EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Jornadas I-VI
Almería

EN TORNO
AL TEATRO
DEL SIGLO DE ORO

ACTAS
DE LAS JORNADAS I-VI

ALMERIA

Instituto de Estudios Almerienses
de la Diputación de Almería
1991

COLECCION ACTAS

Núm. 7

© Edición: Instituto de Estudios Almerienses
© Textos e ilustraciones: los autores
I.S.B.N.: 84-86862-47-7
Depósito Legal: AL-69-1991
Composición: Servicios Técnicos del I.E.A.
Imprime:
T.G. ARTE, Juberías & CIA, S.A.
C/. Rubén Darío, s/n.
18200-MARACENA (Granada)

Nuestra gratitud a todos los que han colaborado en las diferentes fases de edición de este libro.

INDICE

PROLOGO E HISTORIA.....IX

PONENCIAS:

CERVANTES FRENTE A SU PUBLICO: ASPECTOS DE LA RECEPCION EN *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS*.....3
Dawn L. Smith. (Trent University)

CORNUDO Y APALEADO, MANDADLE QUE BAILE: DEL REFRAN AL ENTREMES.....19
Mª Luisa Lobato. (Colegio Universitario de Burgos)

NOTAS A UN BESTIARIO EN CINCO COMEDIAS "RURALES" DE LOPE DE VEGA.....33
Jesús A. Ara (University of Toronto)

LOS NIÑOS DE LOPE: ENTRE ENCARGO Y *PATHOS*.....65
María Grazia Profeti (Università di Verona)

HACIA UNA RECONSTRUCCION ESPECTACULAR DE *EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA* DE TIRSO DE MOLINA.....89
Maribel Navas Ocaña (Universidad de Granada)

EN BUSCA DE ESTRUCTURAS, INTEGRACIONES Y SERIEDADES. UNA APOSTILLA A *GUARDATE DEL AGUA MANSA* DE CALDERON.....107
Ignacio Arellano (Universidad de Navarra)

EN TORNO AL *PRINCIPE CONSTANTE* DE CALDERON..... 121
Julio Rodríguez Puértolas (Universidad Autónoma de Madrid)

LAS LOAS SACRAMENTALES DE BANCES CANDAMO. LA LOA DE *EL GRAN QUIMICO DEL MUNDO*.....137
Ignacio Arellano, Miguel Zugasti (GRISO. Universidad de Navarra)

LAS COMPAÑIAS DE ACTORES DE LOS CORRALES DE COMEDIAS DE MADRID: 1708-1719.....163
Charles Davis, John E. Varey (University of London)

COMO PROLOGO E HISTORIA

Cuando en 1984 organizamos en el C.E.I unas conferencias sobre teatro del Siglo de Oro, pensamos que nacía una actividad que debíamos mantener con uñas y dientes, porque era preciso intentar como fuera que los alumnos de enseñanzas medias se acercaran al teatro clásico español no sólo para entenderlo sino para hacerlo, si posible fuera, parte propia de su carne. Y allí, en aquellas conferencias nació nuesta primera insatisfacción: porque el estudio teórico -sólo teórico- del teatro de cualquier época es siempre un acto incompleto. El teatro hay que verlo. A partir, pues, de aquel año, las Jornadas contaron con dos apartados imprescindibles y que se complementaban mutuamente: las conferencias y las representaciones, ya que cada una por separado daba una visión parcial o limitada (engañosa en suma) del hecho teatral.

Tres o cuatro ediciones siguientes se desarrollaron buscando (siempre dentro de las consabidas penurias económicas) los espectáculos más dignos y más asequibles -que frecuentemente eran casi los únicos- del panorama teatral español. Y en todo momento, eso sí, contando con los mejores especialistas en el tema, de quienes hemos recibido siempre los apoyos morales necesarios para no desfallecer en la empresa.

Paso a paso, en 1988 surgió la colaboración entre el Departamento de Filología Española de la Universidad de Granada y el C.E.I. de Almería. Se entraba ese año en una segunda etapa caracterizada por una colaboración muy estrecha, desde el principio bien entendida, de cuyos resultados, en el momento de escribir estas líneas, nos sentimos profundamente satisfechos, pues no ha sido baldío -y este libro es una prueba más- el camino andado.

Es posible que la clave del éxito de la común andadura estribara en que

unos y otros teníamos un concepto muy parecido del teatro aurisecular. Creíamos en la representación como acontecer último y definitivo del teatro, y creíamos que, para esa época, el trabajo textual era un soporte científico imprescindible para llegar a lograr la "teatralidad plena" que se llama *representación*. Queríamos romper, en definitiva, aquel viejo (un poco absurdo también) enfrentamiento entre *especialistas de mesa y especialistas de escenario*, defendiendo un único oficio: el de *especialistas de teatro* en toda su grandeza y universalidad. Las Jornadas de Almería están caracterizadas, en consecuencia, por ese concepto de lo teatral que hoy está muy aceptado, pero que hace algunos años no lo estaba tanto.

En 1991, fecha de la publicación de este volumen, estamos convencidos de que se abre una tercera etapa. No sólo por el hecho de que comienzan a imprimirse las conferencias (cuestión solicitada, cada año, con mucho empeño, por los asistentes a las Jornadas), sino porque, gracias a unas instituciones cada vez más comprometidas, es posible mantener en Almería, con mucha dignidad, una semana entera dedicada a nuestros autores clásicos. Y es una suerte, pensamos, que Almería sea una de las escasas provincias españolas donde el teatro del Siglo de Oro es ya una demanda real, un hecho imprescindible.

Mucho agradecemos desde aquí la generosa colaboración prestada a las Jornadas, año tras año, por la Diputación y el Ayuntamiento de Almería y por la Junta de Andalucía; sin ellos nuestro entusiasmo se habría hundido en aguas de borrajas. Como también hay que agradecer que el Aula de Teatro de la Universidad de Granada, la Fundación "Luis Cernuda" de la Diputación de Sevilla y el C.E.I. de Almería concedan cada año unas becas que permiten la asistencia a un público universitario cada vez más entusiasta. Al Instituto de Estudios Almerienses se debe la publicación de estas primeras actas, que recogen la mayor parte de las conferencias pronunciadas entre los años 1984 y 1989.

Por último, gracias a cuantos acuden ya, de un año para otro, a Almería, desde cualquier punto de España o del extranjero, con la intención de vivir unos días con el teatro clásico como vocación gozosa compartida. ¡Ellos sí que han sido definitivos en la conformación y asentamiento de las Jornadas!

Almería, marzo de 1991
LOS COORDINADORES

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

CERVANTES FRENTE A SU PUBLICO: ASPECTOS DE LA RECEPCION EN *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS*.

Dawn L. Smith
Trent University

Instituto de Estudios Almerienses
Departamento de Arte y Literatura
1991

CERVANTES FRENTE A SU PUBLICO: ASPECTOS DE LA RECEPCION EN *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS*.

Dawn L. Smith.
Trent University

Bien conocido es el entremés de Cervantes titulado *El retablo de las maravillas*. Como se ha mostrado ampliamente, tiene antiguas raíces folklóricas; también recuerda uno de los cuentos que figuran entre los de *Las mil y una noches*, en el cual un emperador se deja engañar por unos sastres tramposos que pretenden hacerle un traje nuevo; nadie se atreve a decirle que no existe tal traje hasta que un niño despreocupado llega a contar la verdad: que el emperador anda desnudo. El entremés cervantino trata de dos embaucadores que llegan a un pueblo pretendiendo presentar a los habitantes crédulos un retablo portentoso, pero que sólo podrán verlo los de sangre legítima y castiza. Los villanos simples, ricos y presuntuosos (junto con dos personas más cultas) se ven acobardados por el miedo de pasar por gente de linaje sospechoso; por eso, aparentan ver las escenas que, según los falsos titiriteros, se presentan en el retablo. Se empeñan en aplaudir lo que narran Chanfalla y Chirinos (los estafadores); incluso, se muestran aterrorizados por los animales que, aparentemente, salen al tablado, y reaccionan como si todo lo que se les cuenta fuera no sólo visible como títeres ¡sino como seres de carne y hueso! El juego entre los burladores y los burlados se va haciendo más y más desenfrenado hasta la llegada inesperada de un furrier, que no ve nada del pretendido retablo y dice que los aldeanos están locos. Estos tachan al furrier de converso, y él responde desenvainando la espada y arremetiendo contra ellos. Todo se acaba con gran alboroto, mientras Chanfalla y Chirinos se preparan para marcharse a otro pueblo donde, sin duda, intentarán repetir la estafa con otros villanos crédulos y cegados por sus propios prejuicios y pretensiones.

El retablo de las maravillas ha sido estudiado ampliamente como sátira social, también desde el punto de vista psicológico, o como cuento de índole ejemplar basado en tradición folklórica (1). Pese a que trata fundamentalmente del concepto teatral, no ha sido analizado como tal, o bien, se ha limitado a poner de relieve la idea de la ilusión dramática en la que se basa.

En 1986, el crítico Nicholas Spadaccini sugirió que, como consecuencia del fracaso que tuvo en sus postrimerías como escritor de teatro, Cervantes cambió de actitud, orientando su obra dramática posterior a un público de "lectores" en vez de espectadores (2). Esta teoría se basa en el hecho de que, en el Prólogo al volumen que se publicó en 1615 titulado "Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados", el propio Cervantes escribió:

> Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio; (93) (3).

Habla en el mismo Prólogo de "algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados", y luego dice que se las vendió a un librero, añadiendo que éste "me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes y diretes de recitantes" (94) (4)

Aunque esta teoría de Spadaccini sugiere unas posibilidades interesantes, no debemos olvidar que, aunque se publicaron estos *Entremeses* en 1615, no cabe duda de que fueron escritos con anterioridad y que, en aquel momento, no se le pudo ocurrir a Cervantes que no fuesen destinados a llevarse al escenario. Además, sin duda se imaginaba que serían montados entre los actos de sus propias comedias. Por consiguiente, *El retablo de las maravillas* nos ofrece un testimonio muy significativo de lo que pensaba Cervantes acerca del teatro y el público de su época, al igual que propone un enfoque sobre el dinamismo del trato teatral en un sentido más amplio y universal.

