos”, sustentada en vivencias y recuerdos amargos. ¿Se quiere algo más heterogéneo? Creo que debemos ver, por lo demás, en la comicidad aldeana de los versos del sacristán, en los vocablos insultantes de los guardianes y la sal gruesa que salpica algunos parlamentos, una concesión a la audiencia de los corrales madrileños en los que Cervantes quiso representar su teatro. A un público variopinto y temible, de nobles liados con cómicas, mosqueteros, damas del partido y escritores enemigos, como Lope de Vega o Lupercio Leonardo de Argensola; público que, por lo demás, no llegaría a gustarlo y admirarlo.

#### EL ASUNTO DE LOS RENEGADOS Y LOS REDIMIDOS: YUSUF Y HAZÉN

Personajes secundarios antitéticos, ilustran respectivamente, en la trama de *Los baños de Argel*, la traición al credo cristiano y dicha traición redimida tardíamente por medio del martirio, configurando el drama del cautiverio.

Antes de abocarnos al examen de estos “renegados” de la comedia, recordemos lo dicho por Gustavo Illades respecto a que “el renegado formó parte de la stirpe marginal de la sociedad española y ocupó en la literatura, gracias en buena medida a Cervantes, un lugar significativo”<sup>6</sup>.

En efecto, la creatividad cervantina nos legó personajes originales –los renegados que pueblan su versión del cautiverio dispersa a lo largo de la obra completa, así como los piratas elevados a gobernantes mercenarios (Hazán Bajá, Hazán Veneciano, Cauralí, Uchalí)–, tipos que él pudo conocer en razón de su circunstancia vital. Vienen a ser únicos entre la turba de marginales que frecuentan la literatura cervantina, tales los galeotes (Ginés de Pasamonte), los bandoleros (Roque Guinart) y los jaques o jayanes (Monipodio, Escarramán, en el entremés del *Rufián viudo llamado Trampagos*)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Gustavo Illades, *El discurso crítico de Cervantes en ‘el Cautivo’*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, p. 13.

<sup>7</sup> Vale la pena reproducir aquí la justa descripción del arquetipo, establecida por Illades: “El personaje del renegado [...] encierra un doble interés; por una parte juega un papel decisivo en el relato

En la comedia, el escritor plantea dos tipos: Yzuf, el renegado vil y contumaz, que persevera en la fe adquirida y en el servicio a sus amos y cómplices apresando jóvenes, aprovisionando al Bajá de muchachos (sus propios sobrinos, niños aún) y ejecutando órdenes. Y Hazén, el renegado que experimenta una segunda conversión (vuelta a la fe cristiana tras haber renegado de ella), con el aditamento de la culpa, la expiación y el martirio. Será Hazén el aliado de los personajes Lope y Vivanco en sus expectativas de evasión, equivalente del renegado “bueno” que Cervantes introduce en el episodio del Cautivo. Declaración explícita de sus propósitos de amigo y su buena fe son los versos en que pronuncia: “Con vuestras dos firmas solas / pisaré alegre y contento / las riberas españolas / llevaré propicio el viento, / manso el mar, blandas sus olas. // A España quiero tornar, / y a quien debo confesar / mi mozo y antiguo yerro; / no como Yzuf, aquel perro / que fue a vender su lugar”<sup>8</sup>.

Páginas más adelante, conocemos a Yzuf. Nos enfrentamos a la cáfila de villanos: Hazán Bajá, rey de Argel; el Cadí, Carahoja, el guardián Bají y otros moros, en el momento del desembarco tras el asalto a las costas españolas. Entre los elogios que se prodigan unos a otros está la presentación del Guardián: “Yzuf se llama, / a quien pregonan la fama / por buen moro y buen soldado”<sup>9</sup>.

El contrapunto moral entre ambos renegados se evidencia en las expresiones de amistad plenas de retórica de Yzuf hacia el Cadí y el Bajá, y en sus palabras y actos. Es, como ellos, un pirata, un mercenario: “Mi pueblo se saqueó / y, aunque poca, en él se halló / ganancia y algún cautivo”<sup>10</sup>.

Como si Cervantes tuviera prisa por denunciarla, se introduce inmediatamente, en forma un tanto abrupta, la noción de sodomía, que hace de Yzuf, amén de renegado, cómplice en los parlamentos que siguen:

---

al problematizar la función que debía corresponderle, marginado, despreciado como era, apóstata a fin de cuentas; por otra, el renegado como figura histórica es la imagen invertida del converso y expresa la otra cara del español, la parte maldita, ya que en él señorea la tentación de darse al enemigo, de traicionar a los suyos invirtiendo el signo de las más apreciadas costumbres. Aquí no es ya Dios sino Alá el destinatario del culto...” p. 14.

<sup>8</sup> Cervantes, *Los baños de Argel*, ed. cit., p. 45.

<sup>9</sup> *Loc. cit.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 46.

BAJÁ: Haz venir algunos dellos [cautivos] / en mi presencia, y advierte / que sean de los más bellos.

CAURALÍ: Yo mesmo, por complacerte / quiero ir, señor, a traellos. [...] / BAJÁ: ¿Cuántos serán? / YZUF: Ciento veinte. / BAJÁ: ¿Hay entre ellos buena gente/ para el remo? ¿Hay oficiales? / YZUF: Yo creo que vienen tales, / Que el más ruin te contente. // CADÍ: ¿Hay muchachos? // YZUF: Dos no más; / pero de belleza estraña, / como presto lo verás. // CADÍ: Hermosos los cría España // [YZUF]: Pues éstos te admirarás. / Y son, a lo que imagino, / uno y otro mi sobrino. // [...] // HAZÉN: ¿Qué tal hiciste, traidor, / alma fiera de Ezino?<sup>11</sup>

Está claro el papel de ambos renegados. La villanía de Yzuf ha llegado al punto de raptar a sus propios sobrinos, niños apenas, y traerlos junto con el padre viejo para ofrendarlos a Alá... y al Bajá:

CAURALÍ: De aquestos dos niños creo / Que este honrado viejo es padre. // YZUF: El mío en su rostro veo. [...] // CADÍ: Éste no es feo. // BAJÁ: Son muy chiquitos. // CAURALÍ: Con todo, / con el tiempo me acomodo, / sin que lo estorbe su Roma, / dar dos pajes a Mahoma / que le sirvan a su modo. // PADRE: ¡Cuitado! ¿qué es lo que escucho? // CADÍ: Llegad éste acá. // PADRE: Señor, / no nos aparte; / ya lucho / con los brazos del temor, / y venceránme, que es mucho<sup>12</sup>.

Hay que poner de relieve la modernidad de Cervantes al atreverse a tratar un tema espinoso en época de inquisidores, en pleno Siglo de Oro, cuando el pecado nefando era castigado con el brasero o la hoguera. El asunto de la pederastia suena contemporáneo. Si la cruda expresión de la sexualidad heterosexual en el ámbito de la novela sorprende en una obra del tipo de *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado, la denuncia abierta de la pederastia como una forma de avasallamiento, en el caso de estos niños cristianos, relacionada con el sometimiento a la fe musulmana, resulta inusitada y valiente. Independientemente de cualquier consideración moralizante, no podemos dejar de pensar en Cervantes como el testigo, en sus cinco años de cautiverio, de escenas semejantes.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

Tras un largo parlamento en el que Hazén reprocha a Yzuf su traición a España (“...¿contra tu patria levantas / la espada? ¿Contra las plantas / que con tu sangre crecieron / tus hoces agudas fueron? / YZUF: ¡Por Dios, Hazén, que me espantas! / HAZÉN: ¿No te espanta haber vendido / a tu tío y a tus sobrinos y a tu patria, descreído...?”<sup>13</sup>), Hazén, invadido por ira incontenible, apuñala a Yzuf, y en un remate con palabras y gestos truculentos, éste cae: “¡Ay, que me ha muerto! ¡Mahoma, desde luego la venganza, / como es tu costumbre, toma!”, mientras el otro lanza una condena con matiz burlesco: “Tú llevas buena esperanza / a los lagos de Sodoma!”<sup>14</sup>

Por extensión, entendemos aquí también la laguna Estigia, el Aqueronte, como punto de comparación sobrentendido. La catarsis y su desenlace (el homicidio) sirven para descubrir el punto de vista del autor sobre los vicios de Yzuf, personaje emblemático del mundo musulmán y de la casta de los traficantes. El desenlace de este drama entre personajes primordiales para la intención de denuncia de Cervantes consistirá en la confesión del homicidio y el arrepentimiento de Hazén por haber traicionado su fe, al par que la aceptación estoica del castigo de la muerte por empalamiento a que es condenado por el Cadí. Estamos lejos de la comedia en sentido estricto. Como se ha dicho, se trata en realidad de una tragicomedia, mezcla del drama de los cautivos y del elemento cómico introducido por un esbozo de “paso” al modo de Lope de Rueda en el que participan el sacristán Tristán (arquetipo, por otra parte, en los entremeses de Cervantes), el Cadí, el Bajá y Hazén, español renegado “bueno” (que como vimos, acabará inmolándose en el empalamiento por su fe cristiana).

Francisquito y su desdichado padre, un tanto abandonados por el autor a lo largo del desarrollo de una trama típica de la comedia nueva, reivindican el tema del martirio y la traslación al papel de asuntos vividos por Cervantes; a la obra que, como hemos dicho, es comedia sólo en cuanto a género, en sentido amplio; en sentido estricto, por lo que al meollo de la narración de sucesos de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 56

cautivos se refiere, una “comedia a noticia”. Y en gran medida, una “comedia imposible”<sup>15</sup>.

La intriga amorosa de Lope y Zara, Fernando y Costanza, a las que se sumarán –en una tónica de sensualidad contrastante con los parlamentos sobre el martirio de los cautivos– la de Halima, mujer de Cauralí, y don Fernando, que, al declararse esposo de Costanza, da lugar al típico enredo de la comedia al uso. Esto nos permite confirmar nuestra hipótesis de que la obra debió de ser retocada en época anterior a su publicación. Cervantes la entregaría, un poco antes de 1615, al editor Juan de Villarroel, quien la daría para imprimir a la Viuda de Alonso Martín, propietaria de imprenta, en la madrileña Plazuela del Ángel. Nos confirma igualmente en la idea de que Cervantes no fue del todo ajeno a la “comedia nueva”, a la que quiso integrarse por medio de la imprenta, en los años de la recopilación y aparición de sus *Ocho comedias y Ocho entremeses*<sup>16</sup>. Escribió una tragicomedia. Comedia, puesto que en lo concerniente a amores, parafraseando a Covarrubias, se remata en “paz, amistad y

---

<sup>15</sup> En esta Primera jornada de *Los baños de Argel* se hace hincapié en el aspecto de la crueldad de los turcos y el valor de los prisioneros españoles, y de los contrastes entre los personajes secundarios, a lo largo del diálogo entre un guardián, un cristiano anónimo con las orejas cortadas que lleva un paño ensangrentado, y Carahoja, especie de turco o renegado: “GUARDIÁN: tres veces por tierra ha huido / este perro, y treinta doblas / di a aquellos que le han traído. // CRISTIANO: Si las prisiones no doblas / haz cuenta que me has perdido, / que aunque me desmoches todo [...] / tanto el ser libre deseo, / que a la fuga me acomodo [...] / que no importa el ramo cortes / si no arrancas las raíces. / Si no me cortas los pies, / al huirme no hay reparo. // GUARDIÁN: Carahoja, éste no es español? // CARAHOJA: ¿Pues no está claro? / en su brío no lo ves?” (pp. 38-39). Cervantes, que intentara cuatro huidas, no resiste la tentación de desdoblarse en un personaje incidental al tiempo que ensaya el recurso del elogio del español como forma de caracterizar, en sentido amplio, la identidad hispana.

<sup>16</sup> En la Jornada Segunda se introduce un recurso típico del teatro de los Siglos de Oro: la mujer vestida de hombre. Doña Catalina es Ambrosio en un juego de travestismo a la moda en Tirso de Molina y Calderón. Por lo demás, el asunto de la pluralidad de religiones, visto no en términos de mera convivencia, sino de feroz competencia, volverá a escena en la Segunda jornada con el contrapunto cómico entre el sacristán y el judío, y la aparición escénica de Francisquito, uno de los niños secuestrados, atado a una columna en imitación de la muerte de Cristo, moviendo a piedad al espectador: “FRANCISQUITO: ¡Ya la muerte helada y fría / a dejaros me provoca / con su mortal agonía! [...] // ¡Adiós, que espiro! // PADRE: Dios, a quien tu intento aspira / nos junte donde yo aspiro! [...] // ¡Véte en paz, alma hermosa, / y al que te hizo dichosa, / pues ya le ves, pídele / que nos sustente en su fe / pura, santa, alegre honrosa!” (Cervantes, *ibid.*, p. 155).

contenido”; en tanto que, como tragedia, “tiene fin en algún gran desastre”<sup>17</sup>: el desastrado caso, dentro de la obra, de los mártires de Argel.

Con base en lo dicho, pienso que la obra puede ser considerada un producto híbrido. Perfectamente coherente, por lo demás, con la necesidad autorrepresentacional y autojustificatoria de su autor (apuntalaba el “Informe” sobre ortodoxia cristiana y buenas costumbres elaborado por Cervantes en 1580) en los años subsecuentes a la liberación del cautiverio argelino.

---

<sup>17</sup> Covarrubias, *op. cit.*, p. 341.



# El amor como eje estructurante de la trayectoria dramática de Alimuzel de *El gallardo español* de Cervantes

Luis Alfonso Romero Gámez  
*Universidad Nacional Autónoma de México-FES Acatlán*

La comedia de *El gallardo español* de Miguel de Cervantes fue escrita alrededor de 1581 cuando el autor

se encuentra en Madrid con una familia arruinada e intenta en seguida valerse de las “cartas de recomendación” de marras para conseguir algún nombramiento oficial, pero no logra sino una oscura misión en Orán, llevada a cabo a mediados de 1581, donde se traslada a Lisboa para dar cuenta a Felipe II del resultado<sup>1</sup>.

Dentro de la variedad del teatro del alcalaíno, dicha comedia es catalogada por los cervantistas Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla<sup>2</sup> como de tema morisco porque en ella se cuenta la defensa que hacen los cristianos en Orán de los ataques moros<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Florencio Sevilla Arroyo, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Comedias I*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid, 2001, p. 13.

<sup>2</sup> *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, 1923, t. I.

<sup>3</sup> María Antonia Garcés, en su libro *Cervantes en Argel: historia de un cautivo* (Gredos, Madrid, 2005), señala sobre el alcalaíno que “los cinco años pasados en los baños (prisiones) de Argel (1575-1580) dejaron huella imborrable en su obra”, p. 27; existen infinidad de ejemplos sobre imágenes del cautiverio: galeotes, mujeres prisioneras, traductoras, o en el caso de *El gallardo español*, la presencia de los moros Alimuzel y Arlaxa.

*El gallardo español* expone cómo el moro Alimuzel reta a don Fernando el cristiano, para poderse llevar a Arlaxa, su amada, quien se ha enamorado del segundo mediante oídas.

Si bien la crítica ha hecho valiosas aportaciones sobre *El gallardo español*, consideramos que éstas han dejado en segundo término la profundización en los estudios sobre personajes como Alimuzel y su relación con el amor.

Sobre esta comedia cervantina encontramos tres principales líneas de investigación: la primera considera que la obra del autor es producto de la comunión con las ideas de la Iglesia Católica; en este tenor Joaquín Casaldueiro, en su texto *Sentido y forma del teatro de Cervantes*<sup>4</sup>, señala que en *El gallardo español* no puede existir amor entre moros, dado que Arlaxa, la mora, siente “un mal amor por don Fernando”.

En la segunda corriente, Stanislav Zimic advierte en su libro *El teatro de Cervantes que El gallardo español*<sup>5</sup>, es una adaptación de la materia caballeresca, que el alcaláino actualiza con base en sus circunstancias contemporáneas, asimismo realiza una analogía entre los personajes cervantinos con algunos de los más notorios del ciclo carolingio y finalmente agrega:

Es muy importante observar que la nacionalidad y la afiliación religiosa en sí no determinan el espíritu caballeresco o la villanía de los personajes de *El gallardo español*: Alimuzel es moro, pero galante; Buitrago es “cristiano”, pero grosero y codicioso. Todo esto refleja la comprensiva visión cervantina sobre la condición humana que en cualquier latitud terrestre suele manifestarse, esencialmente, con las mismas inclinaciones y responder a los mismos estímulos.<sup>6</sup>

Consideramos importante tal observación, porque se reconoce la comprensión cervantina por el ser humano, ya que no sólo se le ve como un autor de manera aislada, sino que se le esboza como hijo de las ideas del humanismo, afirmación que sostiene claramente la tercera línea de investigación encabezada por Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*<sup>7</sup>: “No es necesario

---

<sup>4</sup> Gredos, Madrid, 1974.

<sup>5</sup> Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, p. 95.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>7</sup> Pról. de Julio Rodríguez Puértolas, Trotta, Madrid, 2002.

aducir más ejemplos para que se perciba con claridad este esencial aspecto de la técnica cervantina, el vivir literario consiste en expresar más el trasfondo que la apariencia del vivir”<sup>8</sup>.

Nosotros concordamos con esta última, en virtud de que advierte las circunstancias y complejidades de la creación cervantina; observa al personaje no como un individuo que se debe a su colectivo, sino como un ser humano complejo que vive en un contexto determinado, tal como lo señala Mc.Kendrick en su libro *El teatro de Cervantes* al apuntar que el mérito de las comedias del alcalaíno consiste en “inspirarse en la verdad de la vida y llevar a escena personajes humanos que sintiesen o hablasen como los de carne y hueso [...]”<sup>9</sup>.

El objetivo de esta ponencia es demostrar que Alimuzel, el moro de *El gallardo español*, ama neoplatónicamente a Arlaxa a través de sus acciones decorosas. Lo anterior lo sustentamos en que lo más evidente sería pensar que en una España bajo el gobierno de Felipe II, el único que hubiese podido amar dentro de una obra literaria (entendiendo ésta como un reflejo de un contexto histórico, político y social), hubiera sido un cristiano a modo de ejemplo de un ser humano virtuoso; sin embargo, encontramos ejemplos como el del *Abencerraje* en el que el personaje principal que ama es un moro y que evidencia que Cervantes, bajo la influencia de las ideas humanistas producto de su formación con Juan López de Hoyos, entiende que el ser humano es valioso por sí mismo, más allá de las creencias religiosas que pueda tener, aspecto señalado por Jesús González Maestro en su libro *La escena imaginaria...*: “El Cervantes dramaturgo se caracteriza por su original empeño en nadar contra la corriente, enfrentarse con ideas y prejuicios generalmente admitidos [...] o bucear en la psicología humana más allá de los tópicos rutinarios”<sup>10</sup>. Para evidenciar nuestra premisa, definimos el término “acción”, “amor neoplatónico” y “decoro”, enlistamos y clasificamos las acciones de Alimuzel, señalamos cómo se evidencia el amor y la congruencia entre éste y el decoro.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>9</sup> Mc.Kendrick, *El teatro en España (1490-1700)*, José de Olañeta, Palma de Mallorca, 1994, p. 51.

<sup>10</sup> Jesús González Maestro, *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes Saavedra*, Iberoamericana, Madrid, 2000, p. 21.

El *Diccionario de la lengua española* define el término “acción” como la “sucesión de acontecimientos o peripecias que constituyen una obra”, mientras que para Edgar Ceballos en su libro *Principios de construcción dramática*:

Puede ser física o psicológica, pero debe despertar una respuesta emocional. Lo que nos mueve en cualquier acción, es el cambio de equilibrio entre el individuo y su medio, por lo que no podemos hablar de cualquier acción como exclusivamente mental o exclusivamente física; el cambio afecta la mente del individuo tanto como la realidad a la cual pertenece; la fuerza de voluntad motiva a las personas a buscar un objetivo, de modo que pueda manifestarse la acción<sup>11</sup>.

Al tratar de definir el amor neoplatónico, comparamos lo que señalan Marsilio Ficino, León Hebreo y Erich Fromm; los tres autores coinciden en que el amor es un acto de voluntad que implica el deseo de estar con el objeto amado, Ficino agrega que, además de todo lo anterior, el amor es un acto en el que se goza de la belleza del objeto amado y no se espera una recompensa posterior:

#### Definiciones de amor por Ficino, Hebreo y Fromm

<i>Marsilio Ficino</i>	<i>León Hebreo</i>	<i>Erich Fromm</i> <sup>12</sup>
Y siendo el amor deseo de gozar la belleza y conociéndose ésta únicamente por los ojos, el amador del cuerpo, está sólo con ver; de manera que la concupiscencia del tacto no forma parte del Amor <sup>13</sup> .	Podemos definir con verdad el amor como deseo de gozar con unión de la cosa conocida como buena, aunque el deseo presuponga carencia de la cosa deseada <sup>14</sup> .	El amor debe ser esencialmente un acto de voluntad, de decisión de dedicar toda nuestra vida a la de la otra persona <sup>15</sup> .

<sup>11</sup> Edgar Ceballos, *Principios de construcción dramática*, Gaceta, México, 1995, p. 115.

<sup>12</sup> Psicoanalista del siglo xx que sistematiza y readapta la teoría amorosa de Ficino y Hebreo con base en las circunstancias contemporáneas.

<sup>13</sup> Marsilio Ficino, *Sobre el amor: comentarios al banquete de Platón*, trad. de Mariapía Lamberti y José Luis Bernal, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 48.

<sup>14</sup> León Hebreo, *Diálogos de amor*, tr. de David Romano, introd. y notas de David Soria Olmedo, Alianza-Tecnos, Madrid, 2002, p. 72.

<sup>15</sup> Erich Fromm, *El arte de amar*, Paidós, México, 2000, p. 60.

Durante el proceso amoroso, los amantes deben tener un decoro. Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias* de 1609 es quien habla de manera formal en una obra literaria sobre el concepto de decoro:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda  
la gravedad real; si el viejo hablare,  
procure una modestia sentenciosa;  
describa los amantes con afectos  
que muevan con extremo a quien escucha;  
los soliloquios pinte de manera  
que se transforme todo el recitarte,  
y, con mudarse a sí, mude al oyente;  
pregúntese y respóndase a sí mismo,  
y, si formare quejas, siempre guarde  
el debido decoro a las mujeres.  
(vv. 269-279)<sup>16</sup>

Partimos del hecho de que Alimuzel ama neoplatónicamente a su amada y lo demuestra través de sus acciones, entendidas éstas como la serie de sucesos que realiza por amor a Arlaxa.

Las dividimos en dos tipos: físicas y mentales<sup>17</sup>; en las primeras entendemos aquellas en las que el moro interactúa con su amada, mientras que en las segundas no lo puede hacer:

---

<sup>16</sup> Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias*. Según el *Diccionario de la lengua española* (Espasa-Calpe, Madrid, 21ª ed., 2001) se trata de: “conformidad entre el comportamiento de los personajes y sus respectivas condiciones sociales”. S. de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana* (ed. de Felipe C. R. Maldonado, Castalia, Madrid, 1995) lo define como “respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves”.

<sup>17</sup> Como ya bien señalaba Edgar Ceballos (*op. cit.*), no podemos hablar de acciones aisladas exclusivamente físicas o mentales, ambas despiertan una respuesta emocional en el individuo y provocan un cambio en él.

## Acciones de alimuzel por amor a Arlaxa

<i>Acciones físicas (cuatro ocasiones)</i>	<i>Acciones mentales (dos ocasiones)</i>
1. Promete llevarle a Fernando (I, vv. 13-16)	1. Alimuzel se entristece por no tener a Arlaxa (I, vv. 322-326)
2. Se traslada al cerco de Orán, reta y espera al cristiano (I, vv. 147-226)	2. Éxtasis de Alimuzel por Arlaxa (I, vv. 400-411)
3. Defiende a Arlaxa y pelea con Fernando (II, vv. 1616-1620) y (III, vv. 2772-2773)	

Tomando como base los términos que trabaja Edgar Ceballos, un personaje como Alimuzel que demuestra su amor por Arlaxa a través de sus acciones resultaría un personaje catalizador<sup>18</sup>, porque precipita la historia siempre hacia delante, ya que lo hace no con diálogos, sino mediante acciones. Observamos que, en este caso, el moro de *El gallardo español* ama y defiende a Arlaxa si es preciso a costa de lo que sea:

ALIMUZEL. No son los sueños verdad;  
no tengas miedo, mi amor;  
y si lo son, juzga y piensa  
que a tu lado hallarás  
quien no consienta tu ofensa.  
(II, v. 1616-1620)

Si bien sus acciones convierten a Alimuzel en un catalizador, cabe señalar también la importancia que guardan aquellas que evidencian una “emoción”. De acuerdo con la definición del *Diccionario de la lengua española*, ésta es una “alteración del ánimo intensa o pasajera, agradable o penosa que va acompañada-

<sup>18</sup> Edgar Ceballos, *op. cit.*, p. 198.

da de cierta conmoción somática”; lo anterior se demuestra con las acciones en las que Alimuzel no tiene a Arlaxa, pero la puede amar sin estar ella presente:

Acciones mentales de Alimuzel

Alimuzel:

Aquí a solas daré al llanto  
las riendas, o al pensar santo  
en las memorias de Arlaxa,  
en tanto que al campo baja  
aquél que se estima en tanto.  
(I, v. 322-326).

Alimuzel:

En el sueño va adquiriendo  
fuerzas la amorosa llama,  
porque en él se representan  
visiones que me atormentan,  
obligaciones que guarde  
miedos que me hacen cobarde  
y celos que más me alientan.  
Mirándote estoy, y veo  
cuán propio es de la mujer  
tener extraño deseo  
cosas hay en ti que ver  
no que admirar.  
(I, v. 400-411)

Y su relación con León Hebreo,  
*diálogos de amor*

El amante, cuando está en éxtasis, pensando en lo que ama, ni recuerda ni se preocupa de sí mismo, ni ejecuta ninguna acción natural, sensitiva, motiva o racional que le beneficie; al contrario, en todo está ajeno a sí mismo, es propio de aquello que ama y contempla, con lo cual se identifica por completo<sup>19</sup>.

Las acciones mentales de Alimuzel demuestran que el amante no sólo ejerce su amor a través de los actos físicos, sino mediante otro tipo de acciones que despiertan en quien las ejerce emociones de dolor y tristeza por no tener al ser amado cerca, pero que a la vez lo reconfortan por utilizar mecanismos como la memoria para poder amar, situación que comenta, en el ejemplo citado, León Hebreo en *Diálogos de amor*.

<sup>19</sup> León Hebreo, *op. cit.*, p. 173.

Finalmente lo que realiza el moro de *El gallardo español* a través de estas últimas es contemplar a Arlaxa en un acto de libertad en el que quien ama se eleva a lugares de apariencias amables.

A partir de sus acciones físicas y mentales, Alimuzel resulta un amante ideal según el neoplatonismo<sup>20</sup>: teoría filosófica que permeó la obra del alcaíno, influencia comentada ya por Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*:

El problema de la discordancia y de la armonía analizado hasta ahora depende estrictamente de la idea que posee Cervantes acerca de la naturaleza y lo natural. Tal idea es necesario soporte dentro de su sistema de considerar el mundo y la vida; deriva inmediatamente del pensamiento neoplatónico y ha producido en el autor consecuencias no menos fecundas e importantes de las que produjo en Montaigne en orden, claro está, más abstractamente filosófico<sup>21</sup>.

Para los antiguos neoplatónicos el hombre es un *microcosmos* que se encuentra en estrecha relación con el todo, también llamado primera materia: el vínculo que existe entre dos personas que se aman se asemeja a la unión amorosa entre el Cielo y la Tierra, porque ambos se asocian para fundirse amorosamente tanto en el ámbito humano como en el ámbito cósmico.

De acuerdo con la definición de *decoro*, para el neoplatonismo el carácter masculino está asociado con el sol y con lo activo, mientras que su opuesto, con la luna y con lo pasivo<sup>22</sup>. Observamos que Alimuzel encarna al amante

---

<sup>20</sup> Retomando la idea de que Cervantes es comprensivo mediante la visión de Alimuzel, esto se demuestra cuando el moro señala que Fernando no es su enemigo (I, v. 1035-1039), sino su contrario; con lo cual observamos que en *El gallardo español* el amor es un acto que se demuestra mediante los actos a los que sólo están destinados aquellos que tienen el decoro para sustentarlo.

<sup>21</sup> Américo Castro, *op. cit.*, p. 151.

<sup>22</sup> Véase Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, 6a. ed., vers. castellana de Manuel Silvar y Antonio Rodríguez, Herder, Barcelona, 1999: "La luna es siempre *yin* con respecto al sol, que es *yang*, pues éste irradia directamente su luz, mientras que la luna refleja la del sol; el uno es pues principio activo, y la otra, principio pasivo. Esto tiene una aplicación simbólica muy amplia: en cuanto la luz es conocimiento, el sol representa el conocimiento intuitivo, inmediato; y la luna, el conocimiento por reflejo, especulativo. En consecuencia sol y luna corresponden respectivamente al espíritu y al alma, así como a sus sedes: el corazón y el cerebro".

ideal neoplatónico, porque representa el microcosmos que todo aquel que ama espera encontrar en el objeto amado, ya que encontramos en sus acciones tanto el decoro activo y físico, así como también el pasivo y mental.

Por todo lo dicho, Alimuzel resulta un personaje interesante para ser estudiado con mayor profundidad, porque encarna el ideal de un amante, ya que en todo momento resulta un personaje que se encuentra en equilibrio, dado que no busca ningún otro objetivo más que poder ejercer su amor no tanto al tener consigo a su amada, sino al lograr la felicidad de ésta mediante las acciones que él pueda desempeñar para conseguir dicho objetivo.