El retablo gira alrededor del concepto del teatro dentro del teatro, lo que, a su vez, se trata de un montaje teatral que se convierte en actuación sin texto previamente previsto. Ahora bien, estas múltiples perspectivas pueden ser expresadas con el siguiente modelo:

Circuito Externo	frente al	**Circuito Interno**
I. Cervantes		I. Titiriteros (impostores)
II. Público s. XVII s. XX		II. Público dentro del Entremés
III. Entremés/Comedia+Entremés		III Retablo ilusorio

Así constatamos que tanto en lo que hemos denominado "Circuito Externo" como en el correspondiente "Circuito Interno" se destacan tres niveles, los cuales forman dos estructuras paralelas.

En los últimos años el proceso de la comunicación teatral ha sido caracterizado de varias maneras distintas según el punto de vista crítico. En general las teorías parten de la aseveración polémica del teórico francés, Mounin, que considera que en el teatro se produce un impulso que pasa de los actores al público en una sola dirección. En cambio, el semiólogo inglés, Keir Elam, propone un modelo que pretende no sólo que haya lo que podemos calificar de intercomunicación entre los varios miembros del público en el teatro, sino que haya también una "respuesta" colectiva que pasa del público a los actores. Es decir, que el texto dramático se transmite a los espectadores mediante una serie de intermediarios (5).

Emisores	**Transmisores**	**Mensaje**	**Receptores**
(Pre)texto dramático-Director(es)	1. montaje-(modalidad) actores- técnicos, etc. 2.gestos-sonido- indumentaria, escenografía, etc.		Público

Al recibir el mensaje, el espectador/receptor lo interpreta según su experiencia y sus expectativas (esa mezcla de percepciones que el teórico alemán Jauss denomina "horizonte de expectativas"), adecuando su reacción

a este horizonte, aprobándolo, rechazándolo, airado o entusiasmado, perplejo, entristecido, etc.

Generalmente este modelo sirve para analizar cualquier ejemplar del teatro occidental, incluso de cualquier período. No obstante, al estudiar el caso del *Retablo*, nos damos cuenta en seguida de que el modelo necesita modificaciones, sobre todo con respecto a la categoría denominada "Circuito Interno", que se perfila de esta manera:

Emisores	**Transmisores**	**Mensaje/ Receptores**
-(Pre)texto- la conocida tradición del retablo; cuentos bíblicos y folklóricos(6)	La narración improvisada; narradores-gestos y sonidos del "músico"(7)	Público a. villanos
-Los directores/ titiriteros (Chanfalla y Chirinos)	-Escenografía-casa de Juan Castrado (8)	b. furrier

El mensaje transmitido a los espectadores/receptores resulta ser casi exclusivamente acústico. A pesar de ello, estos espectadores lo reciben y lo interpretan como texto *teatral* (es decir, no como el texto *literario* que parece). No tienen más remedio, ya que son víctimas de una estafa: es decir que los Emisores (Chanfalla y Chirinos) recurren al chantaje (reforzado por evocaciones mágicas explícitas e implícitas), con el fin de conseguir el consentimiento de su público. Por lo tanto, ante la estipulación que imponen de que sólo los de sangre limpia y legítima serán capaces de ver el retablo, los villanos se ven impulsados por el miedo y los prejuicios sociales. Claro está que esta reacción ha de influir en la recepción que dan al retablo ilusorio. También explica por qué están dispuestos a negar la ausencia del acto teatral, llenando el vacío de lo que no existe con su propia presencia y actuación.

El crítico Keir Elam rechaza la teoría que pretende que el espectador acepte este trato al "suspender la incredulidad" para aceptar el mundo fingido del texto teatral. En cambio, sugiere que el papel del espectador es mucho menos pasivo: concretamente, que, sin olvidar que lo que presencia es ficticio,

se compromete a participar activamente en el juego(9). En *El retablo*, aunque al principio los espectadores que pertenecen al Circuito Interno estén obligados a aceptar el trato, una vez que colectivamente consienten participar en la estafa (sean los que sean los motivos individuales por hacerlo), lo que transcurre se transforma en un trato exclusivo, reservado rigurosamente a los participantes (es decir a los estafadores y los villanos). Lo exclusivo del trato se ve comprobado por lo que pasa cuando se presenta el furrier, el único protagonista que ignora las estipulaciones impuestas por los estafadores y quien, por lo tanto, es libre de reaccionar de acuerdo con su percepción de que no existe el supuesto retablo.

Las consecuencias llegan a complicarse y, al mismo tiempo, a plantear cierta ambigüedad en el momento que los embaucadores pierden el control de su público. A medida que se desarrolla la representación, los espectadores van sumergiéndose en ella y, por lo tanto, paulatinamente quitándoles la dirección a Chanfalla y Chirinos. En cierto momento éstos se ven amenazados por el Alcalde, no por haber fracasado en su timo ¡sino por acertarlo mejor de lo pensado! (234) De ahí que, contra su propia voluntad, los falsos titiriteros se encuentran integrados también en la representación, y al final sólo evitan el fracaso total (y la consecuente revelación de sus embelecos), por la intervención inesperada del furrier, la cual sirve para distraer oportunamente la atención de los villanos.

En cuanto al furrier, éste también se incorpora en la representación a pesar de simbolizar la realidad con que se enfrenta el juego ilusorio urdido por los demás. Antes de considerar cómo este personaje sirve de recurso para resolver el dilema dramático planteado en las dos modalidades (la del Circuito Externo y la del Interno), primero conviene fijarnos en las actitudes colectivas e individuales de los espectadores del segundo circuito.

La estrategia adoptada por Chanfalla y Chirinos para engañar al público mediante el uso de títeres es una prueba de su profundo conocimiento de ese público, ya acostumbrado a ver espectáculos parecidos presentados por grupos de faranduleros itinerantes.(10). Claro está que también ofrece ciertas ventajas de carácter práctico, ya que un retablo sólo necesitaba reunir a unos pocos participantes con un mínimo de equipamiento. Como ejemplo de esto se puede citar la descripción del Retablo de Maese Pedro *(Don Quijote*, II,25), en la cual un chico actúa como narrador, mientras que Maese Pedro manipula los títeres. Aunque, a diferencia de lo que pasa en el episodio donquijotesco, el del *Entremés* no tiene título, Chanfalla logra despertar las expectativas de su público al sugerir varias veces que la representación tenga algunos atributos

mágicos; al mismo tiempo, da a conocer que en Madrid los están esperando para montar su retablo en los corrales de comedias, por la falta en aquella época de autores capaces de montar obras teatrales (219-20). Asimismo, cuando se le pregunta a Chanfalla qué significa el "Retablo de las Maravillas", contesta refiriéndose sugestivamente al "sabio Tontonclo". Se ha puesto el cebo en el anzuelo, y en seguida se traga al decidirse el Gobernador por encargar a los falsos titiriteros a que muestren el retablo esa misma tarde con motivo de los festejos de la boda de su ahijada, Teresa Castrada. Además, se compromete a pagarles "media docena de ducados" por adelantado (222).

Al iniciarse la representación, la estafa se pone a prueba. Hay un momento en que no se sabe cuál será la reacción de los villanos. ¿Aceptarán el engaño, o lo van a rechazar? Es imprescindible que Chanfalla y Chirinos no pierdan la conformidad de su público para participar en el juego. En términos semiológicos, esto representa la "autorización" de la representación teatral (11).

Se supera el momento crítico y de allí en adelante los espectadores se suman irrevocablemente a la ilusión. Al igual que en el cuento de *Las mil y una noches*, los espectadores se comprometen de tal manera que no pueden retroceder sin revelar su hipocresía. Por otra parte, además de ser cuestión del honor personal, se trata también del dinero pagado para ver el retablo. Nadie quiere admitir que se haya dejado engañar.

Es evidente, por lo tanto, que cada uno de los villanos reacciona por su propia cuenta: es decir que se encuentra aislado de los demás. Pero, ante el afán colectivo de demostrar que sí ven todo lo que narran los titiriteros, cada uno intenta superar al prójimo en contribuir al engaño. Con unas pocas líneas dialogadas, Cervantes perfila las diferentes características de los personajes. Por ejemplo, quizás por ser más cultos, el Gobernador y el escribano, Pedro Capacho, tardan más en dejarse convencer, aunque ninguno de los dos lo admite a los otros villanos. Sin embargo, el Gobernador nos confía su dilema a nosotros, espectadores situados en el Circuito Externo, en una serie de apartes nerviosos (228, 230). Al final, se rinde también, con evidente satisfacción de que la llegada de los soldados le proporcione una prueba irrefutable de no ser víctima de una estafa: ("Yo para mí tengo que verdaderamente estos hombres de armas no deben de ser de burlas"). (234).

En cambio, el Regidor, Juan Castrado, junto con su hija Juana y su sobrina Teresa, entran plenamente en el juego desde el principio: Juan pide a Chirinos que no saque títeres que asusten ("...que no salgan figuras que nos alboroten", (228); mientras que las dos mujeres reaccionan espantadas al saber que, aparentemente, han salido ratones al escenario:

Juana:
¡Jesús! ¡Ay de mí! ¡Ténganme, que me arrojaré por aquella ventana! ¿Ratones? ¡Desdichada! Amiga, apriétate las faldas, y mira no te muerdan; ¡y monta que son pocos! ¡Por el siglo de mi abuela,que pasan de milenta! (229)

De todos los villanos, el Alcalde, Benito Repollo muestra las reacciones más complejas ante el retablo inexistente. Al principio parece pedante, irascible y algo ingenuo. Al mismo tiempo se impacienta por ver el retablo ("Vamos, Autor, que me saltan los pies por ver esas maravillas,") (225). Al ver al músico, Rabelín, pregunta, escéptico, "¿Músico es éste?" (226); luego al fijarse en el escaso equipaje que llevan los titiriteros, opina que "Poca balumba trae este autor para tan gran Retablo"). En cuanto salen las figuras del retablo (según la narración de Chanfalla), parece cambiar de opinión, respondiendo con entusiasmo y de forma exagerada: — suplicando a Sansón que no derribe el templo ("¡No hagas tal desaguisado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado!" (227); luego se excita cada vez más ante la supuesta aparición del toro, los ratones y el agua milagrosa cuya propiedad es la de embellecer a todos ("Por las espaldas me ha calado el agua hasta la canal maestra") (230). Para remate, cuando se anuncia la entrada de la bailarina Herodías, no puede ocultar su exaltación, y anima a su sobrino a que salga a bailar con ella ("Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdale, y será la fiesta de cuatro capas." (232)). Parece estar tan ensimismado en la ilusión que le extraña mucho que esta bailarina judía participe en el retablo que, según las condiciones dictadas por el mago Tontonelo, ha de ser invisible a los de sangre judía. Sin embargo, mientras acepta lo ilógico de este fenómeno, Benito Repollo se niega a aceptar la presencia en carne y hueso del músico Rabelín. Asimismo, cuando la llegada del furrier amenaza con poner fin a la ilusión, se pone furioso. Además, al atribuir la intervención de los soldados al arte mágica de Tontonelo, llega a confundir totalmente la realidad y la fantasía. Su escepticismo anterior se dirige ahora contra los estafadores por motivos equivocados. Al igual que Don Quijote en la aventura con el Retablo de Maese Pedro, o bien es incapaz de distinguir entre lo real y lo imaginado, o bien no quiere hacer distinciones.