Podemos concluir que Alimuzel es un personaje que lleva hacia adelante la historia de *El gallardo español* a través de sus acciones. Es un interlocutor que encarna al amante ideal neoplatónico mediante los actos en los que demuestra su decoro tanto activo como pasivo con el único afán de lograr el bienestar de su amada Arlaxa.



## Trazos escénicos en dos episodios del *Quijote*. Las poéticas de la imitación y el desnudamiento<sup>1</sup>

María Stoopen Galán

*Universidad Nacional Autónoma de México*

Una de las diferencias entre la representación teatral y el género narrativo consiste en que lo visual escénico —me refiero a espacios, objetos, vestuario— en la narración es de naturaleza descriptiva, en tanto que la composición espacial del escenario y los objetos en él dispuestos son, en principio, indicados por medio de una descripción en las didascalias del texto dramático y en la puesta en escena no aparecerían mencionadas, sino a la vista del público: de la palabra a la cosa y viceversa<sup>2</sup>. Otra diferencia entre uno y otro género es que en la narrativa la mirada del narrador puede desplazarse más allá de un espacio

---

<sup>1</sup> Hay múltiples estudios dedicados al tema de la teatralidad en el *Quijote*. Véase, por ejemplo, Gabriel Baltodano Román, “Sobre el tinglado de la novela (aspectos teatrales del *Quijote*)”, *Revista Comunicación*, 14:1 (enero-julio 2005), pp. 6-18. Asimismo, se ha destacado la teatralización de varios episodios del *Quijote*. Valgan como ejemplos: Verónica Azcue Castellón, “La disputa del baciuelmo y ‘El retablo de las maravillas’: sobre el carácter dramático de los capítulos 44 y 45 de la primera parte de *Don Quijote*”, *Cervantes*, 22:1 (2002), pp. 71-81. Bruce R. Burningham, “Jongleuresque Dialogue, Radical Theatricality, and Maese Pedro’s Puppet Show”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXIII:1 (Spring 2003). <http://www.cervantevirtual.com/servlet/SirveObras/0148229612395992980035/p00000> (17/04/2007).

<sup>2</sup> Para un trabajo analítico e histórico sobre las didascalias véase Guillermo Schmidhuber de la Mora, “Apología de las didascalias como elemento *sine qua non* del texto dramático”, *Sincronía Invierno 2001*, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>. Asimismo puede consultarse Santiago Sánchez Santarelli, “Sobre la narración en la escritura teatral” [en línea]. *La máquina del tiempo*. Actualización correspondiente al periodo 1 a 10 de enero de 2007, <http://www.lamaquinadel tiempo.com/algode/teatro01.htm> (17-VIII-2007).

determinado en un momento dado. Este desplazamiento no sólo es espacio-temporal, sino al interior de los personajes. La voz narrativa puede informar al lector lo que el ojo del público está impedido de percibir en la escena. Con respecto a la diversa naturaleza de los géneros en cuestión, Óscar Cornago advierte:

Sería un grave error –no por común menos grave– tratar de entender, analizar o juzgar un acontecimiento escénico/físico a través de un fenómeno literario como es la lectura de un texto, o viceversa, confundir una obra escénica o cinematográfica con el texto que se empleó en ella: son acontecimientos estéticos de orden radicalmente diversos, no sólo por la ausencia de cuerpos físicos y objetos materiales en el hecho literario [...], sino por otras cuestiones que suelen pasar desapercibidas, como el hecho de que la palabra leída, ontológica y estéticamente, no es la misma que la palabra dicha: constituyen dos palabras distintas, aunque el significado denotativo sea el mismo<sup>3</sup>.

En consecuencia, el presente trabajo, que pretende hacer una lectura de cruces genéricos en la obra cervantina y, sobre todo, destacar las cualidades preformativas de un par de episodios (I, 1 y 25), se ceñirá a las distinciones arriba establecidas.

Si atendemos el primer capítulo del *Quijote*, nos percatamos de que está construido únicamente a partir de procedimientos narrativos y descriptivos; en él no intervienen diálogos, la técnica compartida por los dos géneros que nos ocupan. Si bien se podría diseñar un escenario doméstico con base en este capítulo, reconstruyendo la habitación de una casa hidalga del XVII e incluyendo los objetos mencionados en el relato –la “lanza en astillero” y la “adarga antigua” –<sup>4</sup>, sería imposible representar los cambios que sufre el pro-

---

<sup>3</sup> Óscar Cornago, “Utopías escénicas del texto: los ritmos del discurso”, en Angélica Tornero (coord.), *Discursare. Reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 138 (en prensa). En relación con los nexos y las diferencias entre uno y otro género, véase también Jerónimo López Mozo, *De la novela al escenario: lo leído y lo visto*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2007 (selección de textos por Jerónimo López Mozo).

<sup>4</sup> Cito de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, Insti-

tagonista a causa de su entrega desmedida a la lectura, ya que se trata de un proceso privado y silencioso, del que sólo el narrador puede dar cuenta y, en consecuencia, las acciones que el hidalgo lleva a cabo después –tales como la limpieza y adaptación de las armas–, escenificadas serían incomprensibles, puesto que son el efecto de ese proceso interno de transformación. Por otro lado, la narración del primer capítulo es completamente muda en cuanto a la composición espacial. Si hay unas armas colgadas, no se describe el aposento que las contiene; si se enumeran los platos que integran la dieta del hidalgo, no se detallan ni la cocina ni el comedor de la casa; si el hidalgo lee, no se definen las características de la biblioteca<sup>5</sup>. La poética del espacio en este capítulo dista mucho de la realista del siglo XIX<sup>6</sup>. ¿En qué consiste, pues, la posible teatralidad de este episodio?

Mi propuesta de lectura en este sentido se basa en la preparación que cumple el hidalgo para salir a la escena del mundo. Según vimos, la “lanza en astillero” y la “adarga antigua” forman parte relevante de la utilería en la composición espacial narrativa, la cual está construida a manera de un esbozo, a partir de estos elementos mínimos indispensables que definen al hidalgo y servirán al caballero. Los gestos teatrales más significativos, que lleva a cabo el hidalgo en el ámbito doméstico, tras bambalinas, son, entonces, el aprendizaje de un guión, la construcción de sí mismo como personaje a partir de ese guión, el indispensable cambio de vestimenta, así como la visualización del mundo como el escenario idóneo para desempeñar el papel adoptado: “le pareció conveniente y necesario [...] hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban” (I, 1, p. 43).

---

tuto Cervantes-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004, p. 37.

<sup>5</sup> Si bien en el capítulo 6 de la Primera parte el episodio se desarrolla en la biblioteca del hidalgo, de ésta se informa que contiene “más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños” (I, 6, p. 83) y que cuenta con “ventanas al patio”, necesarias para que los escrutadores arrojen los indeseables. Nada más.

<sup>6</sup> Para un estudio detallado de esta poética espacial véase Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

Con el fin de representar ese papel adoptado y ser convincente ante quienes se aparezcan en su trayecto, es forzoso que mude su ropa civil: “[...] sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino” (I, 1, pp. 37-38), ropajes con los que, asimismo, representaba el papel social que está a punto de abandonar, puesto que ya le resultaba incómodo<sup>7</sup>. Esta indumentaria de casa y de fiesta será remplazada por arreos de caballero:

Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiolas y aderezolas lo mejor que pudo; pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada (I, 1, p. 44).

Semejante atuendo, viejo y anacrónico –que don Quijote pondrá de nuevo en circulación–, junto con la falsa celada, la cual hubo de ser reforzada con “unas barras de hierro por de dentro” (I, 1, p. 44), después de que no resistió un golpe de espada, convierten al caballero en ciernes en un monigote, personaje equívoco cuya intención es aparecer ante la mirada ajena como auténtico miembro de la caballería andante y, en verdad, al salir a escena, será objeto, en ocasiones de temor, y muchas más de risa y burlas, como sucederá desde su primer encuentro con personajes seculares<sup>8</sup>. Así, el hidalgo saldrá al mundo

---

<sup>7</sup> “Dentro de la obligada modestia –aclara en nota la edición del Instituto Cervantes– DQ viste con una pulcritud y un atildamiento muy estudiados, porque la conservación de su rango depende en buena parte de su apariencia.” *Op. cit.*, p. 38, n. 13. En “Don Quijote en casa”, *Casa del Tiempo*, 75 (2005), pp. 13-17, hago un estudio del significado de las estadias domésticas de don Quijote.

<sup>8</sup> “[...] y así, con extraño contento llegó a la venta y a las damas, las cuales, como vieron venir un hombre de aquella suerte armado, y con lanza y adarga, llenas de miedo se iban a entrar en la venta...”; “[...] Mirábanle las mozas y andaban con los ojos buscándole los ojos que la mala visera encubría [...]”; por su parte, el ventero “viendo aquella figura contrahecha, armada de armas tan desiguales como eran la brida, lanza, adarga y coselete, no estuvo en nada en acompañar a las doncellas en las muestras de su contento” (I, 2, pp. 53 y 54).

–“escénico en tanto que espacio de actuación”–, inmenso teatro que pretenderá dominar y convencer. Por su parte, el mundo, las más de las veces, no se comportará como él espera.

Abandonado su ámbito doméstico, la vida del hidalgo será una continua representación. Don Quijote, por lo regular tracista principal de las escenas, se encargará de construir los escenarios adecuados para el desempeño de su papel, encontrará desiguales calidades de público –ignorantes o versados en sus códigos–, espectadores que, de muy diversas maneras, acabarán siendo integrados al elenco del guión caballeresco, el cual, gracias a los innumerables equívocos, por lo general se traducirá en farsa. De este modo, se pondrá en continuo movimiento la maquinaria del ser y parecer. Los personajes colaborarán de muy distintas maneras: participando regocijados, fingiendo de mala gana el papel asignado, oponiéndosele o burlándose de él. Por su parte, don Quijote podrá resentir la reacción de su público convertido, de súbito, en actores y actrices<sup>10</sup>, o le pasarán inadvertidas las burlas y engaños que de él hacen<sup>11</sup>. Serán múltiples los pactos de representación que se sellarán entre uno y otros<sup>12</sup>.

A lo largo de las aventuras, don Quijote podrá adoptar variados guiones al encarnar su papel heroico y de caballero enamorado. Su vida será una continua imitación de modelos, básicamente de los héroes y los códigos caballerescos, aunque también puede asumir los de los romances. Las condiciones *sine qua non* para que los represente serán la heroicidad y el rendimiento amoroso a la dama.

---

<sup>9</sup> Óscar Cornago, *op. cit.*, p. 148.

<sup>10</sup> “–Bien parece la medida de las hermosas [–les dice a las mozas del partido, sus primeras espectadoras–], y es mucha sandez además la risa que de leve causa procede [...]” (I, 2, p. 54).

<sup>11</sup> “–Si vuestra merced, señor caballero [–le dice el ventero, su siguiente espectador–] busca posada, amén del lecho, porque en esta venta no hay ninguno, todo lo demás se hallará en ella en mucha abundancia”; “–Para mí, señor castellano, [–responde don Quijote–] cualquier cosa basta, porque ‘mis arreos son las armas, mi descanso el pelear’, etc.” (I, 2, pp. 54-55).

<sup>12</sup> El término “pactos de representación” lo debo a Santiago Sánchez Santarelli en una conversación por correo electrónico. Su frase exacta es la siguiente: “los pactos de representación que se sellan entre Don Quijote y su público” (20-VIII-2007). Me he permitido usarlo para los personajes que don Quijote, a su paso, convierte en actores.

Otro momento teatral privilegiado lo integran los episodios de Sierra Morena<sup>13</sup>. Ahora se trata de la preparación y puesta en práctica de la penitencia por don Quijote para desempeñar el papel de caballero enamorado. Don Quijote y Sancho no se han internado en la sierra con ese propósito, sino por evadir a la Santa Hermandad a causa de haber liberado a los galeotes (capítulos 22 y 23). En este trance, el caballero ha aceptado, de mala gana, ejercer un papel antiheroico, el único que a su vista lo degrada, el de huir por miedo<sup>14</sup>.

El primer capítulo de los dos que componen este episodio (capítulos 25 y 26) –el que atenderé aquí con más detenimiento–, a diferencia del inicial, está construido mayoritariamente a partir de largos diálogos entre los dos protagonistas, con escasas intervenciones del narrador, quien, además de las indicaciones sobre cuál de ellos está hablando, participa en pocos momentos, de los cuales destacaré sólo los que importan a nuestros fines: para describir el paisaje en el que se internan como un *locus amoenus* –descripción que en el texto dramático se daría en las didascalias–, propicio para la penitencia del enamorado, y para narrar las acciones que lleva a cabo don Quijote: cuando desmonta de Rocinante, cuando se aparta para escribir la carta a Dulcinea, cuando escribe la dirigida a la sobrina para que recompense a Sancho con tres pollinos y, la final, cuando el caballero se desnuda. De modo que la estructura de este capítulo 25 sería perfectamente representable, debido a que las intervenciones del

---

<sup>13</sup> En “Don Quijote propone; ¿el cura Pero Pérez dispone? Del relato imaginario a la farsa”, en María Stoopén (coord.), *Horizonte cultural del Quijote*, Universidad Nacional Autónoma de México, México (en prensa), atiendo el montaje escénico que trazan maese Pedro y maese Nicolás al final del capítulo 26 y que se desarrolla durante los capítulos 28 a 30 de la Primera parte. Véase también Encarnación Juárez Almendros, “Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en las aventuras de Sierra Morena”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24:1 (2004), pp. 29-64.

<sup>14</sup> “–Naturalmente eres cobarde, Sancho –dijo don Quijote–, pero, porque no digas que soy contumaz y que jamás hago lo que me aconsejas, por esta vez quiero tomar tu consejo y apartarme de la furia que tanto temes; mas ha de ser con una condición: que jamás, en vida ni en muerte, has de decir a nadie que yo me retiré y aparté deste peligro de miedo, sino por complacer a tus ruegos [...]” (I, 22, p. 272).

narrador son susceptibles de convertirse en escenario o de ser desempeñadas por los actores.

El carácter preformativo del episodio en que don Quijote lleva a cabo su penitencia amorosa se profundiza, por un lado, gracias a los principios poéticos que la regirán y, por otro, a la imitación del modelo “vivo” de loco enamorado que caracterizó Cardenio en los capítulos previos (23 y 24). El caballero explicita ante Sancho, su interlocutor-espectador, con el fin de ilustrarlo sobre la hazaña que va a emprender (I, 25, p. 300), los preceptos aristotélicos de la mimesis y de la idealidad de los héroes épicos, principios presentes ya en su conversión inicial. La imitación será, pues, la constante expresa y reiterada que regirá la conducta del caballero. Don Quijote no elige como guía ni a Ulises ni a Eneas, los héroes de la épica clásica a quienes ha mencionado en su disertación, sino a Amadís, un modelo de la épica degradada<sup>15</sup>. Su antecesor en la caballería le proporciona la caracterización, el guión y el escenario, la Peña Pobre, de la que don Quijote encontrará su equivalente en la Sierra Morena para hacer “del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán” (I, 25, p. 301):

–[...] Y una de las cosas en que más este caballero [Amadís] mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró, desdénado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de *Beltenebros*, nombre por cierto significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido. [...] Y pues estos lugares son tan acomodados para semejantes efectos, no hay para qué se deje pasar la

---

<sup>15</sup> El Pinciano –explica Jean-François Canavaggio– condena las “caballerías”, porque “ni tienen verosimilitud, ni doctrina, ni aún estilo grave” (*Philosophía Antigua Poética*, III, p. 178). Estos tres enfoques sucesivos van a reaparecer en la preceptiva del *Quijote*. “[...] Así, a la épica ‘animal perfecto’ de Aristóteles y del Pinciano se opondrá la novela caballeresca ‘monstruo o quimera’” (*Poética*, VII y *Philosophía Antigua Poética*, II, p. 42). “Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, 7 (1958), pp. 74-75. De paso, es interesante observar como principio constructivo del *Quijote*, el frecuente desnudamiento de la poética que lo respalda.

ocasión, que ahora con tanta comodidad me ofrece sus gueudejas (I, 25, pp. 300-301)<sup>16</sup>.

Sancho le advierte a su amo sobre lo inadecuado de una representación causada por celos, dadas las condiciones amorosas del caballero y la conducta de su amada, no adaptable al guión proporcionado por la pareja Amadís/Oriana: “[...] ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?” (I, 25, p. 302). No obstante, la figuración para don Quijote tendrá valor por sí misma, el peso de su gratuidad: “[...] El toque está en desatinar sin ocasión [–le responde al escudero–] y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado?” (I, 25, p. 302). Además de que está decidido a superar el patrón en que se ha inspirado, desatinará doblemente, esta vez por amor: “[...] Loco soy, loco he de ser hasta tanto tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea [...]” (I, 25, p. 302). Esto es, la representación de una locura distinta de la que ya padece.

Así, si los gestos teatrales del inicio son cumplidos por el hidalgo tras bambalinas en completa soledad y en un proceso íntimo y silencioso, en esta ocasión son expuestos ante Sancho, a quien también anuncia el cambio de ropas, de hecho, su despojo, que llevará a cabo:

–[...] Guárdale, amigo [el yelmo de Mambrino], que por ahora no lo he menester, que antes me tengo de quitar todas estas armas y quedar desnudo como cuando nací, si es que me da en voluntad de seguir en mi penitencia más a Roldán que a Amadís” (I, 25, 304).

---

<sup>16</sup> Don Quijote contempla también como modelo para su caracterización las locuras de Orlando, aunque las matiza: “[...] Y puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Rolando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más” (I, 25, pp. 301-302).

Ya en posesión de su papel de loco enamorado, aprovechará el paisaje idílico proporcionado por el narrador como el escenario idóneo para sus fines; a él se referirá con discurso de pastor enamorado que se retira a llorar sus penas<sup>17</sup>, el que se sumará a los modelos elegidos, de todos los cuales hará la adaptación a su anómala condición amorosa. La destinataria e imposible espectadora de la hazaña es la ausente y ajena Dulcinea y Sancho el escogido como testigo de la representación para que dé fe del suceso a la dama. El elenco lo completa Rocinante, destinado a superar al Hipogrifo de Astolfo y a Frontino de Bramante.

La naturaleza preformativa del episodio salta a la superficie textual. Don Quijote, al anunciar los actos que representará (rasgar las vestiduras, esparcir las armas y darse de calabazadas por las peñas), procura la *admiratio*, aunque, por su parte, su único espectador reacciona degradando la heroicidad amorosa al invitar a su amo a producir una simulación:

–[...] pues todo esto es fingido y cosa contrahecha y de burla, se contentase, digo, con dárselas [las calabazadas] en el agua, o en alguna cosa blanda, como algodón; y déjeme a mí el cargo, que yo diré a mi señora que vuestra merced se las daba en una punta de peña, más dura que la de un diamante. (I, 25, p. 307)

Dado que la imitación de ese acto es una cuestión de honor para el primero, el desencuentro entre el actor de la penitencia y su espectador es absoluto; a él se suma la completa ignorancia de la destinataria:

---

<sup>17</sup> “—Éste es el lugar, ¡oh cielos!, que diputo y escojo para llorar la desventura en que vosotros mismos me habéis puesto. Éste es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas deste pequeño arroyo, y mis continos y profundos sospiros moverán a la continua las hojas destos montaraces árboles, en testimonio y señal de la pena que mi asendereado corazón padece. ¡Oh vosotros, quienquiera que seáis rústicos dioses que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada: oíd las quejas deste desdichado amante, a quien una luenga ausencia y unos imaginados celos han traído a lamentarse entre estas asperezas y a quejarse de la dura condición de aquella ingrata y bella, término y fin de toda humana hermosura! ¡Oh vosotros, napeas y dríadas, que tenéis por costumbre de habitar en las espesuras de los montes: así los ligeros y lascivos sátiros, de quienes sois aunque en vano amadas, no perturben jamás vuestro dulce sosiego, que me ayudéis a lamentar mi desventura, o a lo menos no os canséis de oílla!” (I, 25, pp. 304-305).

–[...] todas estas cosas que hago no son de burlas, sino muy de veras, porque de otra manera sería contravenir a las órdenes de caballería, que nos manda que no digamos mentira alguna, pena de relasos, y el hacer una cosa por otra lo mismo es que mentir (I, 25, 307).

Este capítulo contiene, además, un juego de desnudamientos –grotescos todos–, el corporal de don Quijote, el que, en razón del decoro, es presenciado a medias por Sancho, y el de la identidad de Dulcinea, reconocida como Aldonza Lorenzo y descrita en su cruda identidad por el labrador; el desliz del propio don Quijote, al declarar su apetito sexual por la doncella a partir del *breve cuento* que le refiere a Sancho a manera de parábola, que termina con las palabras dichas por una viuda enamorada a *su mayor*: “pues para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe y más que Aristóteles”, aunque de inmediato el caballero pretende sublimar su amor: “Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra” (I, 25, 311) y, finalmente, la denuncia del fingimiento de la poesía amorosa y de la representación dramática:

–[...] Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Fílidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo (I, 25, 311-312).

Esta declaración desnuda, en fin, el carácter ficcional y preformativo del amor que le profesa a su dama y de la penitencia que ejecutará.

Si los héroes caballerescos, principalmente Amadís, y las damas de los poetas –especímenes literarios todos ellos– han sido la inspiración explícita de la conducta amorosa del Caballero de la Triste Figura en este episodio, en los capítulos previos (23 y 24), su encuentro con Cardenio le ha ofrecido un modelo “vivo” y cercano, al que don Quijote imita, aunque sin mencionarlo, quizá por formar parte el loco enamorado de la *realidad* inmediata del manchego y

carecer ante él de linaje literario. Sin embargo, la historia y los actos del Roto redundarán en el carácter representacional de los de don Quijote. La penitencia y la locura de Cardenio son provocadas por causas verdaderas –biográficas, si cabe– y las del caballero andante son  *fingidas y cosa contrahecha y de burla*, como hace notar Sancho. Así, los dos episodios de la penitencia amorosa –el que corresponde a Cardenio y el que corresponde a don Quijote– guardan una relación de simetría entre sí, que, paradójicamente, resalta los contrastes: si don Quijote halla en Sierra Morena un *locus amoenus*, en donde invoca la compañía de “los faunos y silvanos de aquellos bosques, [...] las ninfas de los ríos, [...] la dolorosa y húmida Eco” (I, 26, 321), Cardenio aparecerá saltando, como salvaje, “de risco en risco y de mata en mata” (I, 23, p. 279) y ha escogido como guarida “el hueco de un grueso y valiente alcornoque” (I, 23, p. 282), al decir de uno de los cabreros que lo ha visto. Si éste ataca a los pastores para conseguir comida, aquél se alimenta de las yerbas del entorno. Si el apartamiento del Roto ha durado cerca de seis meses, la mortificación solitaria del de la Triste Figura, tres días. Si el que pena por Lucinda ha escrito un soneto y una carta con sus quejas amorosas, quien lo hace por Dulcinea<sup>18</sup> compondrá los propios; si aquél va semidesnudo, con la barba y los cabellos crecidos y revueltos, descalzo y los muslos cubiertos por “unos calzones, al parecer, de terciopelo leonado” (I, 23, p. 279), éste decidirá que Sancho lo vea en cueros dar “dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas [...]” (I, 25, 317) que Sancho prefiere no presenciar. Es así que entre uno y otro se da un juego de espejos, de reconocimiento y extrañeza, al mismo tiempo<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Es interesante observar que los nombres de las damas, Lucinda y Dulcinea, guardan relación anagramática entre sí.

<sup>19</sup> “En llegando el mancebo a ellos les saludó con una voz desentonada y bronca, pero con mucha cortesía. Don Quijote le volvió las saludes con no menos comedimiento, y, apeándose de Rocinante, con gentil continente y donaire, le fue a abrazar, y le tuvo un buen espacio estrechamente entre sus brazos, como si de luengos tiempos le hubiera conocido. El otro, a quien podemos llamar *el Roto de la mala Figura* –como a don Quijote *el de la Triste*–, después de haberse dejado abrazar, le apartó un poco de sí, y, puestas sus manos en los hombros de don Quijote, le estuvo mirando, como que quería ver si le conocía; no menos admirado quizá de ver la figura, talle y armas de don Quijote, que don Quijote estaba de verle a él” (I, 23, p. 285).

Es así que la maquinaria del ser y parecer puesta en movimiento desde el principio por don Quijote aquí se complica, dado que si el lector ha estado al tanto de que no es un verdadero caballero andante, ahora, junto con Sancho, el único espectador de su proceder en estos episodios de Sierra Morena, sabe que tampoco es un auténtico loco enamorado, además de que confirma la naturaleza literaria de Dulcinea, así como la preformativa de los actos de don Quijote.

## TEATRO DEL SIGLO DE ORO



# Las censuras previas de representación en el teatro áureo<sup>1</sup>

Francisco Florit Durán  
*Universidad de Murcia*

Los escasos estudios dedicados a la censura teatral en el Siglo de Oro español suelen comenzar con una suerte de queja o lamento: la historia de esa censura está todavía por hacer. Así lo dice, por ejemplo, uno de sus pioneros: “A full account of how stage plays were censored in seventeenth-century Spain has yet to be written”<sup>2</sup>; y no sólo se da esa circunstancia, sino que tampoco se cuenta con un catálogo completo que recoja las censuras previas de representación encontrables en los manuscritos teatrales del XVII. Es, ciertamente, una labor que está por hacer, aunque se han ido realizando pequeñas catas<sup>3</sup>, y que

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto del Plan Nacional I+D HUM2005-07408-C04-03, *Edición de la obra dramática de Rojas Zorrilla*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y los fondos Feder.

<sup>2</sup> Edward M. Wilson, “Calderón and the Stage-Censor in the Seventeenth Century. A Provisional Study”, *Symposium*, 15 (1961), pp. 165-184; p. 165. En términos parecidos se manifiesta José María Ruano de la Haza en su importante artículo titulado “Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII”, en *Homenaje a Kurt y Roswita Reichenberger*, PPU, Barcelona, 1989, pp. 201-231; o Antonio Sánchez Jiménez, “Anonimia y censura en el teatro del siglo XVII: el caso de *El diablo predicador*”, *Hispanófila*, 131 (2001), pp. 9-19.

<sup>3</sup> Las últimas aportaciones han sido llevadas a cabo sobre todo por hispanistas italianos. Para el caso de Lope de Vega resulta utilísimo el libro de Marco Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 2000; y para todo lo relacionado con el importante sector de las llamadas comedias en colaboración debe verse la obra de Roberta Alvitì, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Alinea, Firenze, 2006. Debe destacarse asimismo el excelente trabajo que está realizando junto a su grupo de investigación el profesor Héctor Urzáiz con el proyecto “Censuras y licencias en manuscritos e

consistiría en reunir todos los manuscritos posibles que lleven censuras previas donde figuren tanto las aprobaciones y las licencias de los censores como sus intervenciones directas en el cuerpo de la comedia (tachaduras, cambios de palabras, notas al margen, etc.)<sup>4</sup>.

No se me oculta que es un trabajo que ha de hacerse formando equipos de investigación. Se me ocurre, y es únicamente una idea que lanzo en este importante foro, que podrían llevarlo a cabo los grupos que ya están trabajando en la edición crítica del teatro de Lope de Vega, Tirso, Calderón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Agustín Moreto y otros dramaturgos áureos. No se olvide que son los miembros de estos equipos quienes normalmente tienen a su disposición el material necesario e imprescindible: los manuscritos que contienen las censuras.

Se habrá notado que quien esto escribe tampoco ha querido salirse de la estela marcada por los que le han precedido en el estudio de la labor censoria y he arrancado mi trabajo constatando una tarea que está por hacer. Permítaseme, sin embargo, que añada algo que no está en los estudios anteriores, por lo menos en los que yo he podido leer. Esa tarea que hay que llevar a cabo servirá, entre otras muchísimas cosas, para que un buen número de personas —y en él incluyo a investigadores de la literatura aurisecular— no asocien automáticamente la palabra *censura* con la intervención de la Inquisición. Un solo ejemplo a este propósito. En un artículo reciente, tras el lamento habitual: “aún no existe un estudio completo en torno a la censura de las obras teatrales en el Siglo de Oro”, sigue esta frase: “Poseemos abundantes trabajos sobre la Inquisición en general...”<sup>5</sup>. Como se ve fácilmente, conviene que se vayan

---

impresos teatrales del siglo xvii”, que pretende confeccionar un inventario de aprobaciones y, sobre todo, de los pasajes «atajados» o prohibidos por la censura. Ha de quedar claro, por otra parte, que en este artículo me centro en la censura previa de representación, de modo que no entro en el apasionante mundo de la censura del teatro impreso en el Siglo de Oro, que cuenta ya con una amplia bibliografía.

<sup>4</sup> Con el fin de no multiplicar referencias bibliográficas, sirva de modelo sobre este punto el reciente artículo de Marco Presotto, “Licencias teatrales del Siglo de Oro”, en Antonio Serrano (coord.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2007, pp. 137-147.

<sup>5</sup> Antonio Sánchez Jiménez, *op. cit.*, p. 9.

aclarando conceptos, términos y relaciones en este universo de la censura de las comedias antes de su puesta en escena.

Sea como fuere, sale de mi intento el convertir este artículo en una especie de centón de notas de remisión, aprobaciones y licencias. Claro que se pondrán ejemplos, y más de uno, pero prefiero dedicar parte del mismo a reflexionar sobre el fenómeno de la censura teatral, a plantear algunas dudas, a tratar, en la medida de mis capacidades, dar algunas respuestas, en suma, a procurar que entre todos comprendamos mejor esta cuestión.