El caso de los otros villanos es algo parecido: cuando irrumpe el furrier en el escenario al final de la obra, no se puede decir si siguen reaccionando por miedo, o si, a estas alturas, se han entregado totalmente a la ilusión teatral. Quizás simplemente estén tan sumergidos en el experiencia mimética que

empiezan a vivir el texto teatral como si fuera su vida (12). Lo que sí es cierto es que reaccionan como un sólo grupo: por muy aislados que estén como individuos ante el retablo inexistente, muestran una solidaridad total en su autorización del fenómeno como experiencia. Sean los que sean sus motivos individuales, el grupo se muestra unánime en su disposición a entrar en el juego, a colaborar en la "mentira" colectiva que impone la experiencia teatral.

Al mismo tiempo, la intervención del furrier no deja de servir de desenlace muy oportuno, tanto para obra comprendida en el Circuito Interno como para la del Circuito Externo. En el marco del primero, su llegada inesperada pone fin al dilema de los villanos, ya que, al poder tacharle de ser bastardo y judío por no ver la ilusión que los tiene avasallados, también le convierte en chivo expiatorio. Como ya se ha comentado, según las *apariencias*, representa la prueba incontrovertible de que no son víctimas de una estafa. En cuanto al segundo nivel, el que corresponde al Circuito Externo, el furrier sirve de recurso irónico que hace resaltar el hecho paradójico de que la eficacia de la ilusión en este *Entremés* necesita ser confirmada por la intervención fortuita de la realidad.

El crítico alemán, Wolfgang Iser, se ha dedicado a formular unas teorías sobre la Recepción, es decir el proceso que transcurre cuando el lector se pone a leer un texto escrito. Iser opina que el sentido implícito en una obra literaria no radica exclusivamente en el lector ni en el texto, sino entre los dos; también sugiere que el proceso de comunicación entre lector y texto depende de una serie de lagunas determinadas por el escritor ("structured gaps") las cuales permiten al lector construir sus propios "puentes", o sea, rellenar los huecos de acuerdo con lo que le ha sido revelado por el texto y conforme con sus propias expectativas y experiencia (i.e. "el horizonte de expectativas" que propone otro crítico alemán, Hans Robert Jauss) (13).

Es fácil ver cómo se puede adaptar esta teoría de la Recepción de un lector frente a un texto escrito para que se refiera a un espectador frente a un "texto" teatral. Asimismo, se da cuenta de que en el caso de *El retablo de las maravillas*, los huecos dejados en el texto crean una ambigüedad que permite al lector construir sus "puentes" interpretativos según una variedad de modelos posibles. En efecto, siendo inexistente la base de la representación ¡estas posibilidades son casi ilimitadas! Pero por otra parte se despierta cierta expectación en el público al hacerle creer que lo que va a presenciar será un retablo. Por eso están ya preparados y dispuestos a aceptar una serie de convenciones relacionadas con este tipo de representación, las cuales son bastante distintas de las exigidas por el teatro "real". Es decir que hay ciertas limitaciones sobre

los movimientos, gestos de títeres: además no hablan y actúan dentro de un espacio más limitado de lo normal, etc. Sin embargo, una vez que el público acepte estas convenciones, se supone que, a pesar de ser títeres, no dejan de *comunicar* dentro del contexto teatral, al igual que unos actores de carne y hueso (14).

Ahora bien, cuando los villanos pagan por asistir al retablo traído por Chanfalla y Chirinos, no sólo consienten entrar en un contrato teatral, sino que también demuestran que saben de qué se ha de tratar. Cuando no se realizan sus expectativas, lo que los villanos crean con su imaginación sobrepasa las dimensiones de un retablo: incluso, llega a sobrepasar los límites del teatro "real" (Sansón se transforma en gigante, los animales evocados inspiran el terror). De esta manera Cervantes destaca la paradoja que existe cuando se comparan el contexto físico del teatro con sus posibilidades infinitas de mundos evocados. De ahí, cabe señalar lo importante de la relación entre el actor y el personaje (15). Es forzoso que la presencia física del actor en el escenario limite la elección de posibles interpretaciones que tiene el espectador. En una representación de títeres se exige al espectador un mayor esfuerzo inicial para aceptar la ilusión pero, al mismo tiempo, el acto de aceptarla también permite al espectador emplear su propia imaginación con más independencia. Es decir, que tiene que suponer que los títeres representen a actores reales (en términos semiológicos, son signos representando signos que, a su vez, representan otros signos). Por hacer ambiguo el primero de estos signos, Cervantes complica el juego, independizando aún más la imaginación del espectador y, de ahí, poniendo en tela de juicio el desenlace de la representación.

Al mismo tiempo, Cervantes nos enfrenta con la idea del riesgo que existe en el teatro: el elemento de incertidumbre que siempre se encuentra en cualquier transacción entre transmisor y receptor. Se ha sugerido que una parte importante del placer del espectador radica en el hecho de que el teatro funciona como exorcismo o negación de la realidad, y que esto le permite contemplar desde lejos lo que es peligroso o prohibido en la vida (16). Ahora bien, el retablo ilusorio tiene un desenlace indeterminado, lo que amenaza con acabar en anarquía, hasta que con la irrupción del furrier y los soldados se vuelve a imponer cierto orden en lo que está transcurriendo: es decir, se enfoca en una realidad inventada (imaginada). Además, esta intervención permite que se remate artísticamente el *Entremés:* para nosotros, espectadores situados en el Circuito Externo, se acaba más o menos satisfactoriamente mientras Chanfalla y Chirinos se preparan a marcharse a otro pueblo para engañar a

otros villanos incrédulos. Se acaba el espectáculo, literal y metafóricamente. Quizás se nos ocurra la idea de que, ya que no existen títeres, son los villanos quienes, manipulados como títeres, son devueltos al baúl al final de la obra. Sin embargo, *dentro* del mundo del *Entremés* (en el Circuito Interno), no se ha acabado todavía la acción que se ha puesto en marcha: han abandonado el escenario el furrier y los villanos, pero sin hacer paces, y sin duda, el asunto se ha de complicar cuando lleguen los soldados. Las consecuencias del pequeño engaño urdido por los dos embaucadores son mayores de las que habían pensado. (Además, conviene notar que, a diferencia de lo acostumbrado, este *Entremés* no acaba en un baile, cambio bastante significativo que sirve para enfatizar su carácter ambiguo).

Hemos visto que existe una interdependencia entre las estructuras paralelas que denominamos Circuito Externo y Circuito Interno. De ahí resulta que lo que ocurre en éste influye sobre lo que ocurre en aquél. En cuanto al significado de esto con respecto a la Recepción, hay primero que determinar el carácter del público en cuestión. Claro está que se puede hablar de diferentes categorías de espectadores, de acuerdo con varios factores determinantes, por ejemplo, según el país y el período histórico, etc. El presente estudio enfoca dos categorías: por una parte, un público del siglo decimoséptimo, y por otra, un público de nuestra propia época (ambos de habla española). No hay lugar a dudas que la recepción brindada por estos dos públicos ha de ser bastante distinta, según las expectativas que la mueven. En el caso del público del siglo XVII, se sabe que este *Entremés* nunca fue representado mientras vivía Cervantes. Por eso, cualquier tentativa de recrear las circunstancias de su recepción en el teatro no deja de ser puramente hipotética. A pesar de esta limitación, lo que sí se puede decir es que ese público hipotético (al igual que un lector de la misma época) habría sabido algo de Cervantes, de su obra en prosa y, quizás, también de sus obras dramáticas anteriores. Al mismo tiempo, el público del siglo XVII estaría acostumbrado a asistir a representaciones con títeres parecidas al retablo tratado como parodia en este *entremés*. Sin duda, se habría reaccionado con hilaridad ante el retrato de los villanos necios que forman el público en el Circuito Interno. Quizás a algunos espectadores se les hubiera ocurrido ver una yuxtaposición significativa entre el *Entremés* y la Comedia entre cuyos actos se representaba. Es posible, también, que alguien pensara que pudiera reflejar la actitud del mismo Cervantes ante el éxito del "monstruo de la Naturaleza", Lope de Vega. A pocos - quizás a nadie - se les habría ocurrido ver en la obra un espejo que les reflejara sus propios defectos (17).

Hoy en día la perspectiva del espectador ante una obra dramática de

Cervantes ha cambiado mucho. Vemos la historia del teatro áureo con otros ojos y con el beneficio de saber lo que ha pasado después. También podemos apreciar *El retablo de las maravillas* como obra independiente, evaluándolo según varias normas: por ejemplo, como sátira social, estudio psicológico, síntesis de fuentes tradicionales, o como examen desmitificador de la dinámica teatral.

El retablo de las maravillas plantea la cuestión de la transacción entre los que actúan (los transmisores) y los que asisten a la representación (los receptores). Como consecuencia de suprimir el elemento de los actores - inter mediario esencial entre emisor y receptor - se cuestiona la distinción entre el mundo de la ilusión teatral y el mundo en que vive el público. De repente el mundo ilusorio parece menos inocuo, menos distanciado y controlado. En estas circunstancias, ¿para qué sirven las convenciones y códigos ya que el teatro irrumpe en la vida? Y entonces, ¿qué significa el concepto de la suspensión de la incredulidad o la "participación activa" en el "juego", de que hablamos antes? Y en el caso de que el espectador opte por ser cómplice de la ilusión ¿cuándo se transforma esta complicidad en capitulación inconsciente, de tal modo que la ilusión y la realidad lleguen a complementarse y completarse mutuamente?

De acuerdo con las teorías de Iser, llevadas al contexto del teatro, el espectador completa el proceso de recreación del texto dramático/teatral, construyendo sus propios puentes interpretativos para rellenar las lagunas que encuentra en este texto. El carácter paródico de *El retablo* aclara la teoría al tiempo que destaca lo imprevisible del encuentro entre el espectador y el texto que recibe.

Ante el concepto de un Lector Ideal (propuesto por Iser y otros críticos de la actualidad) y su homólogo teatral, el Espectador Ideal, Cervantes introduce irónicamente al Espectador Reacio (personificado por Benito Repollo que, al final, a pesar de sus dudas iniciales, se deja convencer por la ilusión o bien se hunde en ella); también introduce al Espectador Rebelde (el furrier) que se niega a aceptar la ilusión y, por consiguiente, por poco la destruye. Estos son elementos de una cuestión más trascendente: la de la autoridad del autor dramático, en este caso el propio Cervantes. En *El retablo* los emisores (Chanfalla y Chirinos) recurren al chantaje para asegurar la colaboración del público; pero, como hemos visto, el plan fracasa cuando el público va más allá del límite previsto por los transmisores. O sea que, a fuerza de querer mantener un control demasiado riguroso sobre los espectadores, lo pierden al pretender engañarlos con la ilusión. El público se deja engañar, pero de acuerdo con sus propios términos. Chanfalla y Chirinos evocan la magia como parte del

engaño; claro está que no hay ni encantadores ni hechizos en el sentido que ellos pretenden. Pero, como demuestra Cervantes ampliamente en el *Quijote*, la creación imaginativa es también un acto mágico: es decir que, efectivamente, lo que transcurre entre transmisores y receptores (ya sean éstos lectores o espectadores) ha de ser una experiencia que transforma a ambos participantes. Como el gran autor dramático del siglo XX, Bertoldt Brecht, Cervantes parece abogar por una colaboración fructífera entre autor y público: por una relación en la cual ni uno ni otro llegue a dominar.

Se ha dicho muchas veces que las experiencias que tuvo Cervantes en el teatro dejaron una profunda huella en su obra en prosa, concretamente en *Don Quijote de la Mancha*. Sea lo que sea, el libro está lleno de personajes que desempeñan papeles o para divertir o para engañar a otros: así es que, a lo largo del libro, casi todos juegan a ser actores o espectadores. Se cuentan (o se leen) cuentos ante un público aficionado; se miran unos a otros, alternando entre emisores y receptores. Además la interpretación de lo visto y oído cambia según el receptor y las circunstancias de la recepción: Sancho se niega a creer lo que cuenta Don Quijote acerca de su aventura en la Cueva de Montesinos; Don Quijote se pierde en la ilusión creada por Maese Pedro con su Retablo de Don Gaiferos y la sin par Melisendra. Ante la aparente locura de Don Quijote cada uno reacciona a su manera, pero al fin y al cabo nadie quiere poner fin a la ilusión que ha creado, sea porque, como los Duques, los divierte, o sea porque, como Sancho, les gusta participar en ella.

Tanto en *Don Quijote* como en *El retablo de las maravillas* (a pesar de lo breve de éste) Cervantes sugiere que la reacción del lector/espectador es algo totalmente imprevisible, y que por lo tanto, lo que llamamos hoy Recepción es un proceso que sigue cambiando según las circunstancias y la percepción del individuo. Sin duda, al mismo Cervantes le habría divertido saber cómo había de cambiar la actitud crítica ante *Don Quijote* a lo largo de casi cuatrocientos años. También es irónico que este *entremés* que fue pasado por alto en el siglo XVII por un público con apetito de algo nuevo, sea acogido hoy en día como precursor del metateatro moderno consagrado por autores como Brecht y Pirandello (18).

NOTAS

1. *Vid*, por ejemplo, E. Asensio, "Entremeses", en *Suma cervantina* (ed. J. B. Avalle-Arce y E.C. Riley), Londres: Támesis, 1973, pp. 7-49; N. Spadaccini, Introducción a su edición de *Miguel de Cervantes: Entremeses*, Madrid: Cátedra, 1982, 13-74; T.J. Kirschner, *"El retablo de las maravillas* de Cervantes, o la dramatización del miedo", en *Cervantes, su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes* (Ed. M. Criado de Val), Madrid: Edi-6, 1981, pp. 819-27; I. Lerner, "Notas para el Entremés del *Retablo de las maravillas:* fuente y recreación", en *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Morinigo*, Madrid: Insula, 1971; M. Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid: Gredos, 1976; y P. Kenworthy, "La ilusión dramática en los Entremeses de Cervantes", *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes* (ed. M. Criado de Val), Madrid: Edi-6, 1981, pp. 235-38.

2. "Writing for Reading: Cervantes's Aesthetics of Reception in the Entremeses", en *Critical Essays on Cervantes* (ed. Ruth El Saffar), Boston: G.K. Hall, 1986, pp. 162-75.

3. Las citas a los Entremeses se basan en la edición de la obra a cargo de N. Spadaccini, Madrid: Cátedra, 1982.

4. Es decir, sin tener que someterse a los antojos de los actores, gente a quien pone el calificativo, también en este Prólogo, de "la monarquía cómica" (93).

5. Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drame*, Londres y N. York: Methuen, 1980, pp. 35 -38. *Vid* también J. M Díez Borque, "Aproximación semiológica a la "escena" del teatro del Siglo de Oro español", en *Semiología del teatro*, ed. J.M. Díez Borque y L. García Lorenzo, Barcelona: Planeta, 1975, pp. 49-92.

6. M. Moner ha estudiado este tema ampliamente en "Las maravillosas figuras de *El retablo de las maravillas*", *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Ed. M. Criado de Val, Madrid: Edi-6, 1981, 809-817.

7. El texto es ambiguo con respecto a si Rabelín toca su instrumento o no; vid las palabras del Alcalde, Benito Repollo: ¡Válgate el diablo por músico aduendado, y qué hace de menudear sin cítola y sin son!" (230).

8. Se nota que los titiriteros llevan "poca balumba" (227); el único objeto que parece existir de verdad es la manta que sirve de telón para el retablo, ya que la acotación final indica que ésta se descuelga (236).

9. K. Elam, *ob. cit.*, p. 108.

10. *Vid* el importante libro de J.E. Varey, *Historia de los títeres en España*, Madrid: Revista de Occidente, 1957.

11. K. Elam, *Ob. cit.*, 96.

12. *Vid* las acertadas observaciones de Susan Fischer con respecto de este fenómeno, en "Reader-Response Criticism and the Comedia: Creation of Meaning in Calderón's *La cisma de Ingalaterra*", *Bulletin of the Comediantes*, 31, 1979, 113.

13. *Vid* Wolfgang Iser, "Interaction between Text an Reader", en *The Reader in the Text*, Princeton: Princeton U. Press, 1980, 106-19; también su artículo titulado "The Reading Process: a Phenomenological Approach", en *Reader-Response Criticism: from Formalism to Post-Structuralism*, ed. J.P. Tompkins, Baltimore y Londres: Johns Hopkins U. Press, 1986, 50-69.

14. *Vid* P. Arnott, *Playe without People: Puppetry and Serious Drama*, Bloomington: Indiana U. Press, 1964.

15. M. Sito Alba opina que la presencia del actor es lo que consigue el paso del campo literario al campo teatral (en su *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid: U.N.E.D., 1987, p. 107.

16. *Vid* Anne Ubersfeld, *L'ecole du spéctateur (Lire le Thèatre, II)*, París: Les Editions Sociales, 1981, p. 339.

17. Jean Canavaggio hace saber que "Para el público urbano del entremés, los rústicos de *El retablo de las maravillas* se perfilaban como unos atrasados cuya angustia y credulidad alimentaban la hilaridad de los oyentes." ("Brecht, lector de los *Entremeses* cervantinos: la huella de Cervantes en los *Einakter*", en *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado de Val, Madrid: Edi-6, 1981, p. 1029).

18. Agradezco a la Srta. Ana Guarderas, del Departamento de Cursos para Extranjeros, Universidad de Granada, su valioso comentario sobre el texto.

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

CORNUDO Y APALEADO, MANDADLE QUE BAILE: DEL REFRAN AL ENTREMES.

María Luisa Lobato.
Colegio Universitario de Burgos.

Instituto de Estudios Almerienses
Departamento de Arte y Literatura
1991

CORNUDO Y APALEADO, MANDADLE QUE BAILE: DEL REFRAN AL ENTREMES.

María Luisa Lobato.
Colegio Universitario de Burgos.

FUENTES FOLKLORICAS DEL TEMA

El tipo folklórico del marido cornudo y apaleado aparece en el refranero de Correas en dos versiones. La primera: "Sobre cornudo, apaleado, y ambos satisfechos" (1) había merecido la atención de Boccaccio en un cuento del mismo título (2) y, más cerca de nosotros, Timoneda simplifica su argumento en *El Sobremesa* y lo escenifica en su *Comedia Cornelia* (3). Aparece además en verso en *Flor de varios romances* (4). M. Chevalier transcribe varios de estos textos entre los cuentecillos "De mujeres y casamiento" (5). Interesa destacar algunos rasgos referidos a la burla que incluye el cuento tradicional: en los dos primeros autores, el marido presume que su mujer tiene un amante, bien porque su mujer se lo dice para preparar la burla - Boccaccio -, bien porque él lo sospecha -Timoneda -. También en los dos casos se produce la satisfacción final del burlado que, convencido de la inocencia de su mujer, es incapaz de descubrir la burla que le ha llevado a ser apaleado y piensa que la actitud de su mujer confirma su fidelidad conyugal.

La segunda versión del entremés es la que da título a este trabajo y su descendencia literaria es - en lo que he podido localizar - menos numerosa que la primera versión. El entremés recoge esta veta folklórica en tres piezas teatrales del siglo XVII: *Guardadme las espaldas, Los galanes* y *Los cuatro galanes* (6). Prescindamos ahora de la atribución, pues entre Calderón y Moreto anda el juego y no es decisivo en este momento (7).