Tal vez no estaría de más, por ejemplo, que un estudio global sobre la censura comenzara recordando que en la apasionante polémica en torno a la licitud moral del espectáculo teatral, que mantuvieron a lo largo del Siglo de Oro teólogos, moralistas, escritores, preceptistas, hubo un punto en el que todos los combatientes, no importaba su bando, estaban de acuerdo: el enorme poder de seducción y de encantamiento que se encuentra en la representación escénica, y su potencialidad para el bien o para el mal. No se olvide, por otro lado, que la mención aquí de los moralistas y teólogos, así como su intervención en las controversias, no resulta baladí porque eran estos quienes, en tanto que censores, no sólo concedían las preceptivas aprobaciones para representar o editar una comedia, no sólo censuraban vocablos o tachaban pasajes enteros, sino que también elaboraban los índices inquisitoriales de libros prohibidos y expurgados. Sus puntos de vista, pues, sobre el espectáculo teatral nos resultan fundamentales para conocer de cerca la cuestión de la censura en el Siglo de Oro.

Con todo, tampoco se debe ignorar que este poder de seducción que le atribuyeron al teatro los polemistas auriseculares fue observado muchos siglos antes por filósofos como Platón, quien en el libro X de su *República* decide no admitir en la ciudad ideal a la poesía de tipo imitativo, entre la que se encuentra la dramática, por estar, según su concepción del mundo de las ideas, tres veces alejada de la verdad. Su severo juicio de las ficciones literarias, a las que califica de mentirosas y de despertar y alimentar el vicio, pesó en gran manera sobre los tratadistas posteriores. Tampoco se le oculta al filósofo griego que las palabras del poeta cobran un mayor poder turbador si se ven exornadas con la música y con otros elementos seductores: “Porque pienso –le dice Sócrates a

Glaucón— que no se te escapa a qué quedan reducidas las palabras de los poetas, cuando se le despoja de toda su musicalidad y su colorido”<sup>6</sup>.

La dimensión espectacular del arte escénico colabora, en consecuencia, al encantamiento y al deleite del espectador, tal y como supo ver, además de Platón, Aristóteles, al afirmar en su *Poética* que: “Después, porque [el espectáculo teatral] tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar”<sup>7</sup>; y en la *Retórica* dejó escrito lo siguiente: “Y así es forzoso que los que refuerzan el efecto con sus gestos, sus voces y vestido y, en general, con lo teatral despiertan más la compasión, porque hacen que parezcan cercano al ponerlo delante de los ojos, o como inminente o como recién sucedido”<sup>8</sup>. Horacio, por su parte, también se hizo cargo de esta circunstancia al dejar escrito en su *Arte Poética*: “Aut igitur res in scaenis aut acta refertur./Segnius iniritant animos demissa per aurem/quam sunt coculis subiecta fidelibus et quae/ipse tibi tradit spectator...”<sup>9</sup>.

Éste es un punto, el de la fuerza seductora del teatro, en el que, como dijimos, todos están de acuerdo, tanto los enemigos de la comedia nueva como los defensores de la misma.

Para todos aquellos que se oponen al teatro áureo, la comedia se configura como una fiesta para los sentidos que enajena el alma, rompe los diques de la contención moral y suspende momentáneamente la incredulidad y el escepticismo.

Nótese la reflexión que hace uno de los personajes de los *Diálogos de las comedias*, texto anónimo de 1620, en el que se ataca con dureza a la comedia barroca:

<sup>6</sup> Platón, *La República*, en *Obras completas*, ed. de María Araujo *et al.*, Aguilar, Madrid, 1969, p. 831a.

<sup>7</sup> *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, p. 237.

<sup>8</sup> Aristóteles, *Retórica*, ed. de Antonio Tovar, Instituto de Estudios políticos, Madrid, 1971, p. 118.

<sup>9</sup> *Epitres*, ed. de F. Villeneuve, Société d'édition “Les belles lettres”, Paris, 1975, vv. 179-182, p. 212. Lo que traducido dice así: “O se representa en el teatro algún hecho o sólo se cuenta. Lo que se percibe con el oído, mueve el ánimo con más tibieza que lo que se sujeta a la vista, porque el auditorio se asegura más con lo que él mismo ve”.

Digo, señor, que algunas veces, como miserable y mal advertido, me he hallado en estas desventuras, y que tenéis la mayor razón del mundo. Porque parece que allí está dando el demonio continuada batería al alma por todas sus puertas y sentidos: que los ojos ven tanto aderezo y adorno, los oídos oyen tantas agudezas, el olfato tanto olor y perfumes, el tacto tanta blancura y regalo, el gusto tantas colaciones y meriendas, que es milagro poder uno resistir a tan larga batería y tan porfiada [...]. Y así solemos salir de aquellos juegos tan olvidados de que son burlas, que no hablamos ni tratamos otra cosa. Repetimos el dicho y rumiamos las razones, alabamos las agudezas y quedamos como los embriagados que todo se les va en loar el vino<sup>10</sup>.

Lo curioso es que buena parte de estas afirmaciones cabe encontrarlas en boca de los defensores de la comedia nueva. Recuérdense lo que le ocurre al interlocutor principal de la *Filosofía antigua poética* (1596): “Tengo yo en mi casa un libro de comedias muy buenas, y nunca me acuerdo de él, mas, en viendo los rótulos de Cisneros y Gálvez, me pierdo por los oír, y mientras estoy en el teatro ni el invierno me enfría ni el estío me da calor”<sup>11</sup>.

Así pues, el reconocimiento del carácter vivo de la representación frente a la lectura y su consecuente mayor poder de influencia en las almas de los espectadores se convierte en el Siglo de Oro en una cuestión medular en todo lo que guarda relación con las controversias en torno a la licitud moral del teatro y, aspecto que nos interesa más ahora, en lo referente a la historia de la censura teatral<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> *Diálogos de las comedias*, ed. de Luis Vázquez, Estudios, Madrid, 1990, p. 63. Me he ocupado de esta interesante obra en el artículo titulado “Los *Diálogos de las comedias* y el arte reformado de hacer comedias en aquellos tiempos”, en Jean Canavaggio (ed.), *La Comedia*, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp. 291-301.

<sup>11</sup> Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1953, t. I, p. 244.

<sup>12</sup> En una fecha tan temprana como la de 1543, fray Pedro de Covarrubias, en su tratado *Remedio de jugadores*, considera que el teatro representado —se refiere al religioso— tiene un fuerza enorme para mover al pueblo a la devoción: “[La primera clase de juego] es representando algunas santas historias con movimientos y obra, porque esto, siendo muy bien hecho, puede hacer mayor impresión y mover más los corazones que no representando con desnuda palabra (especialmente acaece esto en los groseros y plebeyos), como el representar la Pasión o la Anunciación o el martirio de algún santo y cosas semejantes para provocar al pueblo a devoción. Esto

Aunque volveré sobre ello, nos puede servir de muestra introductoria de lo que afirmo la opinión autorizada del padre Juan Gaspar Ferrer, calificador del Santo Oficio, quien en su *Tratado de las comedias* (1618) diferencia la censura de un texto impreso de la censura de un texto representado argumentando que “añaden ellos [los actores] lo que les parece en el teatro”, es decir, que está constatando un hecho que forma parte de la historia misma del arte escénico, el hecho de que los actores se tomaban la libertad de cambiar el texto según les pareciera. Señala el padre Ferrer poco después lo que sigue: “Y no es aquí como en los libros que se han de imprimir, que primero se muestra lo que se ha de imprimir, y después de impreso, antes de publicarse, se muestra y se ve si ha añadido alguna cosa al original que se mostró; mas aquí en las comedias no se puede hacer eso, porque no se torna a representar lo que se representa como lo que mostraron escrito”<sup>13</sup>.

Ahora bien, no deja de ser curioso y significativo que en el ámbito de los censores hubiera opiniones opuestas a la que acabamos de escuchar en boca del padre Ferrer. Por ejemplo, la comisión de teólogos y calificadores del Santo Oficio que se creó para revisar el Índice de 1632, elaborado en la época del Inquisidor General Antonio Zapata, emitió un severísimo dictamen contra las representaciones teatrales y los libros de comedias, haciéndolo no tanto por los contenidos como por sus efectos, y, precisamente, considera esta comisión que “y aún hace más daño un libro de estos [de comedias], por la frecuencia con que se lee, que la representación misma de las comedias, que

---

es lícito y puédesse hacer en la iglesia”. Tomo la cita del trabajo de Marc Vitse, “El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras”, *Criticón*, 94-95 (2005), p. 84. Wilson, al estudiar la censura de la comedia *Troya abrasada*, escrita entre Juan de Zabaleta y Pedro Calderón de la Barca, se sorprende de que el censor Juan Navarro de Espinosa elimine pasajes y palabras que “are no stronger than many others in, say, Quevedo’s *Letrillas*”, y concluye acertadamente: “but the word spoken in public was always thought to be more scandalous that might quite legitimately be read in private” (*Op. cit.*, p. 170).

<sup>13</sup> El texto lo recoge Emilio Cotarelo y Mori en su libro *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Tipografía de la Revista de Archivos-Bibliotecas y Museos, Madrid, 1904. Cito por la edición facsímil publicada en Granada, Universidad de Granada, 1997. Esta edición incluye un estudio preliminar y unos índices a cargo de José Luis Suárez García. La cita, en la p. 257b.

ni a todos tiempos, ni a todas personas es cómodo el verlos”<sup>14</sup>. Estas últimas palabras muestran bien a las claras que para la Inquisición ciertos libros eran una especie de objetos portadores de maleficios, unos “herejes mudos” y unos predicadores asiduos, pues los libros tenían el poder de transmitir su mensaje perpetuamente, de manera mucho más eficaz que las palabras y aun después de que se hubiese podido silenciar por la muerte o el castigo la voz de los herejes. Recuérdese, a este propósito, el conocido pasaje de *El día de fiesta por la tarde*, en el que Zabaleta nos presenta a una doncella que toma un libro de comedias para entretener su ocio y nos va describiendo los efectos que la lectura produce en la joven:

Empieza a leer blandamente. Vase encendiendo la comedia, y ella, revestida de aquel afecto, va leyendo y representando. Engólfase en una relación en que hay dos mil boberías de sonido agradable. Enamórase de ella y determina tomarla de memoria para lucir en las holguras recias. Llega a un paso tierno, en que la dama se despide de su galán porque su padre la casa violentamente con otro, y le dice que a él le lleva en el alma, que nada le podrá echar de ella. La doncella lo lee con el mismo deshacimiento que pudiera si le estuviera sucediendo el caso, y le está pareciendo que si le sucediera fuera razón hacer lo mismo. Va andando por un paso de chanza que es puerto para llegar a uno de celos, y se enfría como en un puerto. En los celos toma palabras con que reñirlos cuando los tenga, y desea tenerlos para usar de las palabras. (...) La moza queda adoctrinada de amante, celosa y de fina. Es muy contingente que use con quien la galantea de las enseñanzas, y como allí no hay poeta que los case, se puede quedar con su amor, sus celos y sus finezas, y sin marido<sup>15</sup>.

Como quiera que sea, las diferentes opiniones sobre un mismo punto que tiene el padre Ferrer y los calificadores del Santo Oficio son un precioso ejemplo de uno de los aspectos más importantes de la censura áurea: la disparidad de criterios encontrable en los censores, sus discrepancias, el hecho de que la censura, por su misma condición subjetiva y represiva, no se basara, no

---

<sup>14</sup> Tomo la cita del trabajo de Virgilio Pinto, “Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos XVI y XVII”, *Edad de Oro*, VIII (1989), p. 192.

<sup>15</sup> Juan de Zabaleta, *El día de fiesta*, ed. de Cristóbal Cuevas, Castalia, Madrid, 1983, pp. 384-385.

obstante las reglas promulgadas, en fundamentos objetivos e inmutables. Recuérdese, por poner un ejemplo, el caso de la comedia calderoniana *El galán fantasma* en el que la censura de Francisco Lanini Sagredo tiene su envés en la de Juan de Vera Tassis, en cuya censura llega incluso su autor a explicar filológicamente los dos versos tachados por Lanini<sup>16</sup>. Como bien apunta Marc Vitse, tras estudiar este aspecto en el teatro religioso del siglo XVI, “los varios interventores en la labor censoria están muy lejos, a veces, de emitir pareceres concordantes entre sí”<sup>17</sup>.

Censura del texto impreso, censura del manuscrito. Llegado a este punto, conviene que tratemos de marcar con claridad el territorio de la censura teatral en la España del Siglo de Oro. Bien conocido es, a este respecto, el texto de *El Quijote* de 1605, en el que el cura se queja de la falta de una censura previa civil para el teatro:

Y todos estos inconvenientes cesarían, y aun otros más que no digo, con que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinara todas las comedias antes que se representasen (no sólo aquellas que se hiciesen en la Corte, sino todas las que se quisiesen representar en España), sin la cual aprobación, sello y firma ninguna justicia en su lugar dejase representar comedia alguna, y desta manera los comediantes tendrían cuidado de enviar las comedias a la corte, y con seguridad podrían representallas, y aquellos que las componen mirarían con más cuidado y estudio lo que hacían, temerosos de haber de pasar sus obras por el riguroso examen de quien lo entiende<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Los versos son los siguientes: “bastarale en tal calma/para que tenga celos, tener alma”. Lanini considera que decir que el alma separada del cuerpo puede tener celos es un error ya que el alma “separada de la porción mortal no tiene pena ni gloria de las cosas terrenas”. Por su parte, Vera Tassis opina que hay que tomar estos versos como un “hermoso hipérpole poético”. Ganó Vera y se permitió que los dos versos se dijeran. Véanse sobre este punto los trabajos de Wilson, *op. cit.*, y el de Elena Garcés Molina, “Una censura en un manuscrito teatral del siglo XVII”, *Manuscr. Cao*, VII (1996-1998), pp. 11-20.

<sup>17</sup> Marc Vitse, *op. cit.*, p. 94.

<sup>18</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Real Academia Española, Madrid, 2004, p. 608.

Este deseo del personaje cervantino se realizaría tres años después, en 1608, con las Ordenanzas Primeras del Teatro, cuya cuarta cláusula dice: “Que dos días antes que hayan de representar la comedia, cantar, o entremés, lo lleven al señor del Consejo, para que lo mande ver y examinar, y hasta que les haya dado licencia, no lo den a sus compañeros a estudiar, pena de 20 ducados y demás castigo...”<sup>19</sup>. Más concreción hay en los reglamentos de 1615:

Que las comedias, entremeses, bailes, danzas y cantares que hobieren de representar, antes que las den los tales autores a los representantes para que las tomen de memoria, las traigan o envíen a la persona que el Consejo tuviere nombrada para esto; el cual las censure y con su censura dé licencia firmada de su nombre para que se puedan hacer y representar; y sin esta licencia no se represente ni se hagan, el cual las censurará no permitiendo cosa lasciva ni deshonesta ni malsonante ni en daño de otros ni de materia que no convenga que salga en público<sup>20</sup>.

Así pues, estas Primeras Ordenanzas de 1608 fijan que la censura previa civil sea cometido del Consejo de Castilla a través del Juez Protector de teatros encargado de mandar, ver, examinar y dar licencia antes de entregar la comedia a los actores para su estudio<sup>21</sup>. De modo y manera que el *iter* de la censura prerrepresentacional queda de la siguiente manera:

1. La nota de remisión. El Juez Protector de las comedias, miembro del Consejo de Castilla, remite el manuscrito original a las personas encargadas de su censura. Esas personas serán normalmente, por un lado, el representante de la diócesis, que hará la censura previa eclesiástica

---

<sup>19</sup> Tomo la cita del libro de John E. Varey y N. D. Shergol, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650*, Tamesis, London, 1971, p. 48.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 57. El reglamento de 1641 viene a decir lo mismo.

<sup>21</sup> Esto en modo alguno quiere decir que no haya testimonios de censuras civiles previas antes de 1608. Algunas de ellas las recoge Presotto (*Le commedie, op. cit.*, pp. 173-174) como la remisión a Tomás Gracián Dantisco de la censura de *El cuerdo loco*: “Examine esta comedia, entremeses y cantares della el secretario Tomás Gracián Dantisco y dé su censura. En Valladolid, a 27 de abril de 1604”.

(rarísimas veces inquisitorial<sup>22</sup>) y, por otro, el censor civil. Obsérvense estas remisiones que a continuación cito. En las dos últimas se habla del censor y del fiscal, es decir, de dos personas, de dos censuras: “Vea esta comedia [*La dama boba*] el secretario Tomás Gracián Dantisco y vista me la traiga. En Madrid, a 26 de octubre de 161[3]”<sup>23</sup>. “Vea esta comedia [*La gran comedia del pleito del demonio con la Virgen*] el censor y después el fiscal, y tráigase. Madrid, a 20 de noviembre de 1663”. “Vea esta comedia, su autor Pedro Calderón<sup>24</sup>, intitulada *El mejor amigo, el muerto*, el censor y fiscal, y tráigase. En Madrid, a 23 de marzo de 1684”.

2. Los censores emiten su aprobación: “Esta comedia, intitulada *La batalla de honor*, se puede representar reservando a la vista lo que fuera de la lectura se ofreciere, y lo mismo en los cantares y entremeses. En Madrid, a 21 de abril 1608. Tomás Gracián Dantisco”<sup>25</sup>. Como cada vez que se representaba en una ciudad por primera vez —o años después de nuevo en Madrid o en otra— era preceptivo una nueva censura, nos encontramos con aprobaciones que dan cuenta de esta circunstancia: “He visto esta comedia de *Persiles y Sigismunda* [de Rojas Zorrilla] muchas veces y siempre [se merece] la licencia de V. S. para que se represente. Madrid, a 20 de noviembre de 1674. Don Francisco de Avellaneda”<sup>26</sup>. Fíjese cómo responde el censor a la remisión que se ha señalado antes

---

<sup>22</sup> Así ocurre, por ejemplo, con el *Entremés nuevo de la sombra y el sacristán*. En este caso Vera Tassis, fiscal de comedias, lo considera indecentísimo y manifiesta que sin censura previa de la Suprema no otorga su aprobación. La Inquisición emite un largo informe en el que se prohíbe la representación de la pieza en caso de que no se quite todo lo señalado por el censor inquisitorial.

<sup>23</sup> Marco Presotto, *Le commedie*, op. cit., p. 182.

<sup>24</sup> Es una comedia en colaboración con Luis Belmonte y Francisco de Rojas Zorrilla.

<sup>25</sup> Marco Presotto, op. cit., p. 103.

<sup>26</sup> Acerca de este escritor puede consultarse con provecho el trabajo de Héctor Urzáiz y Gema Cienfuegos, “Francisco de Avellaneda: entremesista y censor de comedias ‘por su majestad’, Carlos II”, en Judith Farré (ed.), *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2007, pp. 307-324.

de la comedia *El mejor amigo, el muerto*: “Vista ya y aprobada muchas veces. En Madrid, a 26 de marzo de 1684”<sup>27</sup>.

3. Licencia. A la vista de las aprobaciones, el miembro del Consejo de Castilla encargado de los teatros autoriza la representación. “Dase licencia para que se pueda representar esta comedia [*La dama boba*] conforme a la censura. En Madrid, a 30 de octubre de 1613”<sup>28</sup>. Habida cuenta de lo visto con la pieza *El mejor amigo, el muerto*, es lógico que la licencia sea escueta: “Hágase. Madrid a [ilegible por borrón] de abril de 1684”.

No estaría de más recordar que hay aprobaciones en las que el censor va mucho más allá de la simple formulilla rutinaria que se acaba de ver. Suele ocurrir esta circunstancia cuando el que aprueba la obra es amigo y/o admirador del ingenio literario cuya obra censura. Si echamos un vistazo a la nómina de los censores de comedias a lo largo del Seiscientos se verá en seguida, y es uno de los puntos que quiero resaltar, que no nos enfrentamos con una junta de analfabetos e intransigentes guardianes de la ortodoxia. Tomás Gracián Dantisco, como recuerda Presotto<sup>29</sup>, fue secretario de lenguas y cifra de Felipe II y amigo de Lope de Vega; Pedro de Vargas Machuca fue un poeta celebrado por el propio Lope en *La Filomena*; fray Alonso Remón no sólo escribió algunas piezas dramáticas, sino que fue autor de una amplísima obra doctrinal y de la monumental *Historia general de la Orden de la Merced*; lo mismo podríamos decir del trinitario fray Juan Bautista Palacio o del arriba mencionado Juan de Vera Tassis y Villarroel, aunque éste, como es sabido, se tomó ciertas libertades a la hora de editar las comedias de Calderón.

De manera que uno de los rasgos principales de la censura previa de representación, como la del libro impreso, tiene que ver con la circunstancia de que, en no pocas ocasiones, la llevaron a cabo amigos y admiradores de los dramaturgos, hasta el punto de que no tienen empacho en señalar en sus

---

<sup>27</sup> Es una comedia en colaboración entre Luis Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca.

<sup>28</sup> Marco Presotto, *op. cit.*, p. 182.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 58.

escritos censorios la inutilidad de su tarea. Así que no ha de extrañarnos el encontrar aprobaciones del siguiente tenor: “Pocas veces tienen las comedias de Lope de Vega Carpio que advertir porque lo es tanto en sus escritos que no deja en que reparar; y en esta de *Amor, pleito y desafío* ha mostrado su ingenio y atención. Madrid, 14 de enero de 1622. Puédese representar. Pedro Vargas Machuca”<sup>30</sup>. Más explícita es esta aprobación de la comedia de Calderón, *La exaltación de la Cruz*: “En esa comedia tenemos muy poco que hacer el censor y el fiscal, pues el ser de don Pedro Calderón la califica de buena y así por habérmela traído antes soy de parecer que V. S. dé su licencia para que se vuelva a repetir en las tablas para sus nuevos aplausos, y esto dijera siempre. Madrid, 25 de octubre de 1662. D. Vicente Suárez”<sup>31</sup>.

Claro está que esto no quiere decir que en ese futuro catálogo del que se hablaba al principio no haya que incluir aprobaciones rutinarias y asépticas. Es probable que la mayoría sean como estas dos que figuran en el manuscrito autógrafo de la pieza de Rojas Zorrilla, *Nuestra Señora de Atocha*: “He visto esta comedia y puede representarse. En Madrid, a primero de mayo de 1639. Juan Navarro de Espinosa” y:

Por orden de V. S., el señor vicario general, he visto esta comedia y en ella no hay cosa contraria a nuestra Santa Fe Católica y buenas costumbres; y así podrá V. S. servirse en dar la licencia que piden para que se represente. Fecho en Valencia en el convento de Nuestra Señora del Remedio, Orden de la Santísima Trinidad. A 28 de noviembre de 1642. El Maestro fray Juan Bautista Palacio, calificador del Santo Oficio<sup>32</sup>.

Nótese cómo esta comedia lleva dos aprobaciones: una civil, que es la del Consejo de Castilla, dada lógicamente en Madrid el 1 de mayo de 1639, y

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>31</sup> Wilson, *op. cit.*, p. 173.

<sup>32</sup> Quiero agradecer a mi buen amigo y colega Rafael González Cañal el que me haya facilitado una copia de este manuscrito de Rojas, cuya signatura de la BNM es Res-61, así como el de otros manuscritos de comedias del dramaturgo toledano. Casi con las mismísimas palabras aprueba fray Juan Baustista Palacio la comedia de Álvaro Cubillo de Aragón *El bastardo de Castilla* el 2 de abril de 1641. Véase José María Ruano de la Haza, *op. cit.*, pp. 202-203.

una eclesiástica, dada por orden del vicario de la diócesis de Valencia, firmada el 28 de noviembre de 1642. Es decir, *Nuestra Señora de Atocha* se representó, conforme a las censuras, por lo menos en Madrid y en Valencia.

Sea como fuere lo que parece evidente es que la amistad, la enemistad o el ejercicio rutinario del oficio resultan en el siglo XVII factores de suma importancia a la hora de emitir dictamen moral sobre una obra literaria.

Quedó dicho al comienzo de este artículo que algunos de los estudios de la censura teatral asociaban, tal vez mecánicamente, la palabra *censura* con el Consejo de la Inquisición. Lo cierto y verdad es que la Suprema, como bien recuerda Agustín de la Granja<sup>33</sup>, deja en un principio:

hacer a los representantes, pues es imposible controlarlos de antemano; pero, si, obtenida la licencia civil, hay denuncia por parte de una sola persona —sea o no familiar del Santo Oficio—, entonces se prohíbe la escenificación bajo amenaza de multa y excomunión, arrebatándose el texto al autor de comedias para proceder a un examen más minucioso por parte de dos ‘calificadores’ del Santo Oficio<sup>34</sup>.

Estas palabras no quedan invalidadas por el hecho de que sepamos que hubo comedias o autos sacramentales cuya representación fue prohibida por el Santo Oficio. Así le ocurrió, por ejemplo, al auto calderoniano *Las Órdenes Militares*<sup>35</sup>, a la comedia de Luis Sandoval y Zapata *Lo que es ser predestinado*,

---

<sup>33</sup> En su artículo titulado “Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición. (Con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)”, en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Presses Universitaires du Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 435-448.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 436-437. Lo mismo vale decir para el teatro en el siglo XVI. Véanse las siguientes palabras de Vitse: “nunca llegó a sistematizarse la práctica de una censura prerrepresentacional en manos de la Inquisición a diferencia de lo que pasó con las ordinarias censuras emanadas del poder diocesano o civil”. (*Op. cit.*, p. 95).

<sup>35</sup> Estudia este caso José María Ruano de la Haza en su artículo “Historias de los textos dramáticos en el Siglo de Oro: Calderón, *Las Órdenes Militares* y la Inquisición”, en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1998, t. I, pp. 75-93.

refundición de *El esclavo del demonio*<sup>36</sup>; a *Los tres portentos de Dios* de Luis Vélez de Guevara, cuya representación se le prohíbe al autor de comedias Francisco de la Calle por la Inquisición de Valladolid en 1658<sup>37</sup>.

Con todo, la práctica inquisitorial fue la de actuar a instancias de algún delator. A este respecto viene bien traer aquí el caso, estudiado hace años por Américo Castro<sup>38</sup>, y más recientemente por Márquez Villanueva<sup>39</sup>, de Lope de Vega. Como se sabe, los *Índices* no mencionan al Fénix hasta el siglo XIX, concretamente en 1801<sup>40</sup>; sin embargo, una de sus piezas dramáticas fue retirada de las tablas por la Inquisición, con lo que se trata de uno de los pocos casos conocidos en los que el Santo Oficio ejerce la censura sobre una comedia que se está representando en los corrales. En la carta autógrafa de Lope, fechada el 21 de octubre de 1608 y publicada por Castro, el escritor suplica al Consejo de la Suprema que se vuelva a considerar el edicto en el que se prohibía la representación de una comedia suya sobre la conversión de san Agustín. Lo interesante de esta carta es que Lope se muestra dispuesto a volver a escribir la pieza dramática y a eliminar aquellos pasajes que, a criterio del Consejo, resultan ofensivos. Creo que merece la pena reproducir aquí la carta, puesto que, en primer lugar, es un precioso ejemplo de la actitud sumisa y suplicante, no obstante las referencias al honor y a la reputación, que un escritor de primera fila, orgulloso y soberbio como fue Lope, adopta cuando se le cruza en su camino literario la Inquisición y, en segundo, cabe apreciar claramente la

---

<sup>36</sup> Se ocupa de esta pieza Sara Poot Herrera en su artículo “Procesos inquisitoriales y obras teatrales en el diecisiete mexicano. La segunda historia de la censura”, en Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas (coords.), *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, pp. 253-278.

<sup>37</sup> Véase el interesante artículo de Antonio Roldán Pérez, “Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación”, *Revista de la Inquisición*, 1 (1991), pp. 63-101, y Agustín de la Granja, *op. cit.*

<sup>38</sup> Américo Castro, “Una comedia de Lope censurada por la Inquisición”, *Revista de Filología Española*, IX (1922), pp. 311-314.

<sup>39</sup> Francisco Márquez Villanueva, *Lope: vida y valores*, Editorial de la Universidad, Puerto Rico, 1988.

<sup>40</sup> *La fianza satisfecha* es prohibida por edicto de 18 de marzo de 1801. Ocurre, sin embargo, que S. G. Morley y C. Bruerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968) tienen sus dudas sobre la autoría de esta pieza que nos ha llegado muy deturpada.

disposición de ese escritor a, por un lado, aceptar de buen grado la censura y, por otro, a ejercerla él mismo sobre su propia obra:

Lope de Vega, familiar del Santo Oficio de la Inquisición, digo que de haber Vuestra Alteza mandado recoger una comedia que yo escribí de la conversión de san Agustín, por haber tenido algunos argumentos indecentes para representarse en parte pública, me ha resultado grande nota en mi honor y reputación, hablando en mí diversas personas con diversos juicios, por lo cual suplico humildemente a V. Alteza, que con su acostumbrada benignidad, se sirva de que, tildando y borrando todo lo que le pareciere convenir que sea quitado y borrado, se me vuelva la comedia para que yo la vuelva a escribir y poner en el modo que es bien que esté para poderse representar, que luego la volveré a V. Alteza para que en ella se haga la censura y calificación que antes; que de esta suerte se entenderá claramente la verdad y yo quedaré restituído en mi honor y buena opinión, y V. Alteza favorecerá un criado suyo tan deseoso y cuidadoso de servir ese santo tribunal, a cuyos pies me postro humildemente pidiendo merced por algunos, aunque pequeños servicios, y por los que pienso hacer lo que tuviere de vida. Lope de Vega Carpio<sup>41</sup>.