De las tres obras, interesa especialmente *Guardadme las espaldas*. Las otras dos serán reescrituras de ésta con más o menos variaciones, según

veremos. Este primer entremés supone la representación de una burla: el vejete amante y celoso de la ligereza de Inés trata de burlarse de ella, para lo que contrata un valiente con el fin de que a través de sus servicios el marido cornudo vengue la infidelidad de su mujer - Inés - en la persona de sus amantes, con lo que el vejete pretende quedarse "dueño absoluto" de ella. El entremés se resolverá, sin embargo, con la no-acción del valiente que hace oficio de burlador mayor, mientras el vejete y Lorenzo pasan a ser los burlados por él. Analizaremos la pieza en cuanto a sus recursos al servicio de la burla, que es el eje de la acción. ¿Cuáles son las características de esta burla? En síntesis, valdría decir la construcción invertida y el juego entre burladores y burlados (8). Veamos en primer lugar las fases del desarrollo argumental en progresión.

CARACTERISTICAS DE LA BURLA: CONSTRUCCION INVERTIDA

Primera fase, preliminares de la burla (vv. 1-146)

Sale a escena el vejete enamorado de la mujer de Lorenzo, Inés, el cual para remediar los celos que tiene de otros galanes piensa conseguir que también los tenga el marido. Con ese fin, le cuenta que su mujer tiene diez galanes y le explica cómo debe ponerse a la puerta de su casa y matarlos uno a uno, según lleguen. La simplicidad del marido es patente ya en este primer momento, desde la actitud con que sale a escena mirándose los dedos de las manos y dándose cuenta de que hay uno más chiquito que otro, hasta la bobería de utilizar la espada que le da el vejete para arremeter contra él a espaldarazos. El vejete se percata de que Lorenzo será incapaz de vengar su honra por sí mismo y se ofrece a traerle un valiente alquilado, que se enfrente a los galanes de su mujer. En este momento - también entre los preliminares de la burla - se encuadra la salida de Inés a escena, el gesto del abrazo al bobo y, especialmente, la simpleza con que éste le narra que está al tanto de sus aventuras amorosas. Las palabras y lloriqueos de la mujer, reduciendo el número de galanes a cinco, hacen que aún sea más evidente la cortedad del marido.

Inés sale de escena y llegan los demás protagonistas de la burla: el primer galán, que se percata de la presencia de Lorenzo en la puerta de la casa y manifiesta en un aparte que no importa, dada la simpleza del marido. Le gana con zalamería y por la consideración de su amistad, de modo que hace exclamar al cornudo: "la amistad de un amigo aquí me llama/ y a esotra parte mi deshonra clama: / pues venza la amistad eternamente, / pues soy noble, soy cuerdo y soy valiente" (vv. 123-126). El segundo galán entra con rapidez y el

primero sale también con presteza riñendo al marido por no guardar bien la puerta. Con la entrada del tercero en la casa, el segundo riñe a su vez al marido por la misma causa que el anterior, mientras Lorenzo se disculpa de no poder "hacer más... por servillos" (vv. 140-141).

Burla y desenlace (vv. 147-248)

El marido burlado comienza esta segunda y última parte con los versos: "Pero de esta vez mi honra / va perdida y rematada / si no viene aquel valiente / que me ayude a rescatalla" (vv. 147-150), en los que se expresa el deseo de que llegue el valiente hasta ahora sólo anunciado. Observamos el cambio métrico de silva de pareados a romance a-a que corrobora esta división de la pieza. Entra el valiente, que encarna el "miles gloriosus", bravucón y "de mentira", tipificado en la literatura del Siglo de Oro (9). Se burla de la confianza de Lorenzo y descubre su verdadero papel como cuarto galán ("pues despachemos aprisa/ porque una mujer aguarda,/ y se ha de cumplir con todo" vv. 155-157) al que versos más adelante se referirá Inés como "el forastero" (v. 96) que entra también en la casa. El vejete conoce lo sucedido por Lorenzo y como quinto galán, "el viejo", (v. 96) abandona al bobo, que será el último en entrar. Se han presentado así los cinco galanes que Inés había reconocido tener. El "leitmotiv": "guardadme las espaldas" que hasta ese momento había dirigido cada galán a Lorenzo, ahora se lo encomienda éste al auditorio, en una ruptura de la ficción teatral que involucra a los espectadores en lo que sucede en escena. Lorenzo sale expulsado por el galán primero de su casa, mientras se disculpa: "no pretendo estorbar" (v. 240). Los palos finales llegan en este momento a cargo del galán primero y Lorenzo reconoce que se ha cumplido la segunda parte del refrán ("apaleado"). El baile final, instigado por Inés, traerá el cumplimiento total del mismo ("mandadle que baile"). Se da así la victoria final del valiente y de Inés con la burla invertida en este desenlace.

JUEGO ENTRE BURLADORES Y BURLADOS

Según este itinerario, es evidente el juego de fuerzas entre burladores y burlados a lo largo de la pieza, del que podemos dejar fuera a los tres galanes de Inés que son tipos sin caracterizar. Entre los burladores, el valiente es el burlador mayor que permanece implícito en los parlamentos de la primera parte y que sólo saldrá a escena en la segunda parte del entremés. Se burla del

vejete que lo contrató con fin oculto de lograr para sí solo el amor de Inés y también se mofa del marido que ponía en él sus esperanzas de restaurar la honra conyugal dañada por la existencia de los galanes de su mujer. Sólo escapa de su burla la mujer de la que también es amante. Ella será a su vez la segunda burladora. En primer lugar, de su marido al que engaña con cinco amantes y también del vejete al que comparte con otros cuatro galanes, situándolo entre los últimos ("Cinco sí tengo: el viejo, el forastero,/ que ya tiene su hora y yo le espero / esta noche, después de haber entrado / los otros tres que tienen mejor grado." vv. 96-99). Entre los burladores, situamos al vejete con quien comienza la burla si seguimos el orden de lectura de la pieza. Trata de engañar a Inés que le da celos con la existencia de otros galanes, aunque en este caso sólo se plantee la burla sin llevarse a efecto, como veremos en el apartado siguiente. Burla de modo oculto también a Lorenzo, pues no le declara el verdadero motivo - su propio deseo de Inés - por el que le declara "lo que pasa (...) y que mire por su casa" (vv. 9-10).

Entre los burlados, hay que diferenciar dos personajes que reciben un tratamiento muy distinto. El vejete, burlador como hemos señalado, será a su vez el gran burlado de la segunda parte y sobre su derrota, como sobre la victoria del valiente, descansará la que hemos llamado estructura invertida de la pieza. A su característica de burlador burlado podríamos aplicar el concepto de "burla positiva" del que habla M. Joly en su estudio sobre la burla (10). Por otra parte, Lorenzo será también burlado y, ahora sí, burlado por todos: por su mujer, por el vejete y por el valiente en quien había depositado toda su confianza. Su nombre y su actuación desvelan su fenomenal bobería, no exenta de ciertas dosis de malicia y agresividad que lo acercan al tipo del villano, bien estudiado por N. Salomon (11). Estamos lejos de la fuente folklórica en la que el amante era uno y el marido burlado lo era más por la agudeza de la mujer que por su propia estupidez.

ESTUDIO DE "GUARDADME LAS ESPALDAS"

Señalábamos al comienzo de este estudio que la burla es el eje sobre el que se organiza toda la acción de este entremés y desarrollábamos sus características: construcción invertida y juego entre burladores y burlados. Corresponde ahora examinar los recursos que el teatro breve utiliza al servicio de esta burla concreta. Cabe analizar las "dramatis personae" y su localización espacio-temporal, así como la peculiar utilización del lenguaje, antes de exponer otros aspectos de la parodia.

"DRAMATIS PERSONAE"

De los siete personajes que saldrán a escena, cinco se configuran como tipos de rasgos generales: los tres galanes, el valiente y el vejete. Su actuación y palabras no resisten un análisis personal, pues nada en ellos diverge de las características generales que son comunes a su concepción tópica. Muy diferente es el caso de los otros dos: Lorenzo e Inés, que son los únicos que tienen nombre propio y característico de sus respectivas personalidades, si atendemos a que Lorenzo es nombre de villano y bobo inmemorial - no en vano es el único nombre propio que perdura en los tres entremeses del ciclo - e Inés es título de mujer astuta, como registra el folklore anterior y coetáneo. Marido y mujer son tipos y al mismo tiempo caracteres con un importante grado de definición. Lorenzo es "tan grande tonto" (v. 18), "menguado" (v. 27 y 53), que dice "boberías" (v. 29) y raya en "loco" (v. 189), en boca del vejete, al mismo tiempo que el valiente lo toma por "cuitado" (v. 202) y con circunloquios expresa la candidez del simple: "algún ángel con él habla: / mire, el hombre más dichoso es que ha habido en toda España / en haberme a mí traído" (vv. 206-209). Inés no necesita exponer con palabras la incapacidad de su marido, que aparece entre líneas de la conversación que mantienen. Ella es el soporte oculto de la burla, como veremos al hablar del juego especial, pero con sólo dos rasgos dados por quienes la tratan se define su personalidad: "tan liviana se permite,/ que a cuantos hay en el lugar admite" (vv. 7-8), dice el vejete en el monólogo que abre la pieza, y más tarde Lorenzo insiste en la idea: "No es mujer que se descuida,/ ya tiene muy buena entrada" (vv. 167-168). De su hipocresía y desvergüenza da buena cuenta el parlamento en que trata de defender su honradez ante Lorenzo, mientras en apartes lo maldice. Su malicia y capacidad de engaño conyugal permiten acercarla a los retratos femeninos de Boccaccio en la séptima serie del *Decamerón*. Ella será la urdidora del entremés y el soporte de la acción, mientras Lorenzo se limita a ser el resultado de un proceso de abandono de personalidad en manos del vejete que le insta a defender su honra, después en las de la mujer que con facilidad le aquieta, más tarde en las del galán que con un "noble sois, cuerdo sois y sois valiente" (v. 117) consigue su propósito mientras el bobo repite embelesado "soy noble, soy cuerdo y soy valiente" (v. 126). Ensimismamiento en su microcosmos es el rasgo más destacable del cornudo. El lenguaje permitirá ver más adelante ese engrandecimiento enfermizo del *yo* de quien, paradójicamente, no tiene nada que aportar para resolver una situación que le excede y de la que es cómplice, marido consentido casi desde el inicio, a pesar de su apariencia por un momento desafiante.