En ese mismo documento figura la respuesta del Consejo desestimando escuetamente la petición de Lope: “Que no ha lugar”.

Esta carta, por consiguiente, nos lleva a plantearnos, aunque sea muy a vuelapluma, la espinosa cuestión de la autocensura. Es frecuente encontrarse al final de los manuscritos autógrafos de comedias religiosas una fórmula en latín a manera de salvaguarda para prever posibles problemas con las autoridades eclesiásticas. Suele ser del siguiente tenor: “Si quid dictum contra fidem et bonos mores et adversus patrorum decreta, tamquam non dictum, et omnia sub

---

<sup>41</sup> Aunque Américo Castro no pone en duda que la comedia censurada es *El divino africano*, Morley y Bruerton son más prudentes al afirmar que no se sabe a ciencia cierta si la comedia censurada por la Inquisición es la que dice Castro. *El divino africano* fue publicada en la *Parte XVIII* (1623), y la fecha de redacción que le asignan los hispanistas norteamericanos es la de 1611. En su opinión no parece probable que las autoridades concedieran la aprobación en 1623 a un texto que no se había dejado representar en 1608; sin embargo, en 15 años pudo haber cambiado la junta de miembros o de opinión. Con todo, conviene recordar que se tiene constancia de comedias cuyos versos han sido censurados previamente a la representación y que cuando, posteriormente, se publica la comedia, aparecen incluidos.

correctione Sancta Mater Ecclesiae”. Así ocurre, por ejemplo en las comedias de Lope *El Caballero del Sacramento*, *El Cardenal de Belén*, *La hermosa Ester*; o en la de Rojas Zorrilla *Nuestra Señora de Atocha*. También cabe encontrar otras fórmulas como, por ejemplo, la que se lee al final del manuscrito de otra comedia de Rojas Zorrilla, *La más hidalga hermosura*: “Alabado sea el Santísimo Sacramento”. Estas expresiones son también, como se sabe, frecuentes en muchísimos libros impresos de la época áurea.

Por su parte, uno de los últimos escritores del barroco, Francisco Bances Candamo, dice en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* que “el Doctor Mira de Amescua, el Doctor Felipe Godínez y el Maestro Tirso de Molina, que sabían harta teología y no cometerían un tan ignorante pecado [de escribirlas] a saber que pudiese serlo”<sup>42</sup>. Ya sabemos que no fue así, y que los tres tuvieron alguno que otro problema con la censura a la hora de ejercer su mester literario. En consecuencia, la cuestión tal vez no radique tanto en encontrar manuscritos autógrafos en los que se pueda observar la mano del escritor<sup>43</sup> que corrige pasajes, versos o palabras para que su obra, por ejemplo,

---

<sup>42</sup> Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. de D. W. Moir, Tamesis Books, Londres, 1970, p. 30.

<sup>43</sup> Uno de los puntos en los que coinciden los estudiosos de la censura previa de representación es en el de la dificultad de distinguir en el cuerpo de una comedia manuscrita las diferentes manos que intervienen: dramaturgo, autor de comedias, censores. Es cierto que en teoría las censuras han de poder reconocerse porque deben llevar la rúbrica del censor, pero esto no siempre fue así. Véase lo que dicen acerca de este interesante aspecto Wilson, *op. cit.*; Ruano, “Dos censores de comedias de mediados del siglo xvii”, *op. cit.*; y Presotto, *Le commedie*, *op. cit.* Resulta muy iluminador el caso estudiado por Gemma Gómez Rubio en su artículo “La adaptación de *Peligrar en los remedios* de Rojas Zorrilla según un manuscrito de compañía”, en Carmen Alemany Bay et al. (eds.), *Con Alonso Zamora Vicente*, Universidad de Alicante, Alicante, 2003, pp. 673-681. También es útil a este respecto el reciente trabajo de Miguel Zugasti, “Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgos, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto”, en María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berber (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2008, pp. 39-72. Quien esto escribe se ha ocupado de un caso concreto en el teatro de Tirso de Molina: “Comedia hagiográfica y censura: el caso de la *Santa Juana I* de Tirso de Molina”, en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2005, pp. 617-636.

pudiera pasar la censura previa de impresión<sup>44</sup>, sino en constatar que más allá de la presencia de estos testimonios, de los que por el momento no contamos con muchos, puede estar la asunción callada por parte de los dramaturgos áureos de un sistema de ideas y creencias, de una mentalidad con la que, a lo mejor, no comulgaban del todo. Y aquí entraríamos de lleno en el debate entre la creación artística y la ortodoxia religiosa.

El caso es, pues, que en el proceso que va desde la redacción de la pieza teatral por parte del comediógrafo hasta la puesta en escena sobre un tablado a cargo de los cómicos, se interponen, entre otros, los censores, haciendo que la censura sea una realidad efectiva en el teatro español del Seiscientos, impulsada en no poca medida por las continuadas controversias en torno a la licitud moral del teatro. Y es de notar además que es posible ver, al menos en el papel, un paralelismo entre el incremento de la presión antihedonista, llevada a cabo –no se olvide– por los teólogos y moralistas encargados, precisamente, de examinar las comedias y el consecuente y paulatino endurecimiento de la censura teatral que no sólo se ocupará de asuntos atañedores a la religión, sino que también entrará a prohibir escenas y frases lascivas y deshonestas, palabras malsonantes, alusiones de mal gusto, sátiras políticas, en suma, un amplio conjunto de situaciones y expresiones que a juicio de los censores no debían salir a la plaza pública del corral de comedias.

En este ambiente de abierta oposición al espectáculo teatral por buena parte de las autoridades civiles y eclesiásticas, tuvieron los censores que ejercer su tarea, y lo hicieron teniendo como marco de referencia los textos escritos por los enemigos del teatro, las reglas recogidas a partir de 1583 en los Índices de libros prohibidos, en las que se dan directrices para la descalificación de las obras, las disposiciones emanadas del Consejo de Castilla y, claro está, sus propios criterios sobre la materia.

Habida cuenta de todo esto, ¿qué es lo que censuraban los encargados de revisar el manuscrito y emitir, tras ello, su aprobación o su prohibición? ¿En qué se fijaban? ¿Qué discusiones morales tenían? ¿Qué les preocupaba? Algo

---

<sup>44</sup> Presotto, *Le commedie, op. cit.*, p. 34, cita el caso de la comedia lopesca *La encomienda bien guardada*. En el manuscrito autógrafo aparecen diferentes modificaciones textuales hechas por el propio Lope después de haber escrito la pieza.

ya se dijo arriba, pero no estaría de más tratar de señalar algún criterio general que guiara a los censores en su tarea. Creo que el primero de todos, el que aparece una y otra vez en las objeciones que ponen los censores, es el que tiene que ver con prohibir todas aquellas escenas en las que se dé una mixtura de lo sagrado con lo profano. Dicho en latín: *Non miscere sacra profanis*. Que no sólo va referido, como ahora mismo se verá, al lenguaje, sino también a las vestimentas, ornamentos y objetos religiosos. Por no irme más atrás recordaré, por ejemplo, que el Concilio de Trento, en su sesión cuarta, llama al mezclar lo sagrado con lo profano temeridad, irreverencia y menosprecio<sup>45</sup> y que el sínodo de Burgos de 1575 dice muy explícitamente que:

los ornamentos, que están benditos y dedicados al culto divino, no convienen se den y presten para cosas profanas. [...] Que ninguna persona eclesiástica y seglar use de las vestimentas sagradas y benditas que la iglesia tiene para su servicio en ninguna representación profana o auto [religioso] que se haga, ni ellos introduzcan clérigos, ni frailes, ni monjas ni otra persona eclesiástica<sup>46</sup>.

Con estas directrices, que podrían ampliarse trayendo otros textos<sup>47</sup>, es lógico toparse con censuras en las que, por ejemplo, el censor Juan de Rueda ponga y rubrique en el margen del manuscrito del antes citado *Entremés nuevo de la sombra y el sacristán* (1691) estas palabras: “¡Ojo! Se borre por mezclar sagrado y profano”<sup>48</sup> para prohibir estos dos versos que ha de recitar el personaje femenino de Aldonza: “porque en mí tus aleluyas/hacen los días de Pascua”.

---

<sup>45</sup> Véase lo que sobre este punto dice Francisco Henares Díaz en su artículo “El Franciscano Diego de Arce, predicador, calificador del Santo Oficio”, *Revista de la Inquisición*, 8 (1999), pp. 219-273.

<sup>46</sup> Tomo la cita de Vitse, *op. cit.*, p. 76.

<sup>47</sup> Dentro de la esfera sinodal, Vitse, *op. cit.*, p. 76, cita la Constitución de Valladolid de 1606 en la que se lee: «mandamos que de aquí en adelante, en ningún auto o representación que se hiciere, sea lo divino a lo humano, no se introduzca persona divina o de santo o santa o eclesiástica, ni se use de vestiduras sagradas, y para ello mandamos [...] no se hagan autos ni representaciones sin que sean vistos y examinados primero y con licencia nuestra y no de otra manera».

<sup>48</sup> La recoge Wilson, *op. cit.*, p. 180.

En la comedia lopesca *Los embustes de Celauro*, censurada por Tomás Gra-cían Dantisco, éste borra una estrofa en la que Lupericio declara su amor a Fulgencia con unas palabras en las que la amada queda divinizada conforme a la tradición de la lírica amorosa de deificar a la dama:

Norabuena yo merezca,  
después que el sol amanezca,  
ver un ángel como vos,  
donde la imagen de Dios  
más al vivo resplandezca<sup>49</sup>.

Otro de los criterios –que podemos llamar generales– que cumplen los censores tiene que ver con el cuidado y respeto que se debe dar a determinados personajes históricos que aparecen en algunas comedias. Lo cierto es que los censores se vuelven muy puntillosos en lo relativo al tratamiento que el dramaturgo ha de darle a personajes de cierta relevancia en nuestra historia. Así, por ejemplo, Pedro de Vargas Machuca tacha en la comedia de Lope *El piadoso aragonés* el apodo, dado a doña Juana de Portugal, de *la Beltraneja* y elimina estos cuatro versos:

Y deshecho el juramento  
que a la Beltraneja daban;  
perdone el término humilde  
que así en Castilla la llaman<sup>50</sup>.

Hasta tal punto se le daba importancia a este aspecto y a ser fiel con la historia que, en no pocas ocasiones, son los propios censores los que elogian el trabajo de documentación del dramaturgo, su fidelidad a los datos históricos y el respeto con el que ha tratado a los personajes. Es de nuevo Pedro de Vargas Machuca el que escribe en la aprobación de la pieza del Fénix *El marqués de las Navas* esto que sigue: “Escribe [...] el autor con tanto decoro de la persona deste señor y de las que introduce que le quedan en deuda, pues

<sup>49</sup> Véase Presotto, “Reajustes y censuras...”, *op. cit.*, p. 61.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 52.

propone a los nobles en el marqués un ejemplar de dos acciones tan honradas y cristianas”<sup>51</sup>.

Quedó dicho al principio que uno de los rasgos que caracteriza al teatro, no sólo al barroco, es el enorme poder de seducción que tiene la representación sobre los espectadores y su consecuente potencialidad para influir positiva o negativamente en sus conciencias, y es este carácter vivo del espectáculo el que lo marca de modo decisivo y lo que más perturbó y desesperó a los censores, a quienes no se les ocultaba que si bien podían tachar o eliminar los pasajes escritos que les parecieran inmorales o contrarios a la fe y buenas costumbres, les resultaba imposible censurar los signos paraverbales que tanto les irritaban: acciones y ademanes livianos, meneos torpes y deshonestos, gestos provocativos, en suma todo aquello que los actores añadían libre e inevitablemente durante la representación y que no estaba en el texto, impregnando de intención hasta los pasajes más inocentes. Y es que, como bien señala Roldán Pérez, “la representación ofrece siempre un plus semántico a lo verbalizado: completa el texto o lo distorsiona haciendo discurrir, mediante el código gestual, un discurso paralelo y con frecuencia ajeno al recitado”<sup>52</sup>. Hasta tal punto fue así que en 1666 el Consejo de Castilla acordó que, después de censuradas, el censor y el fiscal debían acudir al corral de comedias para “reconocer si dicen [los actores] algo de lo borrado”<sup>53</sup>.

Así las cosas, se entiende muchísimo mejor la muletilla que los censores ponen en sus aprobaciones. Una fórmula que se repite una y otra vez de modo

<sup>51</sup> Tomo la cita de Presotto, *Le commedie, op. cit.*, p. 265.

<sup>52</sup> Roldán, *op. cit.*, p. 122.

<sup>53</sup> Así lo señala Wilson, *op. cit.*, p. 166. Roldán, *op. cit.*, p. 122, recuerda los varios procesos inquisitoriales que durante el siglo XVIII tuvo la comedia *El diablo predicador*. Uno de los testigos citado por el delator hace constar que “le sirvió de grande escándalo el ver al gracioso vestido de S. Francisco y las acciones indecentes que hacía para agrandar y hacer reír al patio; [...] llevar varios comestibles y fiambres en las mangas y una calabaza de vino escondida en la capilla [...] fingiendo comer y echar tragos; el que llevara una cesta con comida colgada del cordón por la parte de delante y puesto frente de la graciosa fingía comer a cuyo tiempo el diablo tosía, y el gracioso se espantaba y con un movimiento escondía la cesta o canastillo entre las piernas, y luego con otros movimientos indecentes hacía salir el canastillo hacia la graciosa a modo de incensario...”. Creo que no hay que añadir nada más: la índole erótica de los movimientos del gracioso descritos al final son evidentes.

rutinario, pero que a la vista de lo apuntado cobra su sentido y que, con algunas pequeñas variantes, que también anoto, es la que sigue: “Esta comedia [se da el título] se puede representar reservando a la vista todo lo que no fuere de su lectura”; “Puédese representar, reservando por ahora a la vista lo que allí se ofreciere digno de más advertencia”<sup>54</sup>. Mucho más preciso es Gracián Dantisco al final de la aprobación de *Los embustes de Celauro*: “Esto es lo que me parece en el examen de esta comedia habiéndola pasado toda a la letra; remitiendo a la acción del representante el ver si parece ahí cosa que ofenda fuera de su lectura”<sup>55</sup>. De hecho, nos topamos con ejemplos en los que el censor advierte que la representación, la puesta en escena, ha de ser limpia, en el sentido moral del término,

he visto –dice Navarro de Espinosa– esta comedia [*Lo que pasa en un mesón*, de Cristóbal Monroy y Silva] y quitando los juramentos que dice en ella el comisario, honestando en la representación todo lo más que se pudieren los lances donde en tales ocasiones los representantes con las acciones los hacen menos decorosos y quitando los versos que van borrados se puede representar y no de otra manera<sup>56</sup>.

De modo que los censores distinguían perfectamente entre el texto que se les daba a examinar y la contingencia de si se iba a añadir algo fuera del texto revisado durante la representación, es decir, aprobaban la puesta en escena de la comedia *sub conditione* de lo que en el corral pudiese ocurrir. Una pregunta se impone: ¿asistía al estreno el censor y el fiscal para comprobar si se producían cambios? De la lectura del acuerdo del Consejo de Castilla de 1666 que antes se citó se deduce que así era, pero, a mi modo de ver, lo que debió de ocurrir –y lo apunto a modo de hipótesis– es que una vez que el censor daba el visto bueno a la comedia para que pasase a las tablas el asunto salía fuera de su órbita de poder y entraba, exactamente igual que sucedía con el libro

---

<sup>54</sup> Son ejemplos tomados de manuscritos autógrafos de Lope. Véase Presotto, *Le commedie*, *op. cit.*, pp. 75 y 287.

<sup>55</sup> Tomo la cita de Presotto, “Reajustes y censuras...”, *op. cit.*, p. 61.

<sup>56</sup> Cita esta censura José María Ruano de la Haza en su artículo “Dos censores de comedias de mediados del siglo xvii”, *op. cit.*, p. 218.

impreso, en el terreno de la Inquisición, siempre y cuando actuara por medio un delator. Y ya se han puesto ejemplos concretos de este modo de actuar. Recuérdese tan sólo, aunque sea en el XVIII, el caso de *El diablo predicador* antes citado.

Ese ejemplo viene bien para apuntar que esas acciones que no puede controlar el censor –y estoy pensando precisamente en las que tienen una indudable carga sensual, erótica e, incluso, obscena– fueron un importante factor de atracción para el público barroco que se sentiría turbado al ver en el escenario a un actor y a una actriz fingiendo de modo verista un paso amoroso, al actor que encarnaba el papel de gracioso ejecutando meneos “torpes” o a una actriz, vestida de hombre<sup>57</sup>, en la coyuntura de simular que es un personaje masculino requiebrando a una dama.

En fin, a lo largo de este trabajo he procurado mostrar el funcionamiento de la censura previa de representación en la España del Siglo de Oro. El cuadro que, a mi modo de ver, se dibuja merced a este examen es el de una censura ejercida de una manera más bien arbitraria, en el que la amistad o enemistad pesaba mucho a la hora de aprobar o prohibir una comedia, en el que también las cambiantes circunstancias políticas o sociales presionaban más o menos a los fiscales y censores, en el que la comedia impresa salió mejor parada que el espectáculo puesto sobre las tablas en virtud de la fuerza perturbadora de lo que se ve y oye en vivo, en el que los comediógrafos ejercían, convencidos u obligados por el entorno, una censura inmanente sobre su obra.

Sin embargo, a pesar del empeño censorio, con todas las matizaciones que se quieran hacer, que exhiben las autoridades civiles y eclesiásticas, la comedia barroca –“la pulsión teatral colectiva”<sup>58</sup>– triunfó de sus enemigos, y los poetas dramáticos, los *autores de comedias* y los actores se entregaron, durante déca-

---

<sup>57</sup> Presotto, “Reajustes y censuras...”, p. 62, trae a colación la censura de Gracián Dantisco en *Los embustes de Celauro* a propósito del traje varonil de Fulgencio. El censor “ordena que a la mujer no se le vean las piernas. [...] Tendrá que ir con traje largo, y el censor remite expresamente a una orden reciente sobre la cuestión, que debe de ser la que cita Luis Cabrera de Córdoba fechada a 4 de febrero de 1600, aún bastante reciente en la época de la licencia y por lo tanto respetada. Ahí se indica exactamente que: ‘que las mujeres que representaren no se pongan hábito de hombre, sino trayendo vaqueros largos’”.

<sup>58</sup> Son palabras de Marc Vitse, *op. cit.*, p. 102.

das, con pasión y no poco sacrificio a la noble tarea de entretener los ocios de los españoles del siglo xvii, porque al cabo los censores no podían contradecir a santo Tomás de Aquino cuando dijo aquello de que *ludus est necessarius ad conservationem vitae humanae*<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Quiero agradecer al comité organizador del XIII Congreso de la AITENSO, la Dra. Lillian Von der Walde Moheno y los Dres. Aurelio González y Serafín González, la gentileza que tuvieron al invitarme a impartir esta conferencia plenaria. Vaya también mi agradecimiento para mis queridos colegas y amigos Germán Vega García-Luengos, presidente de la Junta Directiva de la AITENSO, y Rafael González Cañal, secretario de la misma.



## Relaciones entre la escena y la pintura. El teatro dentro del teatro, el cuadro dentro del cuadro

Ángela Morales

*Central Connecticut State University*

El teatro y la pintura compartieron durante el barroco la condición de disciplinas serviles al margen de los grandes géneros o artes que avalaban las preceptivas antiguas. La comedia barroca era “nueva” y escrita contra el “arte”; la pintura, por su parte, aún no había sido incluida en el canon de las artes liberales que se venía enseñando desde la universidad medieval, por lo que su práctica seguía vinculándose en muchas esferas a la artesanía, más que a la alta labor artística. Ambas se hallaban, por tanto, en un periodo de reivindicación y dignificación genérica que favoreció notablemente el deseo de hablar de sí mismas y de sus procesos creativos, originando así procesos de metaficción. En este estudio quisiera sugerir algunas ideas sobre las condiciones de creación, las técnicas y las teóricas comunes que sustentaron la aparición de procedimientos paralelos del cuadro dentro del cuadro y del teatro dentro del teatro.

Como es sabido la pintura no había sido acogida dentro de las disciplinas del *trivium* y *cuadrivium* medievales ni tampoco lo sería en los *studia humanitatis* surgidos con el Humanismo que, en su ampliación, sí incluirían a la poesía<sup>1</sup>. Desde el Renacimiento italiano se había avivado la reivindicación a favor del reconocimiento para el arte pictórico de las mismas distinciones y

---

<sup>1</sup> Francisco Calvo Serraller, “El pincel y la palabra: una hermandad singular en el barroco español”, en Alfonso Pérez Sánchez (ed.), *El Siglo de Oro de la pintura española*, Mondadori, Madrid, 1991, pp. 189-190.

honoros concedidos a la poesía, así como de su acogida en el canon de las artes liberales<sup>2</sup>. En lo que atañe a la cultura española, encontramos numerosas deposiciones, declaraciones y defensas a favor de la *liberalidad* o *dignidad* de la pintura a partir de 1600<sup>3</sup>. Entre ellas se hallan curiosos testimonios por parte de comediógrafos en apoyo de la reivindicación de una posición social para el pintor –de artesano a artista. Me refiero, por ejemplo, al *Memorial informativo por los pintores. En el pleito que tratan con el Señor de su Majestad, en el Real Consejo de Hazienda, sobre la exempción del Arte de la Pintura* (1629), en cuya redacción colabora el propio Lope de Vega junto a otros poetas como Jáuregui. Calderón de la Barca también arrimará el hombro a favor de sus compañeros artistas en su *Deposición a favor de los profesores de la pintura*<sup>4</sup>. El título del escrito de Lope apunta a las ramificaciones económicas que conllevaba el reconocimiento de la condición de artista del pintor, ya que suponía la exención de la alcabala que gravaba las actividades mecánicas de los artesanos.

El arte teatral del barroco se hallaba en un proceso similar al de la pintura de defensa y dignificación genérica. Quizás por ello, las anécdotas narradas por Plinio en el libro XXXV de su enciclopedia *Historia natural*, donde se narran las visitas de Alejandro al pintor Apeles, los privilegios que le concedió e, incluso, la cesión de su amante Campaspe al artista, fueron llevadas a las tablas en más de una ocasión. Según Plinio, Alejandro el Grande, impresionado por la belleza del retrato del desnudo de su amante, reconoció que el pintor la amaba más que él mismo; así que, según la leyenda, Alejandro cambió el cuadro por la chica. Con la alusión a este episodio clásico los poetas empujan el debate sobre la superioridad artística de la pintura y, por extensión, de las artes no avaladas por la preceptiva antigua, entre las que se hallaba la comedia.

En *Las grandezas de Alejandro* (1604), Lope presenta en una escena el gran privilegio concedido por Alejandro a Apeles al cederle a su bella amante Campaspe, a la que el pintor se había esforzado por reproducir en toda su belleza.

---

<sup>2</sup> Jonathan Brown, “Sobre el significado de las Meninas”, en *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo XVII*, 2a. ed., Alianza, Madrid, 1981, p. 73.

<sup>3</sup> Puede hallarse una recopilación de textos a favor de la pintura en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 341-366 y 541-46, para los textos de Lope y Calderón, respectivamente.

Pero será en la comedia palaciega de Calderón *Darlo todo y no dar nada* (1654) donde se trate con mayor profundidad e implicación teórica las complejas relaciones entre nobleza, poder y dignidad artística que se desprendían de la interpretación moderna de la anécdota narrada por Plinio. Calderón muestra en escena la tensión psicológica y social en la que vive el pintor, ilustrada en las preguntas que lanza Campaspe al ver la obra de Apeles:

¿Esta habilidad tenías?  
 ¿Segundo ser darle puedes  
 a un cuerpo? Pues ¿Cómo  
 si tan divino arte ejerces,  
 tan bajamente te empleas?<sup>5</sup>

David L. Hildner, en un estudio comparativo sobre amor, poder y pintura en Calderón y en el inglés John Lyly, explica que, en el drama *Darlo todo y no dar nada*, Calderón cifra el inquietante debate interior del artista, ya que contempla en el poderoso monarca al conquistador casi divino y al soberano al que debe obediencia, pero, a la vez, se sabe igualmente divino y capaz de rivalizar con él en nobleza y virtud<sup>6</sup>.

Uno de los recursos comunes empleados en ambas artes, teatro y pintura, con intención apologética por parte de dramaturgos y pintores fue la inclusión del cuadro dentro del cuadro y de recursos del teatro interior. En los más sofisticados lienzos que albergan cuadros subordinados —pensemos en *Las hilanderas* o en *Las Meninas*—, el proceso creador se abre con la intención de defender la superioridad artística de la pintura frente a la condición artesanal que seguía ostentando en los círculos del elitismo academicista y cortesano. La misma intención anima a los dramaturgos a componer obras metateatrales de ambientación específicamente profesional: dignificar a unos autores transgre-

---

<sup>5</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas*, ed. de A. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1966, t. I, p. 1051.

<sup>6</sup> David L. Hildner, “Amor, poder y pintura en Calderón y John Lyly”, en A. K. Stoll (ed.), *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*, Taurus, Madrid, 1993, pp. 109-116.

sores de los viejos preceptos clásicos y a la profesión de comediante perseguida por su baja consideración social.

Tras la fábula mitológica que escenifica el pintor sevillano en *Las hilanderas*, por ejemplo, se exhibe una defensa del carácter divino de la pintura, noción personificada por la diosa Atenea, frente a la inferior y humana artesanía manual que realiza la finalmente castigada Aracne. En contraste con la oscuridad del primer plano, donde se representa el trabajo artesanal de las hilanderas, la escena del fondo, que alberga a la diosa como tal, goza de una iluminación dignificadora que separa la actividad de las obreras del arte divino de Atenea<sup>7</sup>. Por otra parte, resulta significativo el hecho de que el tapiz de fondo reproduzca *El rapto de Europa*, una obra de Tiziano, que Velázquez conoció a través de una réplica de Rubens. Tanto el pintor italiano como el flamenco ejemplificaban el reconocimiento de la nobleza de su arte al haberles sido concedidos sendos hábitos de caballeros.

Se ha apuntado la posible influencia de *Las hilanderas* en el teatro cortesano de la época, concretamente en el diseño de las cuevas de las Parcas en *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón<sup>8</sup>. A la vez, las relaciones entre ambos lenguajes, visuales al fin y al cabo, se nota igualmente en el carácter teatral del propio lienzo, construido como una representación dramática de la fábula. Conforme señalaba Everett Hesse en su clásico ensayo sobre Calderón y Velázquez<sup>9</sup>, la disposición en diferentes planos de ficción del cuadro se correspondería con la representación en actos de cualquier fábula teatral. Además la presencia del escenario levantado de la alcoba donde Atenea, llevando yelmo, parece echarle en cara a Aracne su atrevimiento, junto con el detalle de la viola de gamba, el instrumento más característico del teatro cortesano y de ópera, parecen indicar la voluntad dramática del cuadro velazqueño<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Sigo el análisis del cuadro realizado por Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 164.

<sup>8</sup> Véanse A. Valbuena Prat, "La escenografía de una comedia de Calderón", *Archivo español de arte y arqueología*, 6:16 (1930), pp.1-16; y Aurora Egido en su introducción a *La fiera, el rayo y la piedra*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 7.

<sup>9</sup> Everett W. Hesse, "Calderón y Velázquez", *Clavileño*, 2 (1951), pp. 1-10.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 7.

La artificiosa defensa de la pintura desplegada en *Las hilanderas* mediante la configuración de tres planos ficcionales en compleja subordinación, presenta interesantes paralelos técnicos con recursos empleados por los dramaturgos. Me refiero a *La fingida Arcadia*<sup>11</sup> de Tirso de Molina; aquí la trama argumental se construye en torno a tres niveles de ilusión con la explícita intención de hacer una apología de la creación y la profesión dramática. En *La divina Arcadia*, Tirso lleva a las tablas la historia de la condesa italiana Lucrecia; esta dama, obsesionada con la literatura de Lope, y cuya locura libresca se equipara en la comedia a la de don Quijote, confunde la realidad con la ficción pretendiendo recrear en su quinta el mundo pastoril de *La Arcadia* lopesca, que funciona como metatexto a lo largo del drama. Deseosos de restablecer su cordura, los demás personajes representan una improvisada Arcadia en el tercer acto.

Pero Tirso va más allá en la experimentación del teatro dentro del teatro al introducir en el segundo plano ficcional un tercer nivel de ilusión dramática. La representación bucólica queda interrumpida por la súbita aparición de una visión alegórica. Música con trompetas anuncia la escena que convierte a todos los personajes en espectadores –algunos lo serán doblemente pues lo eran también de la ficción pastoril–. Ante la sorpresa de todos, el gracioso Pinzón, que engarza este tercer nivel ficcional con los otros dos, explica que se trata de “*El Parnaso de Apolo*”, lugar donde sólo habitan los poetas: en los purgatorios de ambos lados penarían respectivamente los poetas culteranos, los autores plagiarios, así como aquellos que abusan de las maquinarias teatrales y tramoyas. Lope de Vega sería el único poeta merecedor del laurel de Apolo. Como hará Velázquez en *Las hilanderas*, Tirso despliega múltiples niveles ficcionales con la intención de dignificar la “divina” creación poética del dramaturgo que personifica el coronado Lope.

Con todo, advertimos una contradicción entre la aparente diatriba de Tirso contra las tramoyas y el uso de una de ellas para dar un desenlace feliz a la historia: cuando Lucrecia está a punto de desposarse, baja don Felipe de una nube, mientras que aparece otra que arrebató a don Carlos. Tirso parece reco-

---

<sup>11</sup> Ruth L. Kennedy sitúa su composición hacia finales de 1622. Consúltese Ruth L. Kennedy, “On the Date of Five Plays by Tirso de Molina”, *Hispanic Review*, 10 (1942), pp. 191-197.

nocer el carácter artificial del teatro y que de nada sirve esconder su esencia de ficción en aras de la “verosimilitud” de la “comedia nueva”. Aquí el mercedario muestra su independencia de criterio frente a Lope de Vega con quien mantiene una postura compleja en esta obra<sup>12</sup>.

Pero volvamos a la pintura. No sabemos lo que pinta Velázquez en *Las Meninas*. Podría estar realizando un retrato de los reyes o podría estar pintando Las Meninas, hipótesis que apareció por primera vez en 1819 en un catálogo de El Prado. En palabras de Brown, si el lienzo que hay delante de Velázquez fuera realmente Las Meninas, “tendríamos ante nosotros un soberbio *concetto* que profundizaría en el significado de la pintura: el rey y la reina serían testigos de la propia obra de arte declarando con su presencia la nobleza conferida por ellos mismos sobre el arte de la pintura”<sup>13</sup>. La dignificación del arte pictórico quedaría así permanentemente avalada por los monarcas; como todo el mundo sabe, las ambiciones cortesanas de Velázquez se verían satisfechas dos años después, en 1658, cuando Felipe IV lo nombra candidato al ingreso en la Orden de Santiago.

*Las Meninas* es un cuadro que se hace. Velázquez parece haber concebido su realización también como entretenimiento al que se pudiera asistir como a una especie de “representación” de la pintura. Su conclusión como en el teatro de Pirandello no es ya el momento culminante de la creación que se persigue, sino todo su proceso de realización. La “flema del sevillano”, de la que alguna vez se quejó el rey, haría posible que, en el caso de *Las Meninas*, la familia real se deleitara en el largo proceso de su elaboración, como nos lo refiere Palomino en 1715 en su tratado *El museo pictórico y escala óptica*: “Esta pintura fue de Su Majestad muy estimada, y en tanto que se hacía asistió frecuentemente a verla pintar, y así mismo la Reina nuestra señora Doña María Ana de Austria

---

<sup>12</sup> Véase Elvezio Canonica, “*La fingida Arcadia*: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana”, en Ignacio Arellano (ed.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998*, Instituto de Estudios Tirsianos, Madrid-Pamplona, 1998, pp. 33-45.

<sup>13</sup> Brown, *op. cit.*, p. 81.

bajaba muchas veces, y las señoras infantas, y damas, estimándolo por agradable deleite, y entretenimiento”<sup>14</sup>.

El teatro no escapó a la seducción de mostrarse en autocomposición. Todas las obras que contienen obras interiores lo harán de una manera u otra, pero en algunos casos hallamos un interés y un gusto especial de los autores por extenderse en los problemas y condicionamientos que rodean a la representación. Para la escena, Calderón había producido *El gran teatro del mundo*, obra que también despliega ante el espectador su proceso de creación; si bien, a diferencia del pintor sevillano, el dramaturgo cierra finalmente la obra ficticia interior, imponiendo una poderosa realidad teológica que impedirá la apertura y el relativismo que nos dejó el pintor en su lienzo.

Cervantes, sin embargo, había sido capaz, años antes, de ir más allá en la experimentación de la inclusión de piezas interiores en su teatro, y reproduce una técnica equiparable –salvando las distancias– a la que utilizará Velázquez en *Las Meninas*: introduce una obra que no vemos, una “no-obra” vacía y abierta, que sitúa a la principal en un terreno de realidad tan sorprendente e inquietante como el lienzo. En *Pedro de Urdemalas*, Cervantes habla de la inconstancia y lo proteico de la vida. Se representa interiormente un pequeño baile (acto II); durante el acto tercero se presentan los preparativos para llevar a las tablas una comedia, aquí aparecen todos los componentes de la representación: autor, cómicos, espectadores, ensayos, etcétera. Cuando al final del acto tercero, el rey junto con el resto de los espectadores esperaran ver la comedia de la que han tenido tantas señas, Pedro anuncia al público que la representación tendrá lugar sólo para los reyes, pues no todos caben. Queda aplazada la comedia para “mañana”:

PEDRO. Ya ven vuestras mercedes que los reyes  
 aguardan allá dentro, y no es posible  
 entrar todos a ver la gran comedia  
 que mi autor representa, que alabardas  
 y lancineques y frinfón impiden

---

<sup>14</sup> He tomado prestada esta cita de Fernando Marías, “El género de *Las Meninas*: los servicios de la familia”, en Svetlana Alpers (ed.), *Otras Meninas*, Siruela, Madrid, 1995, p. 276.

la entrada a toda gente mosquetera.  
 Mañana, en el teatro, se hará una,  
 donde por poco precio verán todos  
 desde el principio al fin toda la traza<sup>15</sup>.

Como en el lienzo de *Las Meninas*, la comedia interior que preparan los cómicos se nos oculta. A cambio se nos ofrecen las claves exteriores –ensayos, preparativos– que no son la obra, pero que nos invitan a imaginar sus infinitas posibilidades de realización. Pedro, como el pintor del cuadro, nos mira y se dirige a nosotros, los espectadores, con el “vuestras mercedes” para captarnos e introducirnos en la ficción de la comedia, pero después, como Velázquez, nos la escatima. Cervantes nos mete en el interior de la ficción para ofrecernos lo que “no es” la ficción, lo que queda fuera del lienzo vuelto y la comedia para “mañana”. Como decíamos, se vale de la inclusión de una pieza interior para ennoblecer y dignificar la actividad teatral mostrando al público los entresijos de la labor artística: el protagonista es un cómico que, si bien tarda en dedicarse a la profesión, aparece en el último acto de la obra mostrándonos su vida y sus trabajos en el interior de su compañía.

En *La gran sultana*, Miguel de Cervantes recurre a un procedimiento muy similar al descrito en *Pedro de Urdemalas*. Aquí el peculiar gracioso de la obra, ya liberado del cautiverio que ha padecido junto con los otros personajes, dice en un monólogo que sueña con volver a la Corte para contar lo visto en una comedia sobre la historia de la Sultana. Curiosamente, expresa su vocación de comediante y su deseo de representarse a sí mismo como personaje:

MADRIGAL. Por el camino  
 Te diré maravillas. Ven que muero  
 por verme ya en Madrid hacer corrillos  
 de gente que pregunte: ¿Cómo es esto?  
 Diga, señor cautivo, por su vida:  
 ¿es verdad que se llama la sultana  
 que hoy reina en la Turquía Catalina,

---

<sup>15</sup> Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, ed. de Jean Canavaggio, Taurus, Madrid, 1992.

y que es cristiana, y tiene don y todo,  
y que es de Oviedo el sobrenombre suyo?  
¡Oh! ¡Qué de cosas les diré! Y aun pienso,  
pues tengo ya el camino medio andado,  
siendo poeta, hacerme comediante  
y componer la historia desta niña  
sin discrepar de la verdad un punto,  
representando el mismo personaje  
allá que hago aquí. ¿Ya es barro, Andrea,  
ver al mosqueterón tan boquiabierto,  
que trague moscas, y aun avispas trague,  
sin echarlo de ver, sólo por verme?  
Mas él se vengará quizá poniéndome  
nombres que me amohínen y fastidien<sup>16</sup>.

El “mosqueterón” boquiabierto que se figura Madrigal en el teatro de Madrid debió imaginárselo Cervantes contemplando este sorprendente juego ficcional. La obra parece replegarse sobre sí misma gracias a la ausencia, de nuevo, de la pieza interior, que desde su no existencia alcanza una función retrospectiva: imponer una poderosa verosimilitud a la historia de la Sultana, pues si Madrigal proyecta convertirla en comedia es que debe ser historia verdadera. Sin embargo, el autor la convierte finalmente en ficción imaginada por un personaje y observada por los confusos mosqueteros cuya reacción negativa teme.

Velázquez, “glorioso destructor de la pintura”, ha hecho desaparecer su cuadro. Cervantes, “destructor de la literatura”, también glorioso y anticipadamente moderno, nos hará salir del corral sin haber visto la representación, como lo hará mucho tiempo después Pirandello con sus personajes en busca de autor. El referente de la representación parece haber desaparecido en el lienzo de Velázquez y en las dos comedias cervantinas para volcarse en el acto de creación.

---

<sup>16</sup> Miguel de Cervantes, *La gran Sultana*, en *Teatro completo*, Planeta, Madrid, 1987, pp. 454-455.



# Algunas versiones de la leyenda de la reina Sevilla en el teatro del Siglo de Oro

Christopher Follet

*Universidad Nacional Autónoma de México*

## LA TRADICIÓN

Comenzaré con unas palabras sobre las locuciones “Reina Sevilla” y “reina repudiada”. Sevilla es un nombre que se aplicó a varios personajes en la literatura medieval; entre éstos se cuenta, supuestamente, a una de las múltiples esposas del emperador Carlomagno (y se podría decir, como explicaré más adelante, que se trata de dos reinas distintas, hayan sido verdaderas o ficticias). Para complicar aún más el asunto, la reina en cuestión aparece bajo varios otros nombres (es Blanche fleur en el poema de *Macaire*, Belistante según el relato de Andrea da Barberino). Es más, se confeccionaron un sinfín de cuentos que dan otros nombres a los personajes y sitúan los sucesos en distintos reinos.

Y en cuanto al repudio: para que una reina sea repudiada, normalmente tiene que haber alguna acusación (como las que ideó el rey Enrique VIII de Inglaterra para deshacerse de varias de sus esposas). Es curioso, empero, que el caso más famoso en el que se plasma esta tradición narrativa —el del emperador Carlomagno ya entrado en años y su joven emperatriz Sevilla— probablemente se haya basado en un hecho histórico en el cual no estuvo implicada acusación alguna: el caso de Desiderata, hija del último rey lombardo Desiderius, quien se casó con Carlomagno para cimentar un pacto entre los dos monarcas, sólo

para ser devuelta a su padre un año después en un acto que significaba el rompimiento del pacto<sup>1</sup>.

En sus crónicas, los historiadores coetáneos no prestaron mucha atención a este episodio, y no fue sino hasta unos cuatrocientos años después, ya en el siglo XII, cuando se escribieron las dos *chansons de geste* que son el punto visible de arranque de la tradición de la reina Sevilla. Sin embargo, hay pocas razones para dudar que fue ese desdichado matrimonio político el que sirvió para aglutinar un viejo cuento folclórico y la figura histórica del emperador franco. Esta opinión fue expresada ya por un contemporáneo de los autores de los cantares en un breve resumen en latín en el cual avisa que la mayor parte de lo que se relata en ellas son “puros cuentos” (*ex magna parte falsissima*)<sup>2</sup>.

En cuanto al viejo cuento folclórico, éste existía en distintas formas mucho antes de Carlomagno, y siguió existiendo mucho tiempo después. En 1927, Margaret Schlauch publicó una tesis en la cual rastrea toda la tradición folclórica que yacía detrás de romances como el *Man of Law's Tale* de Chaucer, una tradición en la cual las reinas fueron repudiadas con frecuencia por acusaciones –generalmente lanzadas por la suegra a causa de envidia de la reina– de haber parido animales o monstruos. Estas desgracias suelen seguir a otra en la cual la doncella –todavía no reina– sufre la amputación de ambas manos (que al final le serán restituidas por arte de magia o por acción divina) y hace un viaje a solas en un barquito sin velas ni timón<sup>3</sup>.

La leyenda de la reina Sevilla también parece haberse originado dentro de esta misma tradición folclórica, pero hay una importante diferencia que, según Schlauch, se debió a la necesidad de dotar de mayor verosimilitud a las tribulaciones sufridas por las reinas repudiadas. En algún momento de

---

<sup>1</sup> Véanse, por ejemplo, Russell Chamberlin, *The Emperor Charlemagne*, Sutton, Stroud, 2004, pp. 64 y ss., o Matthias Becher, *Charlemagne*, Yale University Press, New Haven, 2003, pp. 48 y ss. El pacto fue ideado por su madre Berta y su rompimiento fue, en parte, una consecuencia de las presiones ejercidas por el papa Esteban III.

<sup>2</sup> Véanse, por ejemplo, los comentarios de F. Guessard, quien reproduce el pasaje (escrito por el monje Alberic de Trois-Fontaines en la primera mitad del siglo XIII) en su “Préface” a *Maçaire: Chanson de geste*, Librairie A. Franck, Paris, 1866, pp. xi y ss.

<sup>3</sup> Margaret Schlauch, *Chaucer's Constance and Accused Queens*, New York University Press, Nueva York, 1927.

la Edad Media se empezó a sustituir con un elemento aparentemente más racional el ya poco convincente motivo de los partos no humanos, y éste fue la acusación de adulterio que lanzó, por distintos motivos, algún cortesano. Tal sustitución hizo que el cuento se ajustara mejor a los supuestos de una época imbuida de concepciones más sofisticadas acerca de la probabilidad y, a la vez, a las convenciones caballerescas. Dicho cambio dotó a la historia de nuevas posibilidades, nuevos significados, que contribuyeron a que dejara atrás la condición de mero cuento folclórico para convertirse en uno de los grandes temas de la literatura caballeresca, que perduraría hasta la época barroca.

La fábula, o esquema básico, de esta historia se puede resumir en sus puntos esenciales (sin incluir todos los detalles) como sigue. La reina, embarazada de su rey, cae víctima de la malevolencia de algún cortesano. Éste convence al rey de que su esposa le ha sido infiel (y que la criatura que está por nacer será un bastardo). El rey cree la acusación y decide deshacerse de su esposa o quemándola viva o desterrándola. No obstante, la reina sobrevive y da a luz a un bebé; pero el rey y sus súbditos (o casi todos ellos) ya no saben nada de la reina, y la dan por muerta. Después de un periodo de unos quince o veinte años y una serie de aventuras, la reina reaparece junto con su hijo, y la familia real se recompone. En la versión clásica de los cantares franceses la reconciliación se concreta sólo después de una guerra que el padre de la reina (quien, en este caso, es el emperador de Constantinopla) libra contra el rey acusador.

Antes de examinar algunas de las diferentes formas en que se manifiesta esta tradición en el teatro de los siglos XVI y XVII, quiero comentar brevemente los distintos textos medievales que hablan de la reina Sevilla (o Seibile, en su forma francesa). Como ya mencioné, en su origen hay dos *chansons de geste*. Probablemente la más antigua sea el texto en franco-italiano, es decir, un producto secundario que conserva los versos decasílabos de la tradición oral francesa mezclándoles palabras italianas para hacer el poema más entendible para un público transalpino. La heroína de este poema no se llama Seibile, sino Blancheffleur (y, para no causar confusión entre este poema y otros, se le dio el título de *Macaire* en honor del “malo de la

obra”)<sup>4</sup>. El segundo cantar es el que introduce el nombre de Sebile, y por tanto se conoce con el título de *Chanson de la reine Sebile*; desgraciadamente, de este poema sólo han sobrevivido fragmentos<sup>5</sup>. La razón por la cual se le adjudica una fecha posterior es que está redactado en versos alejandrinos; pero otra diferencia importante es que esta versión introduce nuevos elementos de tipo folclórico y simbólico (aunque muy distintos de los que caracterizan los cuentos de doncellas sin manos) que la hacen más poética, más elaborada, y ensalzan sus posibilidades imaginativas<sup>6</sup>.

A pesar de que sólo existe en forma fragmentaria, se ha demostrado que la *Chanson de la reine Sebile* fue la base de gran parte de las versiones posteriores en prosa. Además de una versión prosificada en francés, existen narrativas semejantes en alemán, holandés y español; esta última –en su forma más antigua, un manuscrito que se descubrió en la biblioteca de El Escorial y lleva por título *Vn noble cuento del enperador Carlos Maynes de Rroma e de la buena enperatriz Seuilla, su muger*, escrito a finales del siglo XIV– se considera la versión más fiel del cantar de la *Chanson de la reine Sebile*<sup>7</sup>. Por lo tanto, creo

---

<sup>4</sup> Publicada en sendas ediciones por M.F. Guessard, *op. cit.*, y A. Mussafia, *Altfranzösische Gedichte aus venezianischen Handschriften*: vol. II, *Macaire*, Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn, Viena, 1864.

<sup>5</sup> Publicados, por separado, por August Scheler en 1875 (“Fragments uniques d’un roman du XIIIe siècle sur la reine Sebile, restitués, complétés et annotés d’après le manuscrit récemment acquis par la Bibl. de Bruxelles”, *Bulletin de l’Académie Royale de Belgique*, 39, 1875, pp. 404-423); por Baker y Roques en 1915-1917 (“Nouveaux fragments de la chanson de *La reine Sibille*”, *Romania*, XLIV, 1915-1917, pp. 1-13); y por Paul Aebischer en 1950 (“Fragments de la *Chanson de la reine Sebile* et du *Roman de Florence de Rome* conservés aux Archives Cantonales de Sion”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 66, 1950, pp. 385-408).

<sup>6</sup> Visto de otra manera, se ha entorpecido la sencillez narrativa de la versión primitiva, complicándola “con episodios sin relación íntima con el tema”. Traduzco de Guessard, *op. cit.*, p. xiii. Un punto de vista encontrado es el de Gaston Paris, que describe el texto rescatado por Guessard como “d’une sécheresse incroyable, d’une grossièreté qui indique l’extrême décadence de l’art, et [...] complètement dénué de l’intérêt que jettent dans le poème [...] les divers épisodes qui s’y mêlent” (citado por Aebischer, *op. cit.*, p. 387).

<sup>7</sup> Como afirma Hermann Tiemann, de todas las versiones, la española –la cual describe como una “transposición” (*Umsetzung*) del cantar francés– es la que “guarda la mayor cercanía con el original” (*Der Roman von der Königin Sibille*, Hauswedell, Hamburgo, 1977, p. 7). Según Anita Benaim de Lasry, es una traducción bastante libre, desde el punto de vista estilístico,

que se puede tomar, para los fines de este ensayo, como representativo de toda la tradición que remonta directamente a la *Chanson de la reine Sebile*.

Respecto a estos textos, vale la pena mencionar que la versión en castellano (y por inferencia, su original francés) es mucho más rica en ideas y sugerencias que la versión francoitaliana. Parece ofrecer una *dianoia* que versa sobre —por lo menos— dos temas importantes. El primero de éstos ya se percibe en la versión más “desnuda” de *Macaire*, pero se recalcó notablemente en la *Chanson de la reine Sebile*. Dicho tema concierne a la movilidad social: mediante el personaje del buen leñero Varocher (Barroquer en el *Carlos Maynes*), cuya protección a la reina resulta imprescindible para su supervivencia, parece proponerse la necesidad de participación de las clases bajas para corregir las desviaciones introducidas en la vida pública por malévolos miembros de la alta clase. Al final, el tosco villano es armado caballero y los demás ayudantes de la reina reciben buenas recompensas. Dice Erich Köhler al respecto: “Que en una *chanson de geste* del siglo XII un villano —villano de padre y madre— pueda llegar a ser compañero y protector constante de una persona de la alta nobleza es un fenómeno que requiere explicación. Ningun otro poema épico ofrece un papel tan protagónico a un miembro del tercer estado”<sup>8</sup>.

---

aunque José Chicoy Dabán (en *Study of the Spanish ‘Queen Sevilla’ and Related Themes in the European Medieval and Renaissance Period*, tesis, University of Toronto, Toronto, 1974), señala que a menudo sigue el cantar francés de modo literal (tomo la información de A. Benaim de Lasry, *Two Romances, ‘Carlos Maynes’ and ‘La enperatris de Roma: Critical Edition and Study of Two Medieval Spanish Romances*, Chamberlin, Russell, *The Emperor Charlemagne*, Juan de la Cuesta, Newark, 1982, pp. 17-18). Tanto Benaim de Lasry como Tiemann incluyen el texto de *Carlos Maynes* en sus respectivos volúmenes. La laguna que existe en el manuscrito de El Escorial se puede llenar con el correspondiente pasaje del incunable de 1498, como lo hace Thomas Spaccarelli en “Recovering the Lost Folios of the *Noble cuento del enperador Carlos Maynes*: The Restoration of a Medieval Anthology”, *Romance Quarterly*, 43-4 (1996), pp. 217-233. Una edición más vieja del *Noble cuento* es la de Adolfo Bonilla y San Martín, mientras que una de las versiones impresas del siglo XVI se incluye en N. Baranda (ed.), *Historias Caballerescas del siglo XVII*, Turner, Madrid, t. I, 1995.

<sup>8</sup> “Daß in einer Chanson de geste des 12. Jahrhunderts ein ‘vilain’ — ‘vilain’ von Vater und Mutter her — zum ständigen Begleiter und Beschützer hochadeliger Personen werden konnte, ist ein Phänomen, das der Erklärung bedarf. Kein älteres Epos kennt eine solche tragende Rolle eines Angehörigen des dritten Standes” (E. Köhler, “Ritterliche Welt und *villano*, Bemerkungen zum *Cuento del enperador Carlos Maynes e de la buena enperatriz Sevilla*”, en *Esprit und*

El otro tema de interés es el enfoque en la personalidad del emperador Carlos, y la manera en que tiene que cambiar –madurar– para hacer posible la reivindicación de la reina al final del cuento. Por supuesto, el proceso de maduración no se presenta a la manera moderna, introduciéndose en la mente del emperador (lo que sería muy inusual en una obra literaria de ese periodo); más bien se representa exteriorizando los cambios mediante acciones con carga simbólica<sup>9</sup>. Ésta sí es una aportación de la versión en alejandrinos (los “episodios sin relación íntima con el tema” que objetó Guessard), y algo que el *Noble cuento* reproduce fielmente. Esta manera de adentrarse, simbólicamente, en la personalidad del emperador, haciendo hincapié en sus debilidades, además de la presencia de la reina como figura central durante gran parte de la historia, feminiza lo que empezó siendo, formalmente, un cantar de gesta, dándole características más propias de un *romance*.

Queda otra versión: la de Andrea da Barberino, que forma parte del primer libro de *Le storie nerbonesi*<sup>10</sup>. Esta versión (la cual también data del siglo xiv) se presenta como si fuera una crónica de los acontecimientos, más que un relato de tipo romanesco; sin embargo, no deja de ser pseudohistoria<sup>11</sup>. Una diferencia interesante respecto a la tradición conservada en el *Carlos Maynes* es que la razón por la cual el cortesano corrupto (que aquí se llama Rinieri) traiciona a la reina se presenta como puramente política: la de impedir que Carlomagno tuviera sucesión, y así desviar la herencia del reino de los francos hacia “los de Maguncia”. En contra del grupo de los maganceses, está el que encabeza el duque Namu di Baviera (don Aymes en la versión española), cuyo interés es asegurar lo contrario: que el viejo rey tenga sucesión propia. En cambio, en el *Carlos Maynes*, estos motivos quedan un tanto ocultos –más literarios, se

---

*arkadische Freiheit, Aufsätze aus der Welt der Romania*, Fráncfort del Meno-Bonn, Athenäum Verlag, p. 293).

<sup>9</sup> Como el robo del mejor caballo del emperador por Barroquer y su espada por Griomoart; véase la interpretación de Thomas D. Spaccarelli, “The Symbolic Substructure of the *Noble cuento del enperador Carlos Maynes*”, *Hispanófila*, 89 (1987), pp. 1-19.

<sup>10</sup> Uso la edición de I. G. Isola (Boloña, 1877).

<sup>11</sup> Chicoy Dabán opinó que esta versión se nutrió tanto del *Macaire* como de la versión alemana de la historia, la cual también es independiente de la *Chanson de la reine Sebile* (*op. cit.*, p. 3).

podría decir—, como si todo el infortunio de la reina fuera resultado puro de la malevolencia, la lascivia y la envidia. La conciencia política de Barberino, y su intento de hacer que su relato pareciera verdadera historiografía, se manifiestan también en el motivo que atribuye al emperador de Constantinopla para aceptar dar a su hija a Carlos en matrimonio: el deseo de fortalecerse contra los sarracenos. Otro detalle —pero bastante importante— tiene que ver con el auxilio brindado a la reina: en *Carlos Maynes* la socorre un solo leñero, quien abandona a su propia familia para acompañarla en su huida de Francia, y vive con ella en la casa de un burgués en Hungría como su sirviente, mientras que en el relato de Barberino, la reina se alberga en un asentamiento de carboneros dentro de un bosque (también en “Hungría”).

El asunto de la tradición de la reina Sevilla se enreda aún más por la existencia de otros textos que mencionan a personajes que llevan el mismo nombre, aunque se trate de tradiciones muy distintas de la que acabo de describir. La más significativa para nuestros propósitos es la que atañe a Carlos en su etapa juvenil; según esta tradición (preservada en castellano en la *Estoria de España*, y en *La gran conquista de ultramar*), el futuro emperador va a España con un grupo de caballeros para ponerse a salvo de sus medios hermanos (los “hijos de la sierva”). Allí conoce a la hija de un rey moro; los dos se enamoran y el príncipe la ayuda a escapar para que ambos se reúnan en Francia y se casen. Esta tradición es obviamente muy diferente de la antes mencionada y sus raíces históricas son aún más dudosas que las de aquella<sup>12</sup>; pero la relación analógica que une ambas tradiciones hizo que la asociada con el viejo emperador se confundiese con la que concierne al joven príncipe, conocido como “Maynete”<sup>13</sup>. En este relato, Sevilla (cuyo nombre original se da como Galiana o Halia) sería obviamente la primera esposa de Carlos, y él no tendría motivos para creer

---

<sup>12</sup> Menéndez Pelayo pensó que este relato era un simple calco de “las tradiciones históricas concernientes a la estancia de Alfonso VI en la corte del rey Alimaymón de Toledo” (M. Menéndez y Pelayo, “Introducción”, *Orígenes de la novela*, Bailly/Baillièrre, Madrid, 1905, t. I, p. cxxxiv).

<sup>13</sup> Se ha postulado la existencia de un cantar en francés o español con título *Mainet* o *Maynete*; véase A. Deyermond, *La literatura perdida de la edad media castellana: catálogo y estudio. I Épica y romances*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995.

que su joven esposa le haya sido infiel (como parece más natural en el caso del emperador de edad ya madura del *Noble cuento*). No obstante, el relato incluido en *La gran conquista de ultramar* introduce la circunstancia de que la princesa árabe llega a París proveniente de Toledo, acompañada solamente por el conde Morante, y con ello ofrece una oportunidad para el chisme; y así, como dice el relato, las malas lenguas “levantáronle que él dormía con ella, e revolviéronlo con Carlos”<sup>14</sup>.

Se debería mencionar, aunque sea de paso, una tradición más: la relacionada con Berta, la madre de Carlomagno. Ella fue enviada desde Almería (o desde Hungría, según otras versiones), para casarse con el rey Pipino. Según la versión contada en *La gran conquista* –un verdadero cuento de hadas, de claro parentesco con el de “Blancanieves”–, cuando Berta llega a Francia, se le designa un ama cuya hija es muy bella y se le parece físicamente. El ama concibe la idea de sustituir a su propia hija en la cama del rey y hacer desaparecer a la verdadera esposa. El plan parece funcionar ya que el rey no se da cuenta del cambio. Mientras tanto, a Berta la llevan “a una floresta do el Rey cazaba”, pero en vez de traerle al ama su corazón, como lo había ordenado, los encargados del asesinato matan un can y le sacan el corazón, dejando a Berta atada “a un árbol en camisa e en cabello”. Naturalmente, el plan fracasa, porque el montanero del rey, quien vive cerca, la oye gritar y la lleva a su casa donde la mantiene como a su propia hija<sup>15</sup>. Años después, el rey va de caza y se aloja con el montanero, quien sigue manteniendo a Berta como hija suya, y se las arregla para pasar la noche con ella, dejándola embarazada; más tarde se descubre la impostura del ama y se revela que Berta todavía vive y que tiene un hijo legítimo: el futuro Carlomagno.

Hay otra elaboración romancesca del asunto de la reina Sevilla donde todos los personajes reciben distintos nombres, aunque sigue habiendo alguna conexión novelada con Francia: la historia de Ursón y Valentín, de origen francés, pero conocida en versiones en español, italiano, alemán, inglés y otros

---

<sup>14</sup> *La Gran conquista de ultramar, que mandó escribir el Rey don Alfonso el Sabio*, ed. Pascual de Gayangos, Rivadeneyra, Madrid, 1858, t. II, XLIII, p. 181.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 175.

idiomas<sup>16</sup>. El argumento es básicamente el mismo que el del *Carlos Maynes*, con la añadidura de un detalle: la reina pare no sólo a un hijo, sino mellizos, uno de los cuales (Ursón) es raptado por una osa en el momento del parto; el otro se queda con la madre y ambos son albergados en la casa de un campesino. Ursón crece como un niño salvaje, pero finalmente —después de un encuentro del hijo perdido con su hermano Valentín en el monte, y una visita de caza al pueblo por parte del rey, que da como resultado la muerte del malhechor a manos de Valentín—, toda la familia se reúne y los errores del pasado se perdonan<sup>17</sup>.

Finalmente —quizás por influencia de esta geminación del hijo de la reina—, se ideó otro tipo de desdoblamiento. Ahora hay dos reinos y dos hijos, uno de los cuales se pierde, o incluso ambos. La unión como pareja amorosa de estos dos infantes es lo que hace posible la reunión de la reina repudiada con su esposo y su reconciliación.