ESPACIO Y TIEMPO

Es notable en este entremés el movimiento espacial continuo, que tiene como eje una puerta que separa dos planos. Lorenzo actúa fuera, apostado a la puerta, mientras Inés lo hace normalmente dentro. De acuerdo con lo expuesto antes, son la simpleza manifiesta y la agudeza oculta. El resto de los personajes se desplazan sobre el escenario en entradas y salidas por la citada puerta en ritmo creciente en mitad y al final de la pieza, que podría sintetizarse así:

v. 201		v. 151 153	Salen el vejete y el valiente a escena	v. 101		v. 51		v. 1	
v. 218	Entra el valiente en la casa			v. 112	Se va Inés				
v. 219	Sale el vejete de la casa			v. 113	Sale el galán 1º				
				v. 121	Entra el galán 1º en la casa			v. 20	Sale a escena Lorenzo, que permanece siempre
				v. 127	Sale el galán 2º a escena				
v. 232	Entra el vejete en la casa			v. 133	Entra en galán 2º en la casa. Sale el galán 1º de la escena				
				v. 136	Sale el galán 3º a escena				
v. 238	va a entrar Lorenzo en la casa			v. 138	Entra el galán 3º en la casa	v. 80	Se va el vejete		
v. 239	Sale el galán 1º de la casa y se lo impide			v. 139	Sale el galán 2º de la casa	v. 81	Sale Inés a escena		
					Entra de nuevo en la casa				
v. 244	Sale Inés de la Casa	v. 189	Entra el vejete en la casa						
						v. 100			
v. 248		v. 200		v. 150					

Este proceso de acumulación de entradas y salidas de los galanes de la casa de Lorenzo convertida por Inés en mancebía recuerda más la técnica de la mojiganga que la del entremés, si bien en la mojiganga el desfile suele ser lineal.

La puerta que da entrada a la casa funciona en un doble plano semántico. Es la puerta que podía ser real o figurada en la tramoya escénica, pero también puede equivaler en un segundo plano conceptual a la "entrada" a la mujer. Valga recordar la expresión: "No es mujer que se descuida, / ya tiene muy buena entrada" (vv. 167-168). Esta segunda acepción es bien conocida en la literatura erótica anterior y coetánea (12)

A cargo del movimiento escénico va a estar uno de los elementos más importantes del entremés, el efecto de sorpresa. Veamos un ejemplo. Inés anuncia a su marido el número que tiene de galanes: "Cinco sí tengo; el viejo, el forastero, /que ya tiene su hora y yo le espero/ esta noche" (vv. 96-98). Y cuando cincuenta versos más tarde ya habíamos olvidado al "forastero", sale a escena el valiente y las primeras palabras que pronuncia son las siguientes: "Pues despachemos aprisa,/ porque una mujer aguarda, / y se ha de cumplir con todo" (vv. 155-157). Puede ser una coincidencia, pero el efecto sorpresa se produce cuando el valiente se encamina a casa de la mujer de la que debe defender su honra y mientras cuenta las casas "una, dos, tres, cuatro casas" (v. 210) ve sin el menor asombro que esa casa coincide con aquella en la que una mujer le espera. Le falta tiempo para entrar en ella, olvidando totalmente que ha sido pagado para realizar un trabajo, en función de un fin algo más altruista que el que él busca.

LA HONRA EN EL LENGUAJE

Si la burla se ciñe al tema de la honra conyugal, cabe pensar que el lenguaje aportará un campo semántico importante en torno al tema del honor, que aquí será deshonor. De ahí que a menudo se tomen en sentido burlesco algunos aspectos relacionados con el duelo para defensa de la honra, a través de comparaciones con elementos gastronómicos: "mátalos a todos en un día, / y velos tú pasando, uno por uno, / con esta espada y tíñela hasta el cabo. / *Lorenzo:* Juro a Dios que los pase como a un nabo" (vv. 41-44), o bien cuando se dice del valiente: "Que se traga los hombre / como anises del Duque muy delgados,/ y se los va tragando así, a puñados" (vv. 61-63).La parodia afecta también a la desmitificación de los galanes: "que dicen que tenéis tantos galanes / que si ellos fueran pollos de ahechadura, / uno por fuerza le tocara al cura" (vv. 89-91).

Paradójicamente, la honra estará la mayoría de las veces en boca de Lorenzo, el mayor deshonrado, bien en aparte: "pero callemos /honra mía, hasta tanto que os venguemos)" (vv. 105-106), bien de forma explícita estableciendo un caso de conciencia que se daba en la comedia, lo que sin duda tiene presente el autor del entremés cuando escribe: "Ve aquí un empeño bien enfecultoso: /la amistad de un amigo aquí me llama / y a esotra parte mi deshonra clama: / pues venza la amistad eternamente, / pues soy noble, soy cuerdo y soy valiente" (vv. 122-126). La expresión aparece también con posesivo en el soliloquio: "pero de esta vez mi honra / va perdida y rematada / si no viene aquel valiente / que me ayude a rescatalla" (vv. 147-150).

Pero sin duda la clave del entremés está en la frase lexicalizada que le da título "Guardadme las espaldas", en la que se encierra un doble sentido de búsqueda de protección y de cesión de una responsabilidad a una segunda persona. Esta responsabilidad tendrá siempre que ver con la guarda de la honra. La reiteración de esta expresión en cuatro casos perfectamente distribuidos en el entremés le da más fuerza. Van a ser dos galanes, el valiente y el vejete quienes la digan antes de entrar en la casa, confiando cada uno su custodia al marido cornudo, de modo encadenado. El último eslabón corresponde al propio Lorenzo que deja la petición en manos del público, en lo que puede tomarse como contraseña: "pues que todos me faltan, /al auditorio suplico/ que me guarde las espaldas" (vv. 235-237).

LA PARODIA EN EL ENTREMES

Al hilo de las observaciones anteriores, cabe preguntarse por el proceso paródico que subyace en el desarrollo de toda la pieza. La parodia se cierne en la defensa del honor conyugal, tema obligado de tantas obras mayores, pero su naturaleza es aquí totalmente diferente. El honor conyugal va a sufrir un proceso progresivo de degradación contrario al que aparece en la comedia. La degradación afecta a los personajes y a sus hechos. En primer lugar, al simple, ridículamente reducido a su pequeño mundo e incapaz de captar una situación de todos conocida; aún mayor bajeza una vez que la sabe por ser incapaz de enfrentarse a ella y final esperable en el que es apaleado por uno de los galanes de su mujer. Degradación del vejete que sólo busca resarcir sus propios celos y sacar provecho de la acusación cierta de cornudo lanzada al marido. Degradación de un valiente de mentira deseoso únicamente de vanagloriarse y satisfacer su apetito sexual y, por fin, degradación de los tres galanes que

apenas tienen tiempo de gozar a Inés cuando son sucesivamente interrumpidos unos por otros.

En cuanto a las circunstancias que permiten que se realice la parodia expuesta, cabría hacer una propuesta de interpretación. Se presenta en esta pieza, como en otros entremeses, la anormalidad de una serie de relaciones frente a la honra que según las normas del "decoro" debe acompañar al estado conyugal. Frente a esta anormalidad planteada por vía de degradación, el público es capaz de distanciarse respecto a lo que ocurre en escena, con un distanciamiento que evidencia su superioridad sobre las situaciones teatrales. El alcance del humor que se desprende de la parodia es toda una sociedad que vive consciente de la existencia de unas normas de ética objetivas en la ordenación social y subjetivas en su propia conciencia. Unicamente se anulará ese alcance cuando la norma ética deje de tenerse en cuenta y la actuación contra-conciencia elimine los límites de lo moral/inmoral. Sólo entonces, perdido el referente de lo normativo, la risa será más difícil de encontrar y habrá que acudir a sus sucedáneos, pero ellos escapan del objeto de este trabajo.

COMPARACION CON PIEZAS AFINES

Trataremos por último de la peculiar organización de los otros dos entremeses citados, que se relacionan con éste. *Los galanes* se imprimió por primera vez en la colección de teatro breve *Tardes apacibles*, 1663, a nombre de Moreto. En ese mismo libro está también el citado *Guardadme las espaldas* a nombre de Calderón. Hay muchos puntos en común entre estas dos piezas y, en ocasiones, se repiten parlamentos enteros, especialmente los que se refieren a describir las acciones y palabras del valiente. Planteemos como hipótesis que *Guardadme las espaldas* tuvo éxito editorial y a su sombra surgió *Los galanes*. El perfecto equilibrio de *Guardadme las espaldas* en sus 248 versos no se repetirá más. *Los galanes*, con 176 versos, no llegará a la simetría y magnífica ejecución de su antecedente. Menos aún lo hará *Los cuatro galanes*, que en sus 195 versos diverge de las dos piezas anteriores, siendo sólo un epígono que ni siquiera responde al refrán que da nombre a este trabajo.

Los galanes presenta una estructura semejante al anterior: primera parte en silva de consonantes en la que entra en escena el vejete, esta vez tío del simple y cornudo Lorenzo, que directamente le da noticia de los tres galanes que cortejan a su mujer y se ofrece a traerle al valiente "de mentira". En la misma forma métrica se desarrolla la burla por parte de la mujer. Esta vez no

será con palabras, sino con hechos, acudiendo al conocido recurso de echar agua sucia desde arriba a Lorenzo, que está a la puerta esperando al valiente, e "impidiendo" la entrada de los galanes. Con fingidas muestras de pesar, la mujer ofrece a Lorenzo entrar en casa y secarse, con la pretendida intención de dejar pasar también a los amantes. La llegada del valiente inicia la segunda parte de la pieza, que cambia la métrica a romance a-a. Esta vez llega con el vejete antes de que hayan aparecido los galanes. Con la venida del valiente, Lorenzo parece recobrar el sentido de la honra y exclama: "pero allí viene el valiente. / ¡Venganza, cielos, venganza!" (vv. 48-49). Tampoco ahora le será dada la venganza. Las bravuconerías de la primera pieza aparecen transcritas también en ésta, con una noción del plagio muy distinta de la que hoy tenemos. No se trata ahora de hacer salir a los galanes, sino de no dejarlos entrar, pero el valiente cede ante el primero, porque es "hombrecillo" (v. 96) y tampoco ataca al segundo, por "enfermizo y flaco" (v. 114). El simple Lorenzo parece querer atacar al tercer galán, pero le disuade el valiente alegando que le falta experiencia en materias de duelo. Al fin, Lorenzo quiere entrar en casa con su tío y el valiente se lo impide a ambos con cintarazos. La mujer adúltera sale en defensa de su marido y la pieza termina con la referencia al refrán "cornudo y apaleado, mandadle que baile" aunque, por obvio, no se le cite. Esta última parte cambia la métrica a pareados de arte menor.