Un relato que puede haber servido como catalizador de este cambio se encuentra esparcido por varios capítulos del *Amadís de Grecia* (1530), de Feliciano de Silva, donde Florisel, hijo de Amadís, viajando en Egipto, se enamora de la pastora Silvia sin saber que realmente es la hija de Lisuarte y pariente cercana suya. Silvia también es hija de una dama acusada (Onoloria), quien la dio a luz en una torre donde estaba encarcelada como castigo por su casamiento secreto con Lisuarte<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Menéndez Pelayo lo describe como “un producto carolingio degenerado”; y sigue para decir: “El tema inicial parece calcado sobre el de la falsa acusación de la reina Sevilla” (“Observaciones preliminares”, en *Obras de Lope de Vega, Comedias Novelescas*, Atlas, Madrid, 1970, t. XVIII). Según este crítico, la primera edición impresa en francés es un incunable de 1489. Para más acerca de esta historia en sus varias versiones, véase Arthur Dickson, *Valentine and Orson. A Study in Late Medieval Romance*, Columbia University Press, Nueva York, 1929.

<sup>17</sup> Otro ejemplar en castellano, muy parecido en su argumento básico, es *Historia de Enrique fijo de doña Oliva*, en Nieves Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo xvi*, Turner, Madrid, 1995, t. I, pp. 111-177. En inglés existe el *verse romance* de *Sir Tryamour*. La primera parte de este *romance* está modelada muy obviamente sobre la leyenda de la reina Sevilla.

<sup>18</sup> Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004, especialmente pp. 567 y ss.

Probablemente fue esta narrativa la que inspiró al poeta menor inglés Francis Sabie a escribir su poema en dos partes: *The Fisherman's Tale and Flora's Fortune*, publicado en 1595, pero, según parece, escrito bastante antes<sup>19</sup>. Aquí, un caballero griego (Cassander) se enamora de una pastora (Flora) quien, en realidad, es la hija de Iulina, esposa de Palemon, rey de Grecia. Iulina ha sido condenada por adulterio y encarcelada como consecuencia de las acusaciones de un cortesano corrupto, molesto porque ella se negó a entrar en una relación ilícita con él durante la ausencia de Palemon. A la criatura la meten en un barquito sin velas ni timón y la mandan a los mares (así se restituye al argumento básico de la reina Sevilla uno de los elementos comunes de los cuentos primordiales estudiados por Schlauch). Es curioso que, en este poema, el orden natural cronológico se invierta para empezar con el cortejo de la princesa-pastora y luego exponer los antecedentes del caso en la historia del repudio de la madre. Dicha inversión confiere al elemento pastoril una predominancia sobre el elemento palaciego de la falsa acusación de la reina; junto con otros recursos que no se pueden discutir aquí, dicha inversión da un toque muy curioso y original a un texto que hasta ahora no se ha considerado de mucho interés literario.

Otro texto inglés del mismo periodo es una *novella* al estilo italiano con título *Pandosto*, escrita por Robert Greene y publicada en 1588<sup>20</sup>. Si estoy en lo correcto en pensar que el poema es anterior en fecha de composición al cuento, éste toma el poema de Sabie, lo prosifica y lo “racionaliza”, al restituir el orden cronológico de la fábula<sup>21</sup>; pero también hace un cambio muy im-

---

<sup>19</sup> Publicado en dos partes en Londres en el mismo año de 1595. En su introducción, el poeta dice que la obra fue fruto de sus años mozos (“vntimelie fruites of my first spring”). Se piensa que Francis Sabie nació alrededor de 1550; si esto es cierto, el poema no puede haber sido escrito después de 1575. Se habría escrito, entonces, antes del *Pandosto* de Greene y podría haberle servido como fuente. El modelo general del poema parece ser el de los *verse romances* del siglo xiv, como, por ejemplo, *Sir Eglamour of Artois*, al cual el poeta ha aplicado un espeso revestimiento de elementos griegos y una versificación en pentámetros yámbicos.

<sup>20</sup> Se puede leer, por ejemplo, en la edición de Orgel de William Shakespeare, *The Winter's Tale*, ed. de Stephen Orgel, Oxford University Press, Oxford, 1998. (Appendix B, pp. 234-274).

<sup>21</sup> En general se ha dado por sentado que *Pandosto* fue anterior a *The Fisherman's Tale*, tomando como base las fechas de publicación. Entendiéndolo así, el poema es simplemente una

portante: prescinde del cortesano acusador y hace que el mismo rey genere, mediante sus propias imaginaciones melancólicas, la creencia en la infidelidad de la reina<sup>22</sup>.

#### LA TRADICIÓN LLEVADA AL ESCENARIO

Parece lógico empezar con una obra cuyo título incluye el nombre de Sevilla y que se atribuye comúnmente a Mira de Amescua. Ésta es *Los carboneros de Francia y reina Sevilla*. Dice Richard Tyler, quien la describe como “la más ‘tradicional’” de varias comedias de Mira que tratan el tema de la mujer falsamente acusada: “En realidad, esta comedia hace poco más que trasladar a la escena del siglo XVII una historia antiquísima que forma esencialmente la piedra angular de toda la tradición: el *Noble cuento del emperador Carlos Maynes...*”<sup>23</sup>.

De hecho, al hacer derivar esta obra del *Noble cuento* de *Carlos Maynes*, Tyler simplifica mucho el asunto. La comedia empieza con una escena introductoria (que Tyler ignora) en la cual el Almirante explica a su hermana Blancaflor la razón por la que la ha traído a la corte: tiene la esperanza de que el emperador se fije en ella y decida pedirla en matrimonio. En la escena que sigue, sale Carlos y anuncia sus próximas bodas con Sevilla, con lo que echa por tierra en un par de frases las expectativas del Almirante. Esta escena sirve para establecer el clima palaciego de intrigas y para enfatizar la sorpresa causada por la decisión

---

“paráfrasis en verso blanco” del cuento de Greene, como se describe en la página de Internet de The Gunpowder Plot Society “Francis Sabie: A Dedication to Francis Tresham”.

<sup>22</sup> Otro cambio introducido por Greene es que la propia reina se muere en la cárcel; esa variación obedece al afán de Greene de convertir esta historia esencialmente tragicómica en una tragedia.

<sup>23</sup> Richard Tyler, “La acusación falsa de la mujer en el teatro de Mira de Amescua”, en Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon (eds.), *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas. Burdeos, 2-8 de septiembre de 1974*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos-Université de Bordeaux, Burdeos, 1977, t. III-V. La comedia está disponible en una edición digital preparada por Vern Williamson y J. Abraham, Mira de Amescua (atribuido), *Los carboneros de Francia y reina Sevilla* (edición digital preparada por Vern Williamson y J. Abraham sobre la base de la *princeps* de 1673) [<http://www.coh.arizona.edu/Spanish/comedia/mira/escarfra.html>].

del viejo Emperador; estos personajes no tienen su origen en ninguno de los textos que he mencionado antes, y probablemente son producto de la libre invención del dramaturgo (al principio del *Carlos Maynes*, Carlos y Sevilla ya están casados). Sin embargo, igualmente pudieran haberse inspirado en el texto de Barberino, que empieza con un consejo donde los nobles deciden buscar el acuerdo del emperador de Constantinopla en el matrimonio entre Carlos y su hija Belistante. Al consejo sigue un cónclave entre “los maganceses”, en el cual se propone echar a pique el plan por la esperada sucesión<sup>24</sup>.

En la comedia, inmediatamente después de esas dos escenas de apertura, encontramos al traicionero conde de Maganza<sup>25</sup> en el acto de acompañar a la novia, Sevilla, en el camino de Marsella a París. Esto, en cambio, está claramente modelado en la tradición del *Maynete*, donde el conde Morante acompaña a Sevilla en su viaje de Toledo a la capital francesa. A diferencia del fiel Morante de quien se sospecha injustamente, este conde trata de conseguir los favores de la joven novia y, al ser rechazado, decide, por despecho, recurrir a la estratagema de la falsa acusación. Pero, mientras tanto —con efectos de entorpecer y volver cómicos los intentos de seducción del conde—, sale al escenario toda una familia de carboneros para dar la bienvenida a la reina. Estos mismos, después de la traición y el destierro, la van a acoger como huésped. Esto también es algo que pudo haber sugerido el relato italiano.

La comedia de *Los carboneros de Francia y reina Sevilla* se diferencia del *Carlos Maynes* en muchos otros detalles. No hay personajes correspondientes de los demás ayudantes de la reina: ni del joven caballero Auberi de Mondisder que la acompaña en el primer tramo, para ser asesinado luego por Macaire; ni del buen leñero Barroquer que la acompaña y protege durante el resto de sus viajes, ya que, en la comedia, “Baruquel” es uno más del grupo de carboneros, sin ninguna relevancia especial; ni tampoco del embaucador dotado de artes

---

<sup>24</sup> Si la comedia de hecho es de Mira, él habría tenido muchas oportunidades para conocer los muy populares libros de Barberino durante su estancia en Italia (segunda década del siglo xvii).

<sup>25</sup> El hecho de que la comedia use la forma italiana del nombre de la ciudad alemana de Maguncia, podría ser otro indicio que apunta a Barberino como la fuente principal de su argumento.

mágicas, Griomoart; no se menciona al enano maléfico, ni tampoco el perro fiel de Auberi, que venga en Macaire la muerte de su amo. Por supuesto, al adaptar una fábula de origen novelesco al escenario, es necesario simplificar, pero son precisamente estos detalles los que confieren su carácter especial a la rama de la tradición representada por el *Noble cuento* de *Carlos Maynes*<sup>26</sup>.

No obstante, las semejanzas señaladas entre la comedia atribuida a Antonio Mira de Amescua y la versión de la historia de la reina Sevilla que compuso Barberino, es posible que la inspiración para introducir a este grupo de carboneros haya surgido de varias comedias de Lope de Vega. Dos en particular tienen a un grupo de aldeanos que protegen a una señora noble, víctima de la persecución de poderosos hombres. Una es *El hijo de los leones* (1620-1622), que utiliza algunos elementos del esquema de la reina Sevilla, aunque empleando otros mecanismos para generar la huida de una dama a un pueblo de la serranía y la separación de su hijo (quien en este caso fue producto de una violación). Sigue el esquema de su comedia anterior *Ursón y Valentín* al hacer del hijo perdido un hombre salvaje. El propósito del grupo de aldeanos es, más que nada, generar comicidad.

Otra comedia donde encontramos una situación semejante es *La discordia en los casados* (1623). En este caso, los aldeanos forman un tipo de coro que se interpone cada vez que el rey de Frisia entra o sale del ducado de Cleves, con cuya señora, la duquesa Elena, ha contraído matrimonio. El problema entre los esposos está siendo generado por un cortesano que antes tuvo esperanzas de que la duquesa se casase con su hijo. Aquí no es la esposa la que huye, pues ella se queda en sus propias fincas; pero el rey de Frisia se ve forzado a escapar del matrimonio a causa de las maquinaciones del cortesano envidioso (en este caso, la relación entre los sexos se ha invertido). Al final, el coro de aldeanos adquiere un papel activo en la restitución del orden y la reconciliación del matrimonio, cuando el intrigante cortesano manda a uno de ellos, Perol (ya convertido él mismo en cortesano) como miembro de un grupo al que se ha encomendado el asesinato del rey. Perol avisa a éste del peligro, y juntos

---

<sup>26</sup> Son justamente los que a Guessard le parecieron “episodios sin relación íntima con el tema”.

organizan la matanza de los demás asesinos y la caída del cortesano malvado. Obras como estas dos demuestran cómo el esquema básico propio de la leyenda de la reina Sevilla se adapta con muy pequeñas modificaciones para generar una enorme variedad de lo que, en décadas recientes, se ha dado en llamar “comedias palatinas”<sup>27</sup>.

Como ya lo he hecho notar, la historia de Ursón y Valentín también se puede considerar una versión modificada de la de la reina Sevilla. Alrededor del año 1590, Lope de Vega escribió una comedia basada en este prolijo *romance*<sup>28</sup>. Aquí, una diferencia con respecto a lo que he llamado el “esquema básico” es que Lope se vale del popular “truco de la cama” para lograr la reunión de la reina con su marido<sup>29</sup>. Después de dar a luz a los gemelos, Margarita encuentra asilo en la casa de un aldeano rico, y es aquí donde el rey, años después, en una visita de caza (exactamente como pasa en el relato de Berta en *La gran conquista*), se mete con ella en la cama, imaginando que es la esposa de su anfitrión, de cuya hospitalidad estaría, por lo tanto, abusando alevosamente. Existe otra comedia que repite el esquema básico de la reina Sevilla, en la cual, tal como en *Ursón y Valentín*, la protagonista da a luz a gemelos; ésta es *Los pleitos de Ingalaterra* (fecha en 1598-1603)<sup>30</sup>; refundida unos veinte años más tarde como *La corona de Hungría*. Los primeros actos de estas dos últimas comedias siguen muy de cerca la acción de la anterior. Las principales diferencias son, en primer lugar, que aquí no hay niño perdido que corresponda al

---

<sup>27</sup> Para definiciones de este término, véanse especialmente: Joan Oleza, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Tamesis, Londres, 1986; y Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro: historia de un tema de Lope a Calderón*, Rilce, Universidad de Navarra, Pamplona-Toulouse, 1995 (Números Anejos de RILCE, núm. 16).

<sup>28</sup> *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, XXIX. *Comedias Novelescas*, Atlas, Madrid, 1970-1972.

<sup>29</sup> Menéndez Pelayo supuso que Lope habría conocido la historia “en la versión italiana”. No he podido averiguar si Lope encontró este detalle (que Shakespeare también empleó en más de una comedia) en aquella versión, o alguna otra de la historia de Ursón y Valentín, pero su procedencia original bien podría haber sido el relato de Berta al cual me referí más arriba (lo que también parece sugerir Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 139).

<sup>30</sup> Aquí la reina se llama Leonor y el rey Eduardo, como si se tratara de la pareja Eduardo I de Inglaterra y Leonor de Castilla.

salvaje Ursón y, en segundo, que la reconciliación del rey con su esposa tiene lugar sin recurrir al más escabroso “truco de la cama”.

Shakespeare también escribió una pieza que reproduce con una nueva forma el asunto de la reina Sevilla: *The Winter's Tale* (*El cuento de invierno*). Esta obra sigue, en sus rasgos generales, al ya mencionado *Pandosto* de Greene y, por lo tanto, se ha considerado que este cuento constituye su fuente, aunque también se ha reconocido una deuda menor con *The Fisherman's Tale*<sup>31</sup>. No obstante, y aunque *The Winter's Tale* sigue un esquema ampliado que se desplaza entre dos reinos y logra la resolución del conflicto mediante los amores de la segunda generación, se advierte el esquema básico de la reina Sevilla de manera muy clara (especialmente en la primera mitad de la obra)<sup>32</sup>. Hay, además, coincidencias muy interesantes entre la primera parte de esta tragedia inglesa y el antes mencionado *Los pleitos de Ingalaterra* de Lope (y la refundida *La corona de Hungría*); éstos incluyen el papel destacado del buen consejero que trata de convencer al rey de la locura de su creencia en la infidelidad de la reina, y la manera en que se da protección a ésta escondiéndola en la casa del privado o de otro cortesano (en *The Winter's Tale*, se trata de Paulina, viuda del malogrado consejero Antigonus), mientras se hace creer al rey que su esposa está muerta. A pesar de su cercanía con el *Pandosto*, *The Winter's Tale* introduce diferencias (que los críticos no han sido remisos en notar). Un caso de particular interés es la figura del embustero Autolycus, cuyo claro antecesor es el embaucador Griomoart del *Carlos Maynes*.

Finalmente, vale la pena mencionar otra comedia de Lope de Vega: *El animal de Hungría*, que también utiliza el “esquema ampliado”. La manera en que trata la materia tradicional es más atrevida en comparación con cualquiera

---

<sup>31</sup> Véase E.A.J. Honigmann, “Secondary Sources of *The Winter's Tale*”, *Philological Quarterly*, XXXIV-4 (1955), pp. 27-38.

<sup>32</sup> No se ha prestado mucha atención a las conexiones de esta obra con la tradición de la reina Sevilla, seguramente porque no se conoce ninguna traducción del cantar al inglés, y los únicos textos que la conservan en alguna forma, como *Sir Tryamour*, se desentienden de cualquier relación con el ciclo carolingio. No obstante, hay varios indicios de una relación profunda entre *The Winter's Tale* y la tradición representada por el *Carlos Maynes*. Examinó dichos indicios en el artículo “*The Winter's Tale* y *El animal de Hungría* de Lope de Vega: ¿dos avatares de la historia de la reina Sevilla?”, *Poligrafías* (en prensa).

de las obras que he mencionado; aquí es la propia hermana de la reina quien ejerce el papel del cortesano malvado, urdiendo un plan para suplantar a su hermana al lado del rey. La historia de Berta es, una vez más, la que proporciona el método de hacer desaparecer a la reina. La reina Teodosia es llevada al monte para ser pasto de las fieras, las cuales, no obstante, la acogen y efectivamente la hacen uno de los suyos. Luego, Teodosia, ya convertida en mujer salvaje que habita en una cueva en las montañas, rapta a la recién nacida criatura de su hermana. Unos veinte años más tarde, la joven Rosaura se enamora de un príncipe catalán, también desterrado y abandonado como niño, y juntos logran la restitución del orden.

Las dos comedias que acabo de mencionar plasman –cada una según el genio de su autor– alguna forma del “esquema ampliado”, aunque con una diferencia estructural importante: en *El animal de Hungría*, todo lo que constituye la acusación, la condena y el destierro de la reina se condensa, como meros antecedentes de la acción, en un largo monólogo en romance pronunciado por la reina Teodosia en el primer cuadro de la obra. En contraste, en *The Winter's Tale* dicha acción ocupa más de la primera tercera parte de la acción. Además de basar sus asuntos en elementos en gran parte comunes, estas dos piezas se distinguen de las demás que he mencionado al explayar, no sólo una acción entretenida que tiene alguna afinidad con la historia de la reina Sevilla, sino una *dianoia* compleja que se vale de extensas alusiones mitológicas y de un discurso filosófico, cuya índole es distinta en los dos casos, aunque con ciertos puntos en común<sup>33</sup>. También se distinguen por los papeles muy prominentes que dan a sus personajes femeninos (Hermione, Paulina y Perdita en *The Winter's Tale*, y Teodosia y Rosaura en *El animal de Hungría*). Es posible que todos estos rasgos remonten a la tradición de la reina Sevilla en la rama de la *Chanson de la reine Sebile*, aunque hayan sido soslayados en muchos de los textos de menor rango que reproducen su esquema básico narrativo. Por supuesto, hay una gran distancia entre la *Chanson* y *The Winter's Tale*, y nada que compruebe que Shakespeare tuvo conocimiento directo de alguno de los

---

<sup>33</sup> Estos discursos, y los entramados míticos que los acompañan, serán objeto de otro estudio más profundo. Uno de los elementos comunes a las dos obras es el lugar central que ocupa la figura de Apolo-Sol en su imaginario mítico.

derivados de la *Chanson*; posiblemente Shakespeare y Lope tenían acceso a algunas fuentes en común aún por identificar. Es más, la lectura conjunta de estas obras, junto con el *Noble cuento*, sugiere que los cambios hechos por Shakespeare respecto a *Pandosto* respondían de alguna forma a su conocimiento de dicha tradición<sup>34</sup>.

Durante el siglo XII surgieron dos versiones de la leyenda de la reina Sevilla en la forma de *chanson de geste*: una fue la versión sencilla (*Macaire*), casi sin adornos, que cundió más en Italia; la otra, más elaborada, que dio origen, entre otras versiones, a la castellana del *Noble cuento* de *Carlos Maynes*. Muy pronto se formaron otras leyendas pseudohistóricas que se “contaminaron” de la primera, como la historia del viaje a España del joven “Maynete” y su casamiento con la princesa mora, o elaboraciones aún más novelescas (si esto tiene cabida), como la historia de Ursón y Valentín. Durante el siglo XVI, se incorporaron elementos de la literatura helénica y la pastoril —junto con recuerdos de los viejos cuentos folclóricos de doncellas sin manos—, lo que a veces ha dado la impresión (como en el caso de *Pandosto*) que se trataba de una literatura de procedencia griega.

Finalmente, todas estas historias —actuando como una larga y amplia tradición cuyos elementos se fusionan e intercambian con gran facilidad— contribuyeron de manera impresionante al desarrollo de un nuevo tipo de teatro tragicómico que tuvo un auge particular alrededor de los años de cambio del siglo XVI al XVII.

---

<sup>34</sup> Exploro estos puntos y, en general, las relaciones entre la tragicomedia shakespeariana, el *Carlos Maynes* y varias obras de Lope, en mi ya mencionado artículo “*The Winter’s Tale* y *El animal de Hungría* de Lope de Vega: ¿dos avatares de la historia de la reina Sevilla?”



# TEATRO NOVOHISPANO



# Diversas censuras españolas y novohispanas al género dramático como espejo pernicioso de las costumbres morales

María Águeda Méndez  
*El Colegio de México*

Característica del señorío absolutista español del siglo xvii era que el rey fuera el supremo patrono de la Iglesia y el Estado y que su influencia se sintiera en todos los territorios que dependían de la Corona. Su dominio era ejercido y sentido en la Nueva España, a la que tocó en dudosa suerte ser depositaria de las luchas de las autoridades sobre las que se mantenían en pugna los poderes civil y eclesiástico. Por una parte, el estatal recaía sobre los hombros del virrey y, en su defecto, la Real Audiencia ejercía sus funciones de manera interina. El segundo miembro del binomio representado por este forzoso matrimonio infeliz y mal avenido lo constituía la Iglesia, sin duda más influyente que el primero, pues su influjo espiritual se sobreponía a las restricciones ejercidas por su contraparte seglar. Varios sucesos se conjuntaron para ello: los obispos se aliaban con los criollos que, si bien estaban vedados de ocupar cargos en las altas jerarquías por estar reservados para peninsulares, formaban con los españoles un nutrido grupo al que pertenecían muchos eclesiásticos influyentes, profesores universitarios y de colegios, escritores, científicos y oligarcas de la economía; en sus manos estaban la política, la economía y la cultura. Por otra parte, los virreyes se iban debilitando como servidores de la Corona, pues no gobernaban como antaño, debido al surgimiento de estos grupos que tenían la fuerza e intereses propios para interferir con los mandatarios. Además, la

Corona había estado minando el poder del Estado al nombrar virreyes eclesiásticos, como fray García Guerra (1611-1612), Juan de Palafox y Mendoza (1642) y fray Payo Enríquez de Ribera (1673-1680), sin olvidar que algunos mandatarios españoles resultaron ser sobornables y corruptos, como el duque de Escalona (1640-1642) y los condes de Baños (1660-1664) y de Galve (1688-1696), por ejemplo.

Debido a lo anterior, se dio una lucha para extenuar la corrupción burocrática en la Nueva España; ésta se llevó a cabo de diversas maneras:

Por una parte, las leyes endurecieron las penas para los delitos de robo, cohecho y fraude; por otra, los rigurosos y temidos juicios de residencia que se practicaban a determinados funcionarios, al concluir su mandato se convirtieron, en ocasiones, en auténticas cacerías de brujas; pero no fueron sólo las leyes y los controles administrativos los medios empleados en esta lucha, cualquier acto público era buena oportunidad para denunciar las diversas formas de corrupción. Así, los sermones pronunciados en alguna fiesta solemne solían referirse con severidad a las prácticas inmorales de los burócratas, y lo mismo sucedía en los discursos, emblemas literarios y poemas que se recitaban en las ceremonias de corte y en algunas festividades populares. Prácticamente en todas estas formas de expresión subyace un discurso moral contra la corrupción<sup>1</sup>.

Tal situación llegó a oídos de España, no obstante las artimañas de algunos virreyes para evitar que trascendiera las fronteras novohispanas, lo que propició acres comentarios como los del crítico español Francisco Garau que exclamó: “todas las artes del engaño tienen su escuela en las cortes: son los palacios la universidad del engaño y su más segura región”<sup>2</sup>.

Y ya que de engaño y corrupción se trataba, la Iglesia novohispana no podía quedarse atrás en esta pelea encarnizada contra lo que consideraba como la portadora de la depravación y descomposición de costumbres: la comedia. De la Península venían noticias del aparato que se había creado como vigilante

---

<sup>1</sup> Salvador Cárdenas Gutiérrez, “La lucha contra la corrupción en la Nueva España según la visión de los neostoicos”, *Historia Mexicana*, LV-3 (2006), pp. 717-765; pp. 717-718.

<sup>2</sup> Francisco Garau, *El sabio instruido...*, Antonio González de Reyes, Madrid, 1677, p. 729.

de la censura. Como informa José Amezcua, Francisco Bances Candamo, en su *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*,

afirmaba, para defender las comedias de los ataques de los moralistas, que no era posible que las obras indujeran a las malas costumbres, puesto que existía todo un aparato fiscalizador, cuyos miembros ‘tienen señalados asientos en los teatros, a fin de que vean si hay que reformar en los trajes y acciones, o si las comedias cumplen con lo que ellos han enmendado en los versos’<sup>3</sup>.

Además de este cuerpo calificador –formado por cuatro miembros del Real Consejo más uno de la Inquisición–, los dramaturgos o las compañías de teatro tenían que mandar las obras que deseaban representar a censores para que dictaminaran su posible puesta en escena, amén de expurgarlas o enmendarlas, como indican las ordenanzas de 1615 y 1641:

Que las comedias, entremeses, bailes, danzas y cantares que hubieren de representar, antes que las den los tales autores a los representantes para que las tomen de memoria, las traigan o envíen a la persona que el Consejo tuviere nombrada para esto, el cual censure [...] para que se puedan hacer y representar; y sin esta licencia no se presenten, ni se hagan [...] no permitiendo cosa lasciva, ni deshonesta, ni malsonante, ni en daño de otros, ni de materia que no convenga que salga en público<sup>4</sup>.

Como era de esperarse, otro tanto de lo mismo sucedía en la Nueva España en la que se daban manifestaciones severas en cuanto a la censura de las obras teatrales, en especial de las llamadas de capa y espada, que evidentemente tenía en mente el otrora obispo de Puebla, Juan de Palafox y Mendoza, cuando en 1646 emitió el conocido y ríspido juicio en que califica a las comedias como un “seminario de pasiones” que instiga a la crueldad, la sensualidad sin freno y

---

<sup>3</sup> Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, Tamesis, Londres, 1979, citado en José Amezcua, Juan Ruiz de Alarcón, *Antología. Teatro mexicano, historia y dramaturgia*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, t. VI, p. 28.

<sup>4</sup> J. E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*, Tamesis, Londres, 1971, citado en *Antología, op. cit.*, p. 28.

la maldad para incitar a los hombres al pecado. Las considera conducentes de una especie de pedagogía del engaño en la que las mañas imperan y las buenas costumbres se relajan y confunden al espectador, prácticamente un pupilo bien intencionado y a todas luces incauto: “¿qué hace el cristiano donde se enseñan los vicios sino aprender a obrar lo que está mirando hacer y recibir el contagio en su alma, que está ardiendo en las ajenas?”<sup>5</sup> Se crean, así, situaciones falsas y fingidas en que advierte, siguiendo a Tertuliano,

sólo es bueno lo que en todas partes es malo [...] el adulterio, que en las plazas se castiga, allí se alaba; los hurtos, que en todas partes se evitan, allí con eminen-  
cia se enseñan; los amores, que en todas partes se reprimen, allí se solicitan y aplauden; las traiciones que en todas partes se aborrecen, allí entretienen y divierten; las mentiras, que en otras partes son feas, allí son apacibles y graciosas; finalmente, lo que es delito en la calle, es allí magisterio y alabanza [...] Y si es maldad el hacerlo, no será bueno aprenderlo, porque no puede conservar su vida el alma si entra la muerte por los oídos del cuerpo, ni quedarse inocente cuando se le introduce el pecado por los ojos<sup>6</sup>.

En cuanto a las palabras del obispo hay que tomar en cuenta que, por ser inseparables, no podía evitar pensar tanto en el texto dramático (escrito por el autor) como en el espectacular (la representación). Sin embargo, hace hincapié en el segundo, pues si bien es efímero y cambiante, llegaría al público de manera directa mucho más eficientemente que el primero<sup>7</sup>. Y es natural, ya

---

<sup>5</sup> Juan de Palafox y Mendoza, “De la carta pastoral sobre los espectáculos. Que curas y sacerdotes no vayan a comedias, ni se hallen en los tales” [1646], en *Tratados mexicanos*, edición y estudio preliminar de Francisco Sánchez-Castañer, Gráficas Bachender, Madrid, 1968, t. II, apéndice, 1968, pp. 451-452.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>7</sup> Me refiero a la definición de texto dramático y texto espectacular de Aurelio González quien, basándose en Francisco Ruiz Ramón, advierte que en la obra teatral: “existe un texto dramático y un texto espectacular, o en la terminología de Carmen Bobes: un texto literario y un texto espectacular”. El primero es el “concebido y escrito para ser representado” y el segundo “el realizado durante la representación”. Advierte el investigador que “estos dos textos no deben concebirse como entidades separadas, ni tampoco puede privilegiarse uno por encima de otro. El hecho teatral surge de la relación dialéctica (en cuanto ambos se anulan en un nuevo discurso) y semiótica (en cuanto existe una relación signica) que se establece entre estos dos discursos

que la acción se percibía y entraba por los sentidos, por lo que el vestuario, los colores y la música dejaban de ser meras acotaciones y se convertían en toda una realidad en movimiento a la vista y oídos del espectador. Del texto dramático, como se ha visto, se encargaba el Santo Oficio con sus aprobaciones, revisiones y censuras, amén de su afán de sacar de la circulación cualquier manifestación que mostrara desviaciones ideológicas opuestas a la monarquía y/o al dogma religioso. Aunque no se limitaba a ello, ya que también se daban ante el tristemente famoso tribunal representaciones de obras, en fechas señaladas. Sabemos de ello gracias a un documento en el que Matheo Jaramillo, autor de la época, pedía en 1622 que se le pagara la puesta en escena de una comedia:

Digo que como es uso y costumbre representar una [comedia] a este Santo Tribunal el día de la festividad del glorioso San Pedro Mártir<sup>8</sup>, la e [sic] representado con mi compañía, siempre se ha estilado darnos veynte pessos para chocolate por la representación de dicha comedia y para que yo, en nombre de dicha mi compañía, los aya y los cobre. A Vuestra Señoría Illustríssima pido y suplico se sirva de mandar despacharme librança para que el receptor deste Santo Officio me dé y pague los dichos veynte pessos que en ello receviré<sup>9</sup>.