Los cuatro galanes se diferencia de los dos anteriores en puntos importantes, entre los que cabe destacar la ausencia del valiente y la pérdida de referencia al refrán que da unidad al ciclo. Esta vez será Benita, hermana de Lorenzo, quien le avisa de que su mujer tiene cuatro galanes en casa, a los que debería matar a la salida, así como a su mujer, para vengar su honra. Lorenzo se aposta a la puerta y los galanes van saliendo por orden. El simple dialoga con cada uno de ellos y los deja ir por distintos motivos: el primero le convence de que él mismo irá a tomarse el veneno; el segundo, zapatero, sugiere que mate a un sastre, pues hay dos en el pueblo -argumento de un cuentecillo tradicional (13)-; el tercero le dice que tiene tercianas y el cuarto alega que la espada con la que pretende atacarlo tiene una vuelta y un gavilán quebrado y propone ir a buscar la suya. Después de cada una de estas excusas, Benita insulta la cobardía de su hermano. Mencía, mujer de Lorenzo, sale a escena sólo en este último momento. La métrica se hace irregular en las cancioncillas puestas en su boca, con las que pretende convencer a su marido de sus buenas cualidades para cantar y bailar, merecedoras de la vida. El deseo de venganza por parte de Lorenzo, que también aparecía manifiesto en las piezas anteriores, pero que no se lleva a cabo en ninguna de las tres constituye la segunda parte

de la obra y se expresa en romance en -ó. Lorenzo, despechado, quiere matar a su hermana Benita, que fue quien le dio el consejo de vengarse de su deshonra marital. Las seguidillas finales, ausentes en las otras dos piezas, dan razón del motivo por el que Benita contó la verdad a Lorenzo: "por cumplir con las leyes de ser cuñada" (vv. 194-195).

Estas tres piezas forman una unidad con importantes puntos en común, que las separan de modo terminante de la primera versión del refrán a la que nos referimos al comienzo de este trabajo. La mujer, burladora oculta, tendrá aquí no ya un amante, como veíamos en Boccaccio y Timoneda, sino varios, de forma que podemos preguntarnos si su casa no tiene mucho de mancebía. El marido siempre burlado aparece como heredero del bobo de la tradición castellana, con cierta dosis añadida de malicia. La actuación de un intermediario que pretendiendo burlar avisa al marido de la situación de infidelidad da lugar a que el intermediario burlador quede burlado por la presencia de un valiente que resulta ser el burlador final. Frente al final "satisfecho" que tuvo fortuna literaria, se dan en estas tres piezas breves teatrales un desenlace que tiene mucho de aceptación de una situación que se considera irremediable.

NOTAS

1. G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Bordeaux, 1967, pp. 294a y 509b-510a.

2. J. Boccaccio, *Cuentos*, París, Garnier, s.a., t. II, tercera serie, séptima jornada, pp. 392-396.

3. J. de Timoneda, *El Sobremesa y alivio de caminantes*, Madrid, BAE, 1944, t. III, parte I, p. 175.

——, *Comedia Cornelia*, Bibliófilos españoles, t. XXI, pp. 382-385. Cit. por M. Chevalier, *vid.* n 5.

4. *Flor de varios romances. Novena parte (1597) (Las fuentes del Romancero General)*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1957, t. XI, fol. 92r-95v.

5. M. Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, p. 220-228.

6. La noticia bibliográfica de estas tres piezas es la siguiente:

-*Guardadme las espaldas:* ms. 46.830 de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona; *Tardes apacibles*, 1663; *Flor de entremeses*, 1676; suelta de Sevilla, Joseph Padrino, s. XVIII; E. Rodríguez y A. Tordera, *Entremeses, jácaras y mojigangas de Calderón*, 1983 y M.L. Lobato, *Teatro cómico breve de Calderón*, ed. crítica, Kassel, Reichenberger, 1989.

-*Los galanes:* ms. 15.403-6 de la Biblioteca Nacional de Madrid; ms. 61.563 de la

Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona; *Tardes apacibles*. 1663.

- *Los cuatro galanes:* Yth. 65.533 y 65.554 de la Biblioteca Nacional de París; Yg 1402 (4) de la Biblioteca Nacional de París y suelta de Valencia, Agustín Laborda, s. XVIII.

7. La posible atribución del primer entremés a Calderón la justifico en mi edición citada en la nota anterior. También allí me refiero a la atribución de las otras dos, *vid.* p. 491. Daré noticia más extensa en la edición crítica del teatro breve de Moreto, que preparo para PPU.

8. Son muy pocos los estudios centrados en un solo entremés. M. Vitse analiza *El Dragoncillo* de Calderón en su artículo "Burla e ideología en los entremeses", *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 163-176. Allí señala como características del mismo la construcción lineal y unitaria, su reparto relativamente estable entre burladores y burlados y su tonalidad reconciliadora (p. 164), rasgos muy distintos de los de *Guardadme las espaldas*.

9. Sobre la génesis del tipo del valentón, *cf.* M.R. Lida de Malkiel, en *Romance Philology*, XI, 1957-58, pp. 268-291.

10. "...dans de très nombreuses civilisations, l'insatisfaction ressentie par la relation à sens unique établie par le méchant trompeur triomphant a fait découvrir une tromperie seconde, jugée positive, et qui reçoit notamment la sacralisation approbatrice de la sagesse populaire, pour laquelle il devient louable de tromper le trompeur" (M. Joly, *La bourle et son interprétation. (Espagne,XVIe-XVIIe siécles)*, Lille, Université, 1982, p. 44.)

11. N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la "Comedia" au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret & Pils, 1965. *Vid.* especialmente los capítulos II y IV de la primera parte, que se refieren a la simpleza del villano cómico y a la agresividad que va unida a determinadas figuras.

12. *Cf.* los textos que recogen P. Alzieu, R. Jammes e Y. Lissorgues bajo las voces "entrada" y "entrar" en *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Toulouse, France-Ibèrie Recherche, 1975.

13. El cuento tradicional, sin embargo, habla de un herrero condenado a la horca y de la intervención de un labrador o de varios ciudadanos del lugar que piden al ministro de la justicia que respete al condenado, por ser el único de su oficio en el pueblo y que mate en cambio al tejedor de paños, pues hay dos en el lugar. G. Correas en su *Vocabulario* citado en n. 1, localiza la historia en el plano de la Violada, entre Almudévar y Zuera, camino de Zaragoza a Huesca. M. Chevalier recoge la presencia del cuentecillo en Melchor de Santa Cruz y Garibay, pp. 96 y 97 de la obra citada en la n. 5. A esta tradición folklórica se une aquí la mala fama que acompaña al tipo del sastre en el Siglo de Oro.

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

NOTAS A UN BESTIARIO EN CINCO COMEDIAS "RURALES" DE LOPE DE VEGA

Jesús A. Ara
University of Toronto.

Instituto de Estudios Almerienses
Departamento de Arte y Literatura
1991

NOTAS A UN BESTIARIO EN CINCO COMEDIAS "RURALES" DE LOPE DE VEGA

Jesús A. Ara.
University of Toronto.

En su libro sobre los bestiarios de la Edad Media, Gabriel Bianciotto los define como una descripción de animales "interprétée symboliquement" (p. 8), y señala el *Physiologus* o "Naturalista", escrito en griego hacia el siglo II a.d. en Alejandría, como base de los muchos que se escribirían en Europa. Al repertorio de plantas, animales y piedras que aparecen en el libro se les llegó a dar, según Jeanette Beer en su traducción del bestiario de amor de Richard de Fournival, una finalidad didáctica como "illustration of a higher truth" (p. x); Bianciotto aduce que, partiendo del pensamiento de San Agustín según quien lo importante de un hecho no es su autenticidad sino su significado, los bestiarios se llegaron a convertir en instrumentos "pour l'èducation religieuse du chrétien" (p.15).

La fortuna de los bestiarios en España no fue tan favorable como en Francia o Italia. Saverio Panunzio publicó cuatro versiones catalanas, originadas en el *Bestiario toscano* y traducidas en el siglo XV y primera mitad del XVI, y comentó un fragmento procedente del *Libres dou tresor*, traducido en el XV. Pero según añade, "no noneixem cap bestiari propiament tal en castella" aunque debió de existir un *"Libro de la natura de las aves*, ahora perdido, que havia pertangut a Felipe II" (Panunzio, 12). Sin embargo, Spurgeon Baldwin, en su libro *The Medieval Castilian Bestiary* se refiere a doce manuscritos que se encuentran en Madrid, El Escorial, Sevilla y Salamanca; once de ellos en castellano y uno en aragonés, escritos en el siglo XV menos uno que es una copia hecha en el XVIII. La referencialidad de los bestiarios -entendidos no en

el sentido restringido que les aplica Malaxecheverría sino aunando tanto los animales de una época como las obras individuales en que se exponen las propiedades de cada uno (p. 13)- se reflejó también en las artes decorativas (véase Clark, Klingender, *Entre la createur et l'homme)* y en las representaciones artístico-religiosas de vicios o virtudes ampliamente reflejadas en templos y catedrales. Los grifos, basiliscos, leones, águilas o perros tenían el doble propósito de agitar la imaginación de los feligreses, ya aleccionados desde el púlpito sobre su valor simbólico, y de continuar la enseñanza religiosa en silencio sobre la validez de las ideas allí expresadas en forma concreta y perdurable.

Paralelas, cronológicamente, a los bestiarios se escribieron en España varias obras de tipo doctrinal en las que los animales protagonizan o ilustran una parábola o cuento: *Calila y Dimna* y *Sendebor* son, quizás, las muestras más antiguas de este tipo de tratado. La *Gran conquista de ultramar,* obra narrativa de principios del siglo XIV, contiene la historia del caballero del Cisne en la que esta ave tiene un papel fundamental. Aunque en el *Libro del caballero y el escudero* don Juan Manuel ya se apoyó en algunos nombres de animales, en el *Conde Lucanor* diez de las cincuenta secciones (V, VI, IX, XII, XIX, XXII, XXIII, XXIX, XXXIII y XXXIX) están protagonizadas por animales, evidenciándose la maleabilidad que pueden adquirir en manos de un escritor. Lee Ann Grace al analizar el valor del bestiario contenido en el episodio entre don Carnal y doña Cuaresma en el *Libro de buen amor,* y el erotismo que domina los aspectos de la batalla, llegó a la conclusión de que con ello Juan Ruiz "illustrates his understanding of the psychology of the common medieval man" (380). En el *Espéculo de los legos,* de original inglés y traducido hacia 1447, usado como "manual para la predicación y lectura espiritual" (Mohedano XLII), los animales sirven para corroborar una idea expuesta o ilustrar una forma de pensar. En el *Libro de los gatos,* escrito bajo la tradición de los "enxemplos", los actos de los animales van apostillados por la lección moral, puesto que, como demostró Gubernatis, "la moraleja siempre se usó como apéndice de las fábulas pero nunca fue parte integrante de la fábula misma" (426). Obra casi olvidada, aunque muy interesante entre los libros del siglo XV, es la *Batalla campal de los perros y lobos* de Alfonso de Palencia, en la que, como su título indica, también son importantes los animales. De notar es que en la mayoría de las obras mencionadas los animales actúan por cuenta de otros, es decir, ocupan los puestos que normalmente corresponderían a los hombres. Se deduce de ello que el hecho en sí es transferible, como también lo son los protagonistas; Gubernatis explicó la relación hombre-

animal así: "because the primitive man was not so much inclined to make abstractions as comparisons (to represent strength, for instance, he had recourse to the image of the bull, the lion, the tiger), in the primitive speech of mankind no conjunctions existed by means of which to unite the two terms of a comparison: hence the strong king became the lion, a faithful friend a dog, an agile girl the gazelle, and so on" (427-428). Por lo tanto la historia del zorro y el cuervo se podría contar igualmente usando abstracciones, pero al que escuchara la narración se le quedaría mejor grabada, y por tanto se lograría el propósito adoctrinador, cuando pudiera asociar una idea con algo concreto o conocido.

Fernando de Rojas creó un bestiario en el que los animales aparecían al servicio de un sistema connotativo que adquiría una tercera dimensión al ser relacionados en el contexto. Al "falcón" del primer acto se le consideraba ave "noble, rápida y cruel con su presa" (Malaxecheverría 106), pero en *La Celestina* adquiere otro valor: tal ave penetra en la intimidad de Melibea, y el sentido sexual de tal "entrada" se verá confirmado en el resto de la obra; la "sangre de morciélago", el "ala de dragón", la "pelleja de gato negro", los "ojos de la loba" y la "sangre del cabrón" (144-146) son las armas de Celestina en su encuentro con Plutón. Denotación, connotación y texto resultan en la "supranotación" cuyo valor estará siempre en relación con el mundo creado en cada obra. En un caso particular, con alusión a un animal, Rojas se basa en la abstracción de un hecho para lograr una ruptura entre antecedente y consecuente; la frase "lo de tu abuela con el ximio", tras la cual Menéndez y Pelayo vio una "monstruosa y nefanda historia" (III), resulta tanto más efectiva cuantas más insinuaciones pueda dar el lector al neutro "lo".

La animalización de lo abstracto se mantiene en el *Amadís de Gaula* y en otros libros de caballerías, donde las criaturas fantásticas se oponen a los protagonistas humanos. Al Endríago, representación del pecado se le enfrenta Amadís, defensor del cristianismo. Cervantes, que sabía tanto de quijotes como de rocinantes, y cuyo inmortal personaje opinaba que el caballo hace a unos caballeros y a otros caballerizos (2da. parte, XLIII), escribió un *Coloquio de los perros* cuyos Cipión y Berganza le ofrecen el soporte necesario para desarrollar un debate filosófico. Y Quevedo, en uno de los episodios más amargos de *El buscón*, colocó a Pablos (pícaro y miembro de la clase ínfima) sobre un caballo (símbolo externo de riqueza y corporeización de actitudes elevadas ante la vida), para hacerlo caer grotescamente al fango, ya que para el autor una cosa es montar a caballo y otra ser caballero; la medieval caída de príncipes adquiere ahora una visión más pedestre e inmediata: los advenedizos

y escalantes han de saber exactamente cuál es su puesto.

De esta selectiva visión de la prosa se ha hecho resaltar la presencia de un bestiario que está todavía por estudiar. De la poesía también se podrían sacar ejemplos en que la simbología de los animales responde a una manera de ser, y lo mismo se podría decir del teatro anterior a Lope de Vega. Pero en el teatro, por exigencias de la puesta en escena, los animales funcionan como recurso interno. En las piezas con figuras alegóricas como *La Numancia* de Cervantes, la Guerra, el Hambre, y el Demonio muy bien podrían tener forma de animal monstruoso para hacer más inmediato el mensaje al espectador, lo cual no es óbice para que no se les pueda dar otros ropajes dramáticos tan efectistas como los indicados. Los animales desaparecen como personajes y reciben un papel preponderante en la motivación, en la alquimia, la geminación y en el sentir individual de los dramaturgos que se sirven de ellos.

En *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, don Gil trata de mitigar la pasión que Diego Meneses siente por Lisarda, a cuyo hermano había matado:

Gil: Pues si este viejo no imita
a la africana leona,
ni a la tigre remendada
en la venganza que toma,
¿cómo tú, tigre, león,
rinoceronte, áspid, onza,
no corriges y no enfrenas
tus inclinaciones locas? (I, 292-299);

El dramaturgo, ante todo, daba por descontado que los espectadores entendían el mensaje violento implícito en dichos animales. Por otro lado, la falta de fe y el deseo de seguir el camino del pecado la expresa Gil indicando que se va a comportar como "caballo desbocado" (I, 699). Otros animales dramatizan los deseos de venganza de Lisarda (II, 1025-1115; la crueldad de Gil y la bondad de Leonor resaltan con alusiones al toro, al lobo y a la cordera (II, 1230-1244).

En un estudio sobre el bestiario en *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, André Nougué concluye que "los animales sirven para la ornamentación del sitio en que se hallan y para conseguir cierto efectismo" (220); no ocurre lo mismo en *El burlador de Sevilla* cuyo bestiario está usado en sentido connotativo: la malicia de las mujeres quedará expresada por medio de la

comadreja (I, 322-324), Anfriso traerá a colación la salamandra al lamentar su vida amorosa (I, 968-969), y en la cena de ultratumba se servirá vinagre, hiel, uñas y ciertos platos de alacranes y víboras (III, 2716-2744), escenificando así la visión tradicional de la ultratumba. Los versos que mejor reflejan el simbolismo animal los pronuncia la pescadora al tener en sus brazos a don Juan:

Tisbea. Parecéis caballo griego
que el mar a mis pies desagua,
pues venís formado de agua
y estáis preñado de fuego (I, 613-616);

esta metáfora continuada de la pasión sexual producirá un desenlace en el que fuego, agua y Troya (I, 986-993) serán símbolos del engaño consumado, y la burlesca ironía del "caballero sin caballo" recaerá también sobre otros personajes.

La vida es sueño contiene un laberinto mental basado en la referencialidad de su bestiario. Según traté de indicar en otro lugar, el hipogrifo despeñado en la penumbra y las alusiones al pájaro, pez, bruto y confuso laberinto con que se inicia la obra (I, 1-6) auguran la violencia, pasión y muerte que se repite en tres ocasiones: en la cueva (I, 123-162); en palacio (III, 2428-2433), y en el campo de batalla al acercarse Rosaura (III, 2672-2687); no menos reveladora y conflictiva resulta la imagen de Segismundo como "víbora humana" (I, 675), según ha demostrado Frederick A. de Armas en un reciente estudio. A Calderón los animales le sirven de símbolos individualizadores de aspectos filosóficos sobre la realidad humana frente al misterio del Creador.

En el año 1634 Lope de Vega publicó el poema *La gatomaquia* y bajo tal apariencia gatesca el poeta siguió las tradiciones caballerescas y examinó, una vez más, los amores y celos humanos. Poco más de 20 años antes había escrito *La dama boba* (manuscrito fechado el 28-4-1613), en la que ya ofrecía el germen del poema cuando la graciosilla Clara relataba el nacimiento de seis gatitos y la alegría que tal suceso había producido entre Clara, "Lamicola, Arañizaldo / Marfuz, Marramao, Micilo, / Tumbahollín, Mico, Miturrio, / Rabicorto, Zapaquildo (I, 465-469)"; la pincelada del drama se convirtió en el cuadro completo del poema y Lope se afirmó en la eterna atracción que los animales ejercen sobre los hombres (véase también III, 3064-3070).

A este dramaturgo se deben varias obras de ambiente rural en las que se idealiza la vida del campesino, se suprimen el cansancio, el sudor y las privaciones, y se describen unas relaciones humanas en perfecta consonancia

con la Naturaleza. En algunas de ellas, como muy bien ha puntualizado el crítico N. Salomon, la posesión de bienes se convierte en un valor moral; a ello se podría añadir que tal valor moral, transformado luego en nobleza moral, acaba confiriendo un definido sentido del honor al villano. La intromisión de un personaje de rango superior, ya sea rey, noble o capitán en dicho clima de paz, da lugar primeramente a un choque de valores y luego a una crisis que habrá de resolverse. Desde esta óptica nos alejamos de la fórmula "order disturbed to order restored" propuesta por A.A. Parker y otros al considerar que en ella no se incluyen, ni se reflejan, los profundos cambios que sufren los afectados por el devenir escénico.

En las obras seleccionadas el clima rural se conforma a base de personajes villanos, habla rústica, alusiones al faenar, aperos de labranza, reales, imaginarios, domésticos y salvajes. A Lope, como hombre de teatro, le interesaba especialmente la oposición entre los que trabajaban la tierra y cuidaban los animales, y los que veían el campo como lugar de diversión y asociaban los animales con el arte de la caza.

Un cotejo de los nombres de animales usados por Lope en las cinco obras de ambiente rural seleccionadas ofrece el siguiente cuadro sinóptico:

TITULO	ESPEC.	GENE.	CASOS	METAFO.	DENOT.
Peribáñez	35	4	77	30	47
El villano en su rincón	45	6	98	44	54
El mejor alcalde, el Rey	27	4	71	71	37
El alcalde de Zalamea