Eran tan populares las comedias que hasta el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas (1682-1698), “persuadía a los libreros que no tomasen libros de comedias y trocó con algunos de ellos todos cuantos tenía por los de *Consuelo de pobres*, y luego quemaba los de comedias”<sup>10</sup>.

---

en el momento de la actualización, concreta pero efímera, del segundo de ellos”, Aurelio González, “Introducción”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 9-10.

<sup>8</sup> Se refiere a san Pedro Mártir de Verona (1205-1252), el patrono de la hermandad y cofradía del mismo nombre a la que pertenecían todos los miembros de la Inquisición.

<sup>9</sup> Archivo General de la Nación (México), *Inquisición*, vol. 595, exp. 16, fol. 234r. En ésta y las demás citas de documentos se resuelven las abreviaturas y se moderniza la acentuación y puntuación, no así la ortografía.

<sup>10</sup> Lezamis, *Dedicatoria y breve relación de la vida y muerte del Illmo. y Rmo. Señor Dr. D. Francisco de Aguiar y Seixas...*, Imprenta de María Benavides, México, 1699, fol. 28; citado en Antonio Rubial García, *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, Taurus, México, 2005, p. 163.

Varios fueron los autores eclesiásticos que dedicaron escritos acerca del teatro y, por ende, de las comedias. Nos referimos enseguida a dos cuyos textos se asemejan al fundamentar sus aseveraciones en escritos de los Padres de la Iglesia, práctica común en obras de sacerdotes. El primero, del mesurado fray Antonio de Arbiol que en su *Estragos de la lujuria...* (Sevilla, 1727) dedica al tema el séptimo capítulo “Incentivo vehemente de la luxuria que hay en las comedias profanas y en las fábulas amatorias y en la lección de sus libros”<sup>11</sup>. El segundo, del a veces hiperbólico y excesivo fray Antonio de Ezcaray cuyo *Vozes del dolor...* ve la luz en Sevilla en 1691<sup>12</sup>. Se ocupa de las comedias en dos capítulos, el 25 “En este párrafo se trata cerca de las comedias, farsas y representaciones” (pp. 312-318) y el 26 “Razón por la que se ha tratado aquí el punto de las comedias” (pp. 319-333).

Entre otras autoridades eclesiásticas, ambos frailes se basan en san Agustín, san Cipriano, san Juan Crisóstomo y Tertuliano: llegan a la conclusión de que las comedias son obras producidas por Satán. “Las farsas que oy se llaman Comedias, y en otros tiempos se llamaban juegos escénicos, no tuvieron su origen de los discursos de los hombres, ni fueron inventadas por ellos: sus primeros autores fueron los demonios”, previene Ezcaray<sup>13</sup>. Arbiol concuerda con tal aseveración y añade que el Diabolo se apareció en sueños al senador romano Tito Latino y le aconsejó que “volviesse a hacer y representar las Comedias públicas, con que el pueblo gentil se divertía mucho, y vivía en su libertad. Esta doctrina del enemigo infernal siguen muchos malos christianos [...] porque no buscan sino los placeres torpes de este mundo maligno”<sup>14</sup>.

Más aún, y parafraseando a Tertuliano, ambos mantienen que, como señala Arbiol,

---

<sup>11</sup> Fray Antonio de Arbiol, *Estragos de la lujuria...*, Sevilla, Imprenta del Con[...] Viejo, 1727, pp. 54-63.

<sup>12</sup> Fray Antonio de Ezcaray, *Vozes del dolor...*, Thomás López de Haro, Sevilla, 1691. Si bien el franciscano era español y su obra se publica en Sevilla, trata de sucesos en la ciudad de Querétaro y sermones que predicó el franciscano allí, por lo que su escrito se considera aquí como novohispano.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>14</sup> Arbiol, *op. cit.*, p. 55. (También menciona este pasaje Ezcaray, *op. cit.*, en la p. 313).

allí aprenden las adúlteras sus trayciones, las doncellas lo malo que no saben, y todos y todas lo que no les conviene para su honestidad y decencia, ni para la salvación eterna de sus almas. Allí se fraguan discordias y riñas, y muchos homicidios. Aquellas estultas risas son ocasión de muchos llantos. Las comedias profanas son el arcaduz del Infierno, por donde se comunica la maldad y la malicia<sup>15</sup>.

Y añade Ezcaray, en su muy peculiar estilo, que las comedias son

peste de la ciudad, cátedra de pestilencia, iglesias de los demonios, donde se abrasan en fuego de concupiscencia los que ven y oyen estas farsas y salen dellas como vn Etna, ardiendo sus corazones en torpes desseos. Quanto ay en la comedia es torpísimo, las acciones, las palabras, los donayres, los aliños, los meneos, los cantos, las músicas, las melodías, los melindres lascivos con que echizan no sólo a los mancebos, sino que irritan a los ancianos. En fin, es vn perdimiento del tiempo, escuela de adulterios, vniversidad de toda lascivia, motivo de destemplança, materia de risa y exemplar de maldad, arcaduz por donde se comunica a los reynos la malicia, y portadores de nuevos trages, con que los farsantes destruyen el mundo, y relaxan las buenas costumbres<sup>16</sup>.

En su libro *Día bueno y entero...*, escrito para los miembros de la Congregación de la Purísima, de la que fue padre prefecto superior por espacio de treinta y dos años, el padre Antonio Núñez de Miranda, conocido confesor de virreyes y de sor Juana, tampoco muestra el menor respeto por las comedias y, contraviniendo sus elementos fundamentales: los textos dramático y espectacular, recomienda “no oírlas”, que es lo “más seguro y perfecto, pues con esto se quitan de [...] dudas y no faltan otros entretenimientos seguros”<sup>17</sup>. Hay que recordar que el oído era considerado como el sentido más importante para entender la fe de manera verdadera, de ahí que los predicadores se basaran en el cuidadoso manejo de la palabra que llegaba a los feligreses, más que en cualquier imagen en la que pudieran recrearse, ya que “por la vista y por el oído

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 56-57.

<sup>16</sup> Ezcaray, *op. cit.*, p. 314.

<sup>17</sup> Antonio Núñez, *Día bueno y entero...*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1667, fol. 92r.

se asimilan los mensajes esenciales de la ideología dominante”<sup>18</sup>. Era preciso, entonces, hacer un examen en cuanto a estos espectáculos, pues a veces eran “incentivos de pecado [...] que suele ser éste ardid del astuto enemigo para cogerlos de asalto con la tentación”<sup>19</sup>.

Capítulo importante sobre estos menesteres es “De la lición espiritual y sus frutos” (fols. 93r-102r). En éste, el jesuita elogia la lectura espiritual por ser de provecho para el alma y conducir a la meditación y oración. Cada quien debe escoger su material, dependiendo de su condición y obligaciones. De las muchas posibles, usa como ejemplos a religiosos, eclesiásticos, confesores, predicadores, jueces, médicos y mercaderes, es decir, a personas en posiciones de mando y de importancia que influyen en los demás seres de menor altura<sup>20</sup>. Prescribe vidas de santos de poca monta, por ser los más sencillos de imitar; libros que ensalcen la virtud y manejen temas que preocupen al lector, le ayuden a subsanar sus dudas y lo alejen de las tentaciones. Siempre deben seguir en esto, como en todo lo demás, las recomendaciones y consejos del padre espiritual: deben enterarle hasta de sus lecturas. Arremete también contra los libros profanos de caballerías, y amores, como comedias, novelas, fábulas y discursos amatorios –a su modo de ver impúdicos y lascivos–, pues semejantes lecturas son

[...] como veneno de la quietud interior, seminario de torpes imaginaciones, fuentes de carnales deseos, degüello de la inocente castidad y total ruyna de

---

<sup>18</sup> María Dolores Bravo Arriaga, *Sor Juana Inés de la Cruz, antología. Teatro mexicano, historia y dramaturgia*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, p. 25.

<sup>19</sup> Antonio Núñez, *op. cit.*, fol. 92v.

<sup>20</sup> Para ser miembro de la selectiva Congregación de la Purísima, los futuros congregantes tenían que escribir un juramento y dárselo a dos testigos que los conocieran y pudieran jurar que eran personas honestas y capaces para ser admitidas: “esto es, que no tiene raza alguna, ni de judío, herege, ni de la tierra, sino que es Christiano viejo y Español de todos quatro abolengos, que no es infame de hecho ni de derecho, ni afrentado por justicia, sin castigo público o sentencia infamatoria, ni tiene oficio de los que el derecho da por infames, etc. Todos los quales están excluidos y declarados incapaces de nuestra Congregación. Y aun de los oficios mechánicos, los que se tienen por tan bajos que en la común estimación infaman, no se admitirá alguno que no fuese de tan heroyca virtud que compensasse ésta, con su Christiano aprecio aquella vajeza” (Antonio Núñez, *Reglas de los Congregantes de la Purísima...*, México, 1684, fol. 2r-2v).

la oración, devoción y buenos propósitos. Porque ¿qué oración [...] ni espíritu se ha de encuadernar con aquellas locas fantasías? ¿Cómo pensará en la Pasión de Christo Nuestro Señor? ¿En la vida y virtudes de la Purísima Virgen, o de los santos?<sup>21</sup>

Según el jesuita, los que tienen la cabeza llena de las fantasías de los libros de caballerías, de las ridiculeces de los entremeses o los enredos de las novelas y deshonestidad de las comedias no pueden apreciar las virtudes, ni servir a Dios. Entre las obras que reprueba, se encuentran: “*Las quimeras de D. Belianiz, Del Cavallero de la Ardiente espada*, etcétera, *Del trágico Gerardo, Angélica y Medoro, Argenis y Policarcho* [sic], de las ridiculidades de los Entremeses, de los enredos fabulosos de las novelas y de las torpezas de las comedias”<sup>22</sup>.

Si bien Juan Gaspar Ferrer (usa el seudónimo Fructuoso Bisbe y Vidal<sup>23</sup>) en su *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas...*, está en conformidad con las aseveraciones tanto de Arbiol como de Ezcaray, en cuanto a que las malas comedias son obra del Demonio, no cree que las comedias sean inherentemente malas:

La comedia es vna fábula, vna ficción, vn suceso fingido, vna maraña en que se representan diuersos tratos y costumbres, assí de ciudadanos y gente de estado mediano, como de gente común y vulgar, con los quales podemos ser instruydos de cosas que pueden ser vtiles y prouechosas para el concierto de la vida, y de aquello que puede dañar y empecer. De la qual difinición se colige que la Comedia es un espejo en el qual se nos representan las buenas costumbres para imitarlas y las malas para declinarlas. Y desto se sigue que las comedias no sólo no son malas de sí, antes bien vtiles y prouechosas a la república, no digo de gentiles, pero aun de christianos<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Antonio Núñez, *Día bueno...*, *op. cit.*, fol. 95r.

<sup>22</sup> *Ibid.*, fol. 95r.

<sup>23</sup> Palau y Dulcet señala que el *Tratado* se debe a la pluma de Juan Gaspar Ferrer, que aparece bajo el seudónimo de Fructuoso Bisbe y Vidal. En él aborda la cuestión del contenido de las comedias, del oficio del actor considerado como algo infame, de que los eclesiásticos presencien las comedias profanas, de la participación de las mujeres, el baile, etc. Al final se incluye el texto de Diego Pérez Valdivia sobre las máscaras. (Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano...*, Palau, Barcelona, 1948, entrada núm. 90309).

<sup>24</sup> Juan Gaspar Ferrer, *Tratado de las comedias...*, Gerónimo Martarit, Barcelona, 1618, p. 2.

Así, quita el peso sobre la maldad intrínseca a las comedias y deposita en los cristianos la responsabilidad de sus actos, ya que tienen la capacidad de discernir y evitar la imitación de las malas costumbres que puedan contener; en el verdadero cristiano se deben fundir el razonamiento y la fe para evitar las elecciones equivocadas. No sólo eso, por ser obras de ficción, lo puede confrontar con situaciones muy diversas, lo que conducirá a que aprenda de ellas. De opinión contraria es el obispo Palafox, quien basándose en los opúsculos de san Francisco a sus religiosos, previene: “séales prohibido del todo ir a deshonestos banquetes o a espectáculos, o plazas, o bailes”<sup>25</sup>.

Elementos fundamentales de las comedias son los personajes representados por los actores; estos últimos no salen bien librados ni mucho menos: Ferrer los designa como faranduleros e insiste en que deben ser hombres y mujeres de buena vida para poder representar comedias: “aunque en las tales no aya cosas torpes ni feas, basta el ser los representantes personas infames y de mala vida [... para que] no se deba consentir [... que sean] representadas por ellos”<sup>26</sup>. Arbiol los llama comediantes y los describe como “los portadores del Diablo para introducir en los Reynos los nuevos trages escandalosos con que destruyen el mundo y relajan las buenas costumbres”<sup>27</sup>. Con las actrices en mente, Núñez conmina a una monja, el día de su profesión, que no sea “esposa como las de comedia y burlas, que representa en la apariencia vna reyna Santa Chatalina y en la verdad suele ser ruin y vil muger. No sea esposa de mentira”<sup>28</sup>, no sin antes haber sentenciado:

¿Qué azco y enfado causará a Dios y a sus Ángeles ver que vna Reyna del Cielo, Esposa de su Rey, así estime y pompee los asquerosos andrajos de los esclavos prisioneros de la tierra o del infierno? ¿Y aun a personas cuerdas, qué dissonancia no haze? ¿O qué desprecio justo no causa? *Como quien viesse a vna gran Señora o Reyna suprema hacer gala de las gayterías, cómicas o meretricias, o juglares de las farçantes*<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Palafox y Mendoza, *op. cit.*, p. 454.

<sup>26</sup> Ferrer, *op. cit.*, fol. 14r.

<sup>27</sup> Arbiol, *op. cit.*, p. 57.

<sup>28</sup> Antonio Núñez, *Plática doctrinal...*, Viuda de Miguel de Ribera Calderón, México, 1710, fol. 24v.

<sup>29</sup> *Ibid.*, fol. 18r-18v; énfasis mío.

Del mismo tenor son las aseveraciones de fray Lucas Uvadingo<sup>30</sup>, que conmina a sus hermanos seguidores de Francisco, que si se han apartado de

los consuelos del siglo y lo manifiestan en la pobreza del hábito, más que todos los otros se deben recatar y guardar de esta multitud de daños y ruinas, porque si no parecerá que lo que profesaron con las palabras aborrecen con las obras, y niegan con el hecho lo que ofrecen con el hábito [...] ¿Decente lugar es a una penitente monja o fraile un teatro? ¿Honesto consuelo la impudicia? Tan ridículos parecen los religiosos oyendo como los farsantes representando, pues los unos y los otros fingen; los religiosos en el hábito parecen frailes, y no lo son en la acción; y los representantes príncipes y reyes en la representación, pícaros y viles en el ejercicio. Cualquiera que seas, fraile o monja, que sin vergüenza asistes a las comedias, yo te pido y ruego que consideres el pacto que ofreciste, la condición con que entraste, la compañía en la que te alistaste. Avergüénzate de una vanidad contraria a tu mismo estado, desprecia esa vana alegría al vivir si quieres tenerla verdadera al morir<sup>31</sup>.

Ezcaray tilda a los actores de farsantes y dice que representan cosas torpes y amores lascivos, pues los espectadores “mirando a las comediantas aliñadas y saboreándose y complaciéndose en sus meneos, vistas, bayles y palabras afectadas” se ponen en peligro de “delectación amorosa”<sup>32</sup>. No los trata mejor fray Clemente de Ledesma, quien en su *Despertador republicano...* los llama vagos: “son los que no tienen domicilio señalado, ni casa de morada en ninguna parte, como son algunos pobres y en algunos reynos los comediantes”<sup>33</sup>. Y, por último, san Francisco exhorta que “a los comediantes, por ocasión de la vanidad que representan, no se les dé cosa alguna, y desvélnense mucho, que ninguno de los de su familia les socorra”<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Cronista general de la orden franciscana; escribió *Anales de la Religión Franciscana*, publicado en Santiago de Compostela, en 1742, José Antonio Ramos Rubio y Vicente Méndez Hernán, “Aportaciones inéditas del monasterio de san francisco el real de Cáceres, planos”, *Alcántara* 64 (2006), p. 57.

<sup>31</sup> Palafox y Mendoza, *op. cit.*, p. 455.

<sup>32</sup> Ezcaray, *op. cit.*, p. 317.

<sup>33</sup> Fray Clemente de Ledesma, *Despertador Republicano...*, María de Benavides, México, 1699, p. 569.

<sup>34</sup> Citado en Palafox y Mendoza, *op. cit.*, p. 454.

Por lo demás, no gozaban los actores de comedias de muy buena reputación entre algunos miembros de la sociedad novohispana. Sucedió que la madre de Diego de Monroy, joven novicio jesuita, no sabía del paradero de su hijo. Un viajero amigo le había dicho que su hijo había entrado “en una compañía”. Como en aquellos tiempos “la Compañía de Jesús, en los lugares donde no la avía era muy poco conocida”, la buena mujer imaginó que sería de soldados o de comediantes, las únicas que conocía. Se preocupaba, pues la primera le parecía “arriesgada en cuerpo”; la segunda, “infame”. Al enterarse Diego de que su madre vivía en Querétaro, donde él estaba de paso, se reunió con ella y se aclaró la situación, para gran consuelo de la autora de sus días<sup>35</sup>.

Los ejemplos podrían multiplicarse y las comparaciones complicarse. Tema socorrido y perseguido por muchos; se denuestran situaciones, escritos y manifestaciones, poniendo en ellas la carga de la fragilidad humana, que a los ojos de las autoridades eclesiásticas, y según su rígida visión, propician una vida en la que los valores se deforman y degradan: se profanan los esquemas axiológicos de familia y honor. Las comedias desencadenan una función catártica en el pueblo, lo deleitan y hasta conmueven, pero, según los poderosos e influyentes poseedores de la verdad en la materia, lo que enseñan es execrable; son una verdadera deformación corruptora de la sociedad. Profanidades y excesos, degeneraciones y vicios se entremezclan en este devaneo de protagonistas, agonistas y antagonistas.

#### BIBLIOGRAFÍA

ARBIOL, ANTONIO, fray, *Estragos de la luxuria y sus remedios, conforme a las divinas escrituras, y sus Santos Padres de la Iglesia. Obra Póstuma del M. R. y V. P. Fr. Antonio Arbiol, Lector Jubilado, Escritor público, Calificador del Santo Oficio, Examinador Synodal del Arzobispado de Zaragoza, Padre de las Provincias de Canarias, Burgos y Valencia, Ex-Provincial de la Santa Provincia*

---

<sup>35</sup> Antonio Núñez, *Noticia de la muerte del padre Diego de Monroy, México, 5 de febrero de 1679*, Archivo Provincial de la Compañía de Jesús, México (signatura: MX-VI-79, carpeta 0685), 1679, fol. 2v.

*de Aragón, y Obispo electo de Ciudad Rodrigo. Sácalo a luz Don Joseph Antonio de Lossada y Prada, Oficial de la Thesorería del Ejército de Andalucía. Y la dedica al Señor D. Matheo Pablo Díaz de Labandero y Córdoba, Marqués de Torrenueva, Veintiquatro Perpetuo de la Ciudad de Sevilla, Alguacil Mayor del Tribunal de la Sta. Inquisición de ella, Thesorero General que fue de S. M. de su Consejo en el de Hacienda, Director General de la Renta del Tabaco y Ministro de las Reales Juntas del Comercio y Moneda, etcétera. Con licencia. En Sevilla, en la Imprenta del Con[...] Viejo, 1727.*

BANCES CANDAMO, FRANCISCO, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, Tamesis, Londres, 1979.

BRAVO, DOLORES, *Sor Juana Inés de la Cruz, antología*, estudio introductorio y notas de Dolores Bravo, *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.

FERRER, JUAN GASPAS, *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas. Y si hablando en todo rigor será pecado mortal el representarlas, el verlas y el consentirlas. Por Fructuoso Bisbe y Vidal, doctor en entrambos derechos. Al muy illustre y reverendísimo Señor Don Luys Sans, Obispo de Barcelona y del Consejo de su Magestad. Va añadido vn sermón de las máscaras y otros entretenimientos, predicado en S. María de la mar por el venerable P. Diego Pérez de piadosa memoria, predicador apostólico*. Con privilegio. En Barcelona, por Gerónimo Martarit y a su costa. Año de 1618.

CÁRDENAS GUTIÉRREZ, SALVADOR, “La lucha contra la corrupción en la Nueva España según la visión de los neoestoicos”, *Historia Mexicana*, LV-3 (2006), pp. 717-765.

CRUZ, JUANA INÉS DE LA, *Sor*, Antología, estudio introductorio y notas de Dolores Bravo, *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*, vol. VII, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.

EZCARAY, ANTONIO DE, fray, *Vozes del dolor, nacidas de la multitud de pecados que se cometen por los trages profanos, afeytes, escotados y culpables ornatos que en estos miserables tiempos y en los antecedentes ha introducido el infernal dragón para destruir y acabar con las almas que con su preciosísima sangre redimió nuestro amantísimo Jesús. Dábalas fray Antonio de Ezcaray, predicador de su Magestad y apostólico del Colegio y Misión de Propaganda Fide*

- de las Indias Occidentales, de la ciudad de Santiago de Querétaro. Dedicadas afectuoso y reverente las consagra al Ilustrísimo y Reverendísimo señor, mi señor, el señor don Antonio de Venabides y Bazán, patriarca de las Indias, Arçobispo de Tiro del Consejo de su magestad, su capellán y limosnero mayor y comissario apostólico general de la Santa Cruzada, etc.* A expensas de vnos amigos y hermanos espirituales del autor. Con Licencia, en Sevilla, por Thomás López de Haro. Año de 1691.
- GARAU, FRANCISCO, *El sabio instruido en la naturaleza en cuarenta máximas poéticas y morales. Ilustradas con todo género de erudición sacra y humana [...] va al fin un índice de materias predicables.* En Madrid, por Antonio González de Reyes, 1677.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “Introducción”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 9-15.
- LEDESMA, CLEMENTE DE, fray, *Despertador Republicano que por las letras del A, B, C, compendia el Segundo Tomo de Noticias Theológicas, Morales y apunta y despierta a los Republicanos de la general República de este mundo la obligación que cada uno tiene en su estado y en su oficial. Al Capitán Don Antonio Carrasco de Retortillo, Cavallero del Orden de Santiago y Alcalde Ordinario de esta Nobilísima Ciudad de México. Dedicado El M. R. P. Fr. Clemente de Ledesma, Ex Lector de Philosophía, Predicador Jubilado y Ex Ministro Provincial y Padre inmediato de esta Provincia del Santo Evangelio.* En México, por Doña María de Benavides. Año de 1699.
- LEZAMIS, JOSÉ DE, *Dedicatoria y breve relación de la vida y muerte del Illmo. y Rmo. Señor Dr. D. Francisco de Aguiar y Seixas, arzobispo de México, mi señor.* En México, Imprenta de María Benavides. Año de 1699.
- México, 1662. Peticiones de Gerónimo Ortiz de Torres, autor de comedias –murió este autor– y de Matheo Jaramillo, autor de comedias, Archivo General de la Nación (México), *Inquisición*, vol. 595, exp. 16, fol.234r.
- NÚÑEZ, ANTONIO, *Día bueno y entero, con todas sus obras, Reglas y Obligaciones de vn congregante de la Pvrísima. Dedicado a la misma Congregación el Doct. y M. D. Francisco Antonio Hortiz, cura de la Parrochia de S. Catalina*

*Mártir de esta Ciudad de México, cathedrático propietario de Uísperas de Philosophía y su actual Prefecto. Imprimiosse a costa suya y de otros hermanos para uso y util de todos los congregantes, a quienes se reparte de valde, en su Oratorio del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesus. Con licencia, por la viuda de Bernardo Calderón, en México, año de 1667.*

\_\_\_\_\_, Noticia de la muerte del padre Diego de Monroy, México, 5 de febrero de 1679, Archivo Provincial de la Compañía de Jesús, México (signatura: MX-VI-79, carpeta 0685).

\_\_\_\_\_, *Reglas de los Congregantes de la Purísima con vn compendio de sus Indulgencias, particulares, generales, temporales y perpetuas. Sácalas a luz, dedicadas a la misma venerable Congregación de la Purísima, el Dr. D. Pedro de Valdez y Portugal, Perfecto [sic] que fue della.* Con licencia. En México, por la Viuda de Bernardo Calderón. Año de 1684.

\_\_\_\_\_, *Plática doctrinal que hizo el Padre Antonio Nvñes, de la Compañía de Jesus, Rector del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, Qualificador del Santo Officio de la Inquisición de esta Nueva España y Prefecto de la Pvrísima. En la profesión de una Señora Religiosa del Convento de San Lorenço. Diola a la estampa en obsequio de las señoras religiosas el Bachiller Diego del Castillo Marques, Capellán de Choro de esta Metrópoli y Prefecto que fue de la Congregación de la Pvrísima.* Segvnda Impresión. Con licencia, en México. Por la Viuda de Miguel de Ribera Calderón, en el Empedradillo. Año de 1710. [1679].

PALAFox y MENDOZA, JUAN DE, “De la carta pastoral sobre los espectáculos. Que curas y sacerdotes no vayan a comedias, ni se hallen en los tales” [1646], en *Tratados mexicanos*, edición y estudio preliminar de Francisco Sánchez-Castañer, Gráficas Bachender, Madrid, 1968, t. II, apéndice, pp. 451-461.

PALAU y DULCET, ANTONIO, *Manual del librero hispano-americano. Bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos por Antonio Palau y Dulcet*, Palau, Barcelona, 1948.

- RAMOS RUBIO, JOSÉ ANTONIO y VICENTE MÉNDEZ HERNÁN, "Aportaciones inéditas del monasterio de san Francisco el Real de Cáceres, planos", *Alcántara* 64 (2006), pp. 55-93.
- RUBIAL GARCÍA, ANTONIO, *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, Taurus, México, 2005.
- RUIZ DE ALARCÓN, JUAN, *Antología*, estudio introductorio y notas de José Amezcua, *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*, vol. VI, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.
- VAREY, J. E. y SHERGOLD, N. D., *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*, Tamesis, Londres, 1971.

# La música en el teatro novohispano del siglo XVI

Octavio Rivera  
*Universidad Veracruzana*

El estudio de la presencia de la música en el teatro novohispano del siglo XVI y de las relaciones entre ambas formas artísticas en el contexto espectacular y dramático apenas ha sido atendido, cuando, por otra parte, los estudios particulares sobre estas expresiones en particular avanzan y se enriquecen.

Ya en las primeras manifestaciones teatrales en Nueva España, de las cuales tenemos noticia, encontramos la presencia de la música como aspecto constitutivo, significativo y comunicativo en el acontecimiento teatral. Presencia que fue común, con formas y propósitos distintos, en muchas de las producciones teatrales novohispanas del siglo XVI. En este primer acercamiento me permito las siguientes observaciones generales.

## LA MÚSICA EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL MISIONERA

La mayor parte de las producciones teatrales misioneras incluyeron música, la cual formaba parte fundamental de la celebración del culto y la fiesta religiosos tanto europeos como americanos.

Instrumentos de viento: flautas, clarines, pífanos, chirimías, sacabuches, dulzainas; e instrumentos de percusión: tambores y atabales sonaron en la representación teatral misionera<sup>1</sup>, y la construcción y ejecución de los instru-

---

<sup>1</sup> Flauta: "Instrumento músico muy conocido y ordinario; es un trozo de palo redondo, hueco y con cierto número de agujeros que se tapan con los dedos, y, dándole el soplo de la

mentos por parte de los naturales fueron alabadas por los primeros misioneros, encargados de la enseñanza musical, quienes vieron en ello uno de los beneficios de la evangelización<sup>2</sup>.

En las piezas teatrales misioneras suele haber, en general, dos tipos de intervenciones musicales: 1) la de instrumentos de viento y/o percusiones en frases breves; y 2) la entonación de cánticos o himnos religiosos, propios de la liturgia, a cargo de capillas de indios. En el primer caso, de acuerdo con las referencias, se podría tratar de música que se produce desde fuera del universo visible de la escena y que suele indicar transiciones entre “escenas”, el paso del tiempo, las entradas y salidas de personajes, así como contribuir a su caracterización. Es muy posible que no se tratara de música compuesta para el drama representado, sino quizá de frases musicales conocidas o incluso improvisadas. Es común que la música de los instrumentos de viento, especialmente flautas, acompañe a personajes de orden sagrado (Jesucristo, ángeles) o de alta jerarquía social (Abraham, Herodes), así como algunas acciones (desplazamientos en el espacio). La combinación de instrumentos de viento (trompetas) y percusiones, o sólo uno de ambos grupos, contribuye a crear distintas atmósferas: una fiesta doméstica, una situación majestuosa, violenta o desgraciada (Lucía

---

boca por lo alto, do tiene un agujero prolongado con su lengüeta, mudando los dedos con tapar y destapar los agujeros, hace varios sonidos dulces y apacibles” (Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado y Manuel Camero, Castalia, Madrid, 1995 [1a. ed., Madrid, 1611], p. 550). Clarín: “Instrumento músico de viento, de metal, semejante a la trompeta pero más pequeño y de sonidos más agudos” (Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996 [1a. reimpr. de la 1a. ed., 1993], p. 202). Pífano: “Flautas de tono muy agudo, usadas generalmente en las bandas militares” (Turrent, *op. cit.*, p. 206). Chirimía: “Instrumento de viento, hecho de madera. Tiene 17 centímetros de largo, con 10 agujeros y lengüeta de caña” (Turrent, *op. cit.*, p. 202). Sacabuche: “Nombre con que antiguamente se designó al trombón que tenía varas” (Turrent, *op. cit.*, p. 207). Dulzaina: “Instrumento de viento parecido a la chirimía, inventado en el siglo xiv con la finalidad de obtener tonos más suaves y altos que el de los instrumentos con boquilla de caña” (Turrent, *op. cit.*, p. 203). Atabal: “Por otro nombre dicho atambor o caja, por ser una caja redonda, cubierta de una parte y de otra con pieles rasas de becerros, que comúnmente llamamos pergaminos, al son de los cuales el campo se mueve, o marchando o peleando” (Covarrubias Orozco, *op. cit.*, p. 133).

<sup>2</sup> Turrent, *op. cit.*, p. 133.

llevada al infierno en el *Auto de juicio final*; la obediencia a la orden de Herodes de matar a los niños en la *Comedia de los reyes*). En el discurso sonoro de la representación, además de la música, en la entrada y la salida de demonios, o el Anticristo (en el *Auto del juicio final*), por lo común se encendían cohetes cuyo estallido, acompañado por el desagradable olor que desprenden, identificaban el origen oscuro y maligno del personaje.

En el segundo caso, cantos litúrgicos en latín a cargo de las capillas de indios, el sentido y el propósito de la pieza musical elegida ligaba directamente la representación teatral a la fiesta religiosa de la cual formaba parte, insistía en el carácter devoto del espectáculo y recordaba y le imprimía su función litúrgica, aunque accesoria. Los cantos de este tipo, compuestos sobre la letra de himnos cristianos, entre ellos: *Circumdederunt me, Christus Factus Est, Te Deum, Ave María, Benedictus Dominus Deus Israel, Magnificat*, probablemente también se interpretaran fuera del espacio de la escena y pretendieran, además de lo arriba señalado, por el sentido de la obra y el tiempo empleado, invitar al espectador a la reflexión espiritual que la pieza teatral y la fiesta religiosa buscaban.

Este tipo de intervención musical parece no ocupar un lugar fijo dentro de la estructura de las obras, de modo que quizá podría interpretarse en el momento dramático que pidiera la acción. Si tomamos en cuenta, además, los himnos que se entonaban y la norma que fijaba cantos propios para cada una de las horas litúrgicas, pudiera ser que las representaciones tuvieran lugar en las horas canónicas en donde se interpretaban, más que insertar el canto propio de una hora canónica en una representación fuera de ese horario<sup>3</sup>. El asunto resulta interesante en la medida en que profundizar en él nos permitiría quizá ubicar al momento del día en que se llevaban a cabo las representaciones teatrales misioneras. Se trata, en todos los casos documentados, de obras en

---

<sup>3</sup> En este sentido puede ser útil observar los casos del *Magnificat*, “Cántico que, según el Evangelio de san Lucas, dirigió la Virgen María en la visitación a su prima Isabel y que se reza o canta al final de las vísperas” (Turrent, *op. cit.*, p. 205) o el *Te Deum*: “Himno de acción de gracias atribuido a san Ambrosio. Se canta en el último responsorio de los maitines o como parte de cualquier celebración importante” (Turrent, *op. cit.*, p. 207).

canto de órgano<sup>4</sup>, polifónicas, probablemente de mano de compositores cuyo nombre hoy desconocemos.

Un caso excepcional de intervención musical en una representación teatral misionera, por el hecho de que se conserve la letra, es el del villancico en español –recordemos que las piezas misioneras que se conservan están escritas en náhuatl, lengua en la que se decían sobre la escena– que cierra *La caída de nuestros primeros padres*<sup>5</sup>. El hecho recoge la costumbre peninsular, en piezas no necesariamente religiosas, de concluir la representación teatral con un villancico, además de incorporar –de alguna manera– como se hacía ya desde principios del siglo XVI, villancicos en la liturgia<sup>6</sup>.

#### LA MÚSICA EN LA PROCESIÓN DE CORPUS

Aun cuando las noticias sobre la presencia de música en las fiestas de *Corpus Christi* parecen ser escasas en los documentos del siglo XVI del Cabildo de la ciudad de México es posible afirmar que la música era uno de los elementos esenciales en la fiesta. La ausencia de referencias a la música en las Actas podría

<sup>4</sup> Canto de órgano: “Nombre usado en los siglos XV y XVI para designar el canto eclesiástico que se componía de trozos musicales que se podían acomodar a distintos ritmos y compases” (Turrent, *op. cit.*, p. 201).

<sup>5</sup> La letra del villancico es la siguiente: “Para qué comía / La primer casada, / Para qué comía / La fruta vedada. / La primer casada / Ella y su marido, / A Dios han traído / En pobre posada / Por haber comido / La fruta vedada” (Fray Toribio de Benavente [Motolinia], *Memoriales o libro de las cosas de Nueva España y de los naturales de ella*, 2a. ed., ed. de Edmundo O’Gorman, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971, p. 106). Para muchos estudiosos, esta composición es una de las primeras manifestaciones de la lírica popular en Nueva España. La versión reproducida por Frenk presenta variantes, respecto de la de la edición de O’Gorman, en algunos tiempos verbales y la puntuación: “¿Para que comió / la primer casada, / para qué comió / la fruta vedada? / La primer casada, / ella y su marido, / a Dios han traído / en pobre posada, / por haber comido / la fruta vedada.” Véanse Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, t. I, p. 932; y José María Alín (ed.), *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid, 1991, p. 197.

<sup>6</sup> Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 20 y 35-36.

deberse a que los cantos religiosos en la procesión fueran asunto del Cabildo eclesiástico y no responsabilidad del Cabildo de la ciudad quien se encargaba de contratar a los danzantes y a las compañías teatrales, en donde, como veremos, podría haber intervenciones musicales. Así pues, la música podía formar parte, por lo menos, de tres actividades festivas: la procesión, las danzas y las representaciones teatrales.

En cuanto a la procesión, recordemos el apéndice de Zumárraga a la traducción del compendio de Rickel: “Y cosa de gran desacato y desvergüenza parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con máscaras y en hábitos de mujeres, danzando, saltando con meneos deshonestos y lascivos, haciendo estruendo, estorbando los cantos de la Iglesia [...]”<sup>7</sup>. El pasaje permite suponer que al menos durante algunos momentos de la procesión cantos religiosos y danzas con su música se desarrollaban de modo paralelo. Aspecto que incomoda a Zumárraga, por una parte por la “indecencia” que encuentra en los bailes y, por otra, por la “indecencia” de la interferencia de la música profana y la religiosa entre sí, en un acto del culto en donde la música sagrada era infinitamente más importante.

Otros documentos que aluden a la música religiosa en la procesión son las reglas 35 y 39 de las *Ordenanzas, reglas y constituciones del coro de la Catedral Mexicana* de 1570, elaboradas por el arzobispo Alonso de Montúfar. La primera (la 35) niega permiso a los coristas para ausentarse, en el caso de las fiestas de *Corpus Christi*: el jueves de *Corpus*, la víspera, la misa, la procesión y la octava:

No se de licencia en los días, y festividades de Nuestro Señor, y de Nuestra Señora, Apóstoles, y de primera Dignidad, desde las primeras Visperas, hasta otro día a Sexta inclusive; ni en las Pascuas, hasta el segundo día a Sexta inclusive; ni el Domingo de Ramos a la Procesión, ni los días, que huviere Señá, à las Visperas, ni los tres días de la semana Santa, conviene a saber, Jueves, Viernes, y Sábado, ni la Octava de la Resurrección, por causa de la Procession de la

---

<sup>7</sup> Joaquín García Icazbalceta, *Don Fray Juan de Zumárraga*, Porrúa, México, 1947, t. II, p. 31.

Pila, en la tarde, ni el día, y Octava de Corpus Christi, a Visperas, ni Missa, ni Procession; y lo mismo en la Procession de San Marcos, y las Letanias<sup>8</sup>.

La segunda (la 39) advierte sobre el comportamiento de los jóvenes. Recordemos que los integrantes del coro eran varones cuyas edades iban de entre los 8 y los 15 años: “En las Processiones ninguno vaya parlando con Seglares, ni Clerigos, sino con toda decencia: so pena de un punto; y si mandandolo el Presidente, no lo hiziere, crezca la pena”<sup>9</sup>.

Las necesidades musicales para los servicios religiosos de la catedral, así como la formación de nuevos músicos, la composición, interpretación e integración del acervo hicieron necesaria la contratación de profesionales y de jóvenes aprendices en los primeros años de vida de la nueva ciudad<sup>10</sup>. Entre los profesionales, fueron maestros de capilla: Juan Xuárez fue contratado, en 1539, como Maestro de Capilla<sup>11</sup>; “Pedro de Guevara en 1548; Melchor Téllez en 1550, Juan de Caravantes de 1552 a 1555”<sup>12</sup>, Lázaro del Álamo en 1556, Juan de Victoria (o Vitoria) en 1570, Hernando Franco en 1575, Juan Hernández en 1586<sup>13</sup>, quien todavía en 1614 conservaba su puesto<sup>14</sup>. A partir de 1543, se empezaron a contratar de manera permanente los servicios de ministriles indígenas para los oficios religiosos<sup>15</sup>.

---

<sup>8</sup> O. P. Alonso de Montúfar, *Ordenanzas para el coro de la Catedral Mexicana, 1570*, ed. de Ernest J. Burrus, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1964 (1a. ed., 1682), pp. 56 y 58.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>10</sup> Sobre los músicos que prestaron sus servicios en la catedral de la ciudad de México, véase Gustavo Mauleón Rodríguez, *Música en el virreinato de la Nueva España (recopilación y notas, siglos XVI y XVII)*, Universidad Iberoamericana-Golfo Centro, Puebla, 1995, pp. 98-120.

<sup>11</sup> “Maestro de capilla”, señala Turrent, es el “Título que se da al artista que compone y dirige la música que se canta en los templos con motivo de cualquier celebración. Antiguamente designaba no sólo al compositor y director de cantos, sino al artista que tenía a su cargo un determinado número de niños para ser educados” (*op. cit.*, p. 205).

<sup>12</sup> Mauleón Rodríguez, *op. cit.*, p. 100.

<sup>13</sup> Mauleón Rodríguez señala que fue en 1585 (*op. cit.*, p. 107).

<sup>14</sup> Robert Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”, en Julio Estrada (ed.), *La música de México. I. Historia. 2. Periodo virreinal (1530 a 1810)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, pp. 7-74; pp. 47-54.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 53. Ministriles: “Los que por oficio tañían instrumentos de cuerda y de viento” (Turrent, *op. cit.*, p. 205).

Stevenson supone que el repertorio que se interpretaba en la Catedral de México, y en sus oficios, era similar al de la Catedral de Sevilla, entre cuyos músicos, en aquel momento, se encontraban Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar y Francisco de la Torre. Se sabe, además, que en la Catedral de México se escucharon obras de Cristóbal de Morales (1500-1553), Tomás Luis de Victoria (1548-1611), Francisco Guerrero (1528-1599) y Giovanni Pierluigi (Palestrina) (1524-1594)<sup>16</sup>.

Un dato más de importancia sobre la música en la fiesta de Corpus es el que proporciona el Acta de Cabildo del 21 de abril de 1600. Entonces, en reunión para tratar los asuntos relacionados con la organización de la festividad, y en vista de los escasos recursos económicos con los que se contaba en la tesorería del Cabildo desde hacía más de un año, entre otras razones, por las diversas festividades que se celebraron en 1599 –y que no permitieron que en la fiesta de ese año hubiera representaciones teatrales– los regidores discutieron sobre los festejos de Corpus de aquel 1600. Entre las opiniones a favor y en contra de la fastuosidad de la fiesta para ese año, Gaspar de Valdés narró a los miembros del Cabildo la conversación que había tenido con el virrey Luis de Velasco, hijo, cuando Valdés era Obrero Mayor<sup>17</sup>. Según Valdés, el Virrey le preguntó cómo se organizaban las fiestas de Corpus en México<sup>18</sup>, a lo que

---

<sup>16</sup> Stevenson, art. cit., pp. 48-49.

<sup>17</sup> Los cargos de Velasco como Virrey, y de Valdés como Obrero Mayor habían coincidido en 1595, que fue el último año del gobierno de Velasco, en su primer periodo. El nombramiento de Gaspar de Valdés como Obrero Mayor del Cabildo de la ciudad para el año de 1595 aparece especificado en el Acta del 10 de enero de ese año. Los cargos de regidores en el Cabildo eran de un año y Valdés sólo aparece como Obrero Mayor en el año mencionado (*Guía de las actas de cabildo de la Ciudad de México. Siglo XVI*, ed. de Edmundo O’Gorman con la colaboración de Salvador Novo, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, p. 803).

<sup>18</sup> La pregunta que, dice Valdés, le hizo el Virrey no deja de llamar la atención pues Velasco, el joven, había llegado a Nueva España acompañando a su padre el virrey Luis de Velasco I, cuando tenía alrededor de once años, vivió en México algunos años, y se casó con una sobrina del virrey Antonio de Mendoza, María de Ircio y Mendoza, con quien tuvo al menos cuatro varones y tres niñas que vivían en México cuando fue nombrado Virrey (J. Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746*, Ediciones Selectas, México, 1955, pp. 223 y 229). Además, en el momento de la pregunta, Velasco era Virrey desde enero de 1590. Lo que sorprende de lo que dice Valdés es que parecería que Velasco no estaba

Valdés respondió que hacían “comedias, danzas y otras cosas”, respuesta que escandalizó a Velasco quien ordenó que se hicieran fiestas fastuosas y dignas de la celebración y que: “[...] cada día oviese villancicos y mando venir los yndios de çumpaguacan y les mando traer viguelas de arco y que hisiesen danças todos los días y que desde la mañana hasta la noche los ocho días estuviesen tañendo sus viguelas y cantando y mando a la ciudad les pagase y mando traer todos los yndos de los alrededores musicos hasta los de huejocingo [...]”<sup>19</sup>.

Los documentos del Cabildo de aquel año (1595) no mencionan, sin embargo, la contratación de este enorme aparato musical. La falta de testimonio en las Actas no elimina, sin embargo, la posibilidad de que se haya hecho como lo solicitaba el Virrey.

En cuanto a las danzas de la procesión, podían distinguirse unas de otras por el movimiento corporal, las evoluciones, los trajes, los objetos, el nivel social y el origen racial de los intérpretes, y también lo hacían, por supuesto, por sus particularidades musicales: tiempos, ritmos e instrumentos empleados. De entre ellas, suponemos que serían las danzas populares las que formarían parte de las procesiones, asunto que para el Cabildo a fines del siglo xvi resultaba sumamente importante y razón por la cual sea casi el único elemento musical que de manera indirecta se menciona<sup>20</sup>.

---

enterado de la forma en que la ciudad realizaba las fiestas de *Corpus Christi* a cinco años de estar en el gobierno y habiendo vivido de joven en la ciudad de México un buen tiempo, antes de regresar a España.

<sup>19</sup> Acta del 21 de abril de 1600, *Libro décimo cuarto de Actas de Cabildo que comienza en 8 de octubre de 1599 y termina en 8 de febrero de 1602*, México, 1899, p. 102.

<sup>20</sup> Considero útil subrayar el hecho extraordinario de que en 1526 el Cabildo otorgara un solar a Maese Pedro y a Benito de Begel para la construcción de una “escuela de danzar”. El Acta del 30 de octubre de ese año dice: “Maese Pedro y Benito de Begel dieron una petición [...] por la qual pedieron que les hiciesen merced de les dar un sytio para que hagan donde agora esta la plaza una escuela de danzar por ser ennoblecimiento de la Cibdad. E por los dichos Señores visto les dieron licencia para que puedan hazer una casa de cinquenta pies en largo e treynta en ancho [...]” (*Primer libro de Actas de Cabildo de la Ciudad de México publicadas por acuerdo de fecha 27 de diciembre de 1870*, Imprenta y Litografía del Colegio del Tecpam de Santiago, 1871, pp. 109-110). Pilar Gonzalbo Aispuru señala que “La primera escuela de baile para españoles funcionaba en México a comienzos de 1527. Archivo General de Notarías, escribano Juan Fernández del Castillo, vol. 2, esp. 368, 14 de febrero de 1527. Se arrienda por setenta pesos de

## LA MÚSICA EN LAS REPRESENTACIONES DE TEATRO CRIOLLO

Al hablar de la música en las representaciones teatrales criollas, los documentos indispensables son especialmente las piezas dramáticas de Fernán González de Eslava, Juan Bautista Corvera y el *Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana* de Juan Pérez Ramírez. De entre los dieciséis coloquios de Eslava en seis mencionan cantos y danzas. Los cantos son entonados normalmente por virtudes o ángeles, lo cual parece marcar en ellos superioridad respecto del resto de los personajes. En dos de los coloquios, sin embargo, también *Adulación* y los vicios poseen partes cantadas. *Adulación*, en el *Coloquio tercero*, se acompaña de una “guitarrilla” que es el único instrumento musical mencionado en la obra de Eslava<sup>21</sup>. *Adulación* canta coplas que dedica a *Vanagloria*, y para excitar los sentidos de *Gusto* a quien le quieren robar parte de su ropa. Los vicios del *Coloquio XVI* intervienen musicalmente en canciones cortas que anuncian y los preparan para la batalla con las virtudes.

Como arriba he mencionado, las intervenciones musicales más comunes forman parte de la caracterización de las virtudes o los ángeles, quienes frecuentemente en su primera intervención en la acción lo hacen cantando o sintetizan ideas mediante canciones. No se indica que su canto esté acompañado por instrumento alguno presente en escena, por lo que podría estar interpretado *a capella* o con música ejecutada fuera del escenario. A diferencia de lo que ocurre en el teatro misionero, hay que indicar que a excepción del

---

oro anuales una escuela de danza” (“Las fiestas novohispanas: espectáculo y ejemplo”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 9:1, 1993, pp. 19-45; p. 21, n. 5). Maese Pedro y Benito Begel eran soldados y músicos que habían llegado con Cortés. Bernal Díaz del Castillo alude a Maese Pedro como “valenciano” y “el del Arpa” (*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 11a. ed., Porrúa, México, 1976, pp. 100 y 572) y a Begel (o Beger) como “nuestro pífano” (*op. cit.*, p. 229), “atambor y tamborino de los ejércitos de Italia, y también lo fue en esta Nueva España” (*op. cit.*, p. 569). Díaz del Castillo también menciona a Canillas encargado del atambor (*op. cit.*, p. 229) y varias veces a Ortiz “gran tañedor de viola y [que] amostraba a danzar” (*op. cit.*, p. 572). Según Stevenson, Maese Pedro y Benito de Begel estuvieron entre los primeros maestros, no sólo de danza, según el Acta referida, sino de música de la nueva ciudad (*op. cit.*, p. 25).

<sup>21</sup> Se trata posiblemente de una vihuela: “Instrumento de cuerda de los siglos XVI y XVII que por su forma recuerda al laúd y a la guitarra, de la que es precursora” (Turrent, *op. cit.*, p. 208).

caso de *Adulación* –que se acompaña de una vihuela–, en el resto de los casos del teatro criollo la música –mediante el canto– se interpreta por personajes que están sobre el escenario, es decir, es música visible, lo cual permite pensar que los actores debían de tener habilidades para el canto. Me gustaría mencionar, en este sentido, el *Coloquio octavo* de Fernán González de Eslava y al *Ángel* representado por Alonso García, en esa obra, recompensado por el Cabildo de la ciudad de México (1588) por lo extraordinario de su actuación y su canto. Sobre la música en el *Coloquio III* de Eslava, Mauleón Rodríguez señala que fue Juan de Victoria quien compuso la música para la escena así como para el *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, ambas obras representadas en la catedral de México en 1574, con motivo de la consagración como arzobispo de Pedro Moya de Contreras, hecho que “permite considerar a de Victoria como uno de los primeros compositores de música teatral en la Nueva España. [...] En el *Coloquio* [...] se incluyeron dos solos vernáculos cantados (tonadas populares), con acompañamiento de guitarra, cinco villancicos a la manera de Juan del Encina, [y] dos farsas con interludios cantados por los niños del coro [...]”<sup>22</sup>. En cuanto al *Desposorio...* de Pérez Ramírez, las intervenciones musicales son más numerosas. La obra, que es un abultado elogio de la persona del arzobispo, incluye numerosas partes cantadas a cargo de los distintos personajes alegóricos que aparecen en escena. Sabemos en este caso que los “representadores” fueron los niños del coro de la catedral<sup>23</sup>. Música para teatro que desgraciadamente no ha sido localizada. En el pequeño *Coloquio de Corpus Christi*, posiblemente de Corvera, intervienen cinco interlocutores y un coro que entona un villancico al inicio de la pieza. Participan con breves frases musicales en el desarrollo de la obra y la concluyen, en conjunto, con los interlocutores<sup>24</sup>. Aun cuando los casos de música en

<sup>22</sup> Mauleón Rodríguez, *op. cit.*, pp. 104-105.

<sup>23</sup> Niños cantores: “Los niños que en los siglos XVI y XVII vivían y se educaban con el maestro de capilla de una catedral. Aprendían música profundamente y se convertían en compositores, cantores y buenos ejecutantes, sobre todo de instrumentos de teclado” (Turrent, *op. cit.*, p. 206).

<sup>24</sup> Juan Bautista Corvera, *Obra literaria*, ed. y estudio de Sergio López Mena, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 137-142.

las representaciones teatrales de Corpus, de las que se tienen testimonios, son pocos, quizá sean suficientes para reparar en un recurso de la representación que pudo haber sido usual y que, como he dicho, solicitaba habilidades para el canto y hasta para la ejecución musical en los “representadores”.

En el caso de la danza en el teatro criollo, su presencia es limitada y por lo general son los personajes de pastores quienes las realizan. El motivo dramático puede ser la fiesta (la boda de Pedro y Menga en el *Desposorio...*), un baile que subraya la embriaguez y la bajeza moral de los pastores (*Coloquio once* de Eslava), la danza de *Discreción* y *Saber* en el mismo *Coloquio once*, quienes terminan la pieza con una danza que dedican a Cristo: “Saber: Pues ya todo lo aplicamos / a nuestro Dios verdadero, / ¿qué haremos compañero? / Discreción: Que una danza hagamos / en honra del Heredero”<sup>25</sup>.

#### LOS JESUITAS

Las formas de empleo musical difieren en relación con el propósito con el que cumple el espectáculo, la fiesta dentro de la cual se realiza e incluso las posibilidades económicas de los organizadores.

En el teatro jesuita hay que destacar el elemento musical particularmente en las representaciones de 1578. En algunas otras de las obras, cuyo texto conservamos, normalmente se incluyen villancicos que suelen ser entonados como conclusión de la pieza. En la *Tragedia del triunfo de los santos* que se divide en cinco actos, todos, a excepción del cuarto, terminan con un villancico en la voz de un coro. El texto no señala que los villancicos se hayan cantado, aunque es una posibilidad que no habría razón para dejar de lado, particularmente si tenemos en cuenta que la música fue aspecto casi permanente en todas las actividades de los festejos jesuitas de aquella ocasión y de lo cual, en repetidas ocasiones, da constancia Morales en su descripción<sup>26</sup>, música en donde so-

<sup>25</sup> Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, 2a. ed., ed. de José Rojas Garcidueñas, Porrúa, México, 1976 (1a. ed., 1958), t. II, 93.

<sup>26</sup> En la edición de Quiñones Melgoza, la acotación señala: “Canta el coro” al final del segundo acto (“*Triunfo de los santos*”, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IV. Teatro escolar*

naron atabales, trompetas, canto de órgano, chirimías, clarines, sacabuches, cornetas<sup>27</sup>, y, en el primero de los cinco arcos triunfales de la procesión, un “teponaztli”<sup>28</sup>.

En cuanto a las danzas que llamaré “escénicas” en tanto formaron parte de los espectáculos teatrales que tuvieron lugar en los distintos colegios de la orden, durante los días de la octava de las fiestas de 1578, es posible plantear que los jesuitas introducen con su teatro un espectáculo moderno, sofisticado, elitista, pendiente de los hallazgos artísticos e intelectuales del Renacimiento. El escenario de las representaciones con telones en perspectiva, vestuario elaborado y resultado de cuidadosos estudios, música, nutridos conjuntos humanos y danza, presenta quizá por primera vez en Nueva España, espectácu-

---

*jesuita del siglo XVI*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, pp. 37-74; p. 53), indicación que no aparece en la edición de 1579 (fol. 141 v. en la numeración con errores del texto) y que, por supuesto, es respetada en la edición de Mariscal Hay (*Carta del Padre Pedro de Morales*, El Colegio de México, México, 2000, p. 163). Antes de dar paso al texto de la pieza, Morales escribe: “Duró la representación quatro horas, porque dicha la missa se comenzó a las ocho y se acabó después de las doze, aviendo muchos entretenimientos gustosos de entremeses, canciones y músicas diferentes y a una voz y a dos y más, que davan grande contento y consuelo [...]” (*op. cit.*, p. 108). Al respecto, Mariscal Hay explica: “Al quedar anticipada la intriga de la obra, el público no tiene que esforzarse por entender lo que se dice y puede dedicarse a disfrutar de la representación que no se apoya en acciones, que como ya señalamos son mínimas, sino en el espectáculo mismo, con sus actores vestidos con lujosos trajes bordados en oro, con su música y los millares de cirios encendidos que alumbraban el escenario, sin olvidarnos del público de alcurnia, que es, de hecho, parte del espectáculo” (*op. cit.*, p. xxxviii).

<sup>27</sup> Entre otras muchas alusiones a la música durante las festividades podemos ver la siguiente: “Perseveraron siempre siete indios, grandes músicos, con vihuelas de arco, orlos, flautas, trompetas, chirimías y cornetas, y un español organista, los quales, quitado el tiempo de las missas, sermones y representaciones, davan suave entretenimiento al pueblo” (Morales, *op. cit.*, p. 107). El “orlo” es un “Oboe rústico de casi dos metros de largo, boca ancha y encorvada y sonido intenso y monótono” (Turrent, *op. cit.*, p. 206).

<sup>28</sup> “El teponaztli es un tambor o xilófono vertical, tallado en diferentes tipos de madera y ahuecado cuidadosamente por medio del fuego y de herramientas de obsidiana. En su parte superior, presenta una o dos lengüetas en forma de H. Se percutía con dos palillos con la punta cubierta de hule, que reciben el nombre de olmaitl. Estas lengüetas producen de uno a cuatro sonidos variados, dependiendo de su grosor y de su longitud” (José Luis Rojas, “La música mexicana de percusión”, *México en el Tiempo*, 38 (septiembre-octubre 2000), <http://www.mexico-desconocido.com.mx>. Consultado el 11 de diciembre de 2007).

los fastuosos, imitando la manera de los espectáculos de las élites cortesanas en Europa. Las danzas escénicas de 1578 fueron tres: una de pastores alegóricos que terminan unidos a las virtudes que su nombre encarna<sup>29</sup>; una de ángeles en el “espiritual sarao” quienes al sonido de la música “[...] con sus hachas en las manos, guiando el Seraphín, ordenaron una solemnísima danza con mucha gracia, variedad y satisfacción de todos [...]”<sup>30</sup>; danzas en ambos casos con las que concluyeron las obras y, la tercera, una que dio inicio a la representación con “[...] ocho niños, ricamente vestidos, los cuales con mucha destreza ordenaron una graciosa danza con que el pueblo, contento, quedó esperando el principio de la obra que se avía de hazer”<sup>31</sup>. En razón de la educación jesuita, las danzas interpretadas serían versiones escénicas de danzas cortesanas, propias de la clase social a la que pertenecían los estudiantes, y aspecto importante de su formación como individuos.

Hemos visto apenas algunos aspectos de la manera en que la música formaba parte de la fiesta y el arte escénico novohispano del siglo XVI. Queda el tema en un primer esbozo, cuya penetración será sin duda de enorme importancia para la construcción de una amplia y profunda historia del teatro en México.

---

<sup>29</sup> Pedro de Morales, *Carta del Padre Pedro de Morales*, ed. de Beatriz Mariscal Hay, El Colegio de México, México, 2000, pp. 228-229.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 233.

*Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*  
se terminó de imprimir en julio de 2010  
en los talleres de Formación Gráfica, S.A. de C.V.  
Matamoros 112, col. Raúl Romero  
57630 Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México.  
Tipografía y formación: Irma Martínez Hidalgo.  
Portada: Irma Eugenia Alva Valencia.  
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de  
El Colegio de México.

 EL COLEGIO  
DE MÉXICO



  
AITENSO

ISBN: 978-607-462-124-2



9 786074 621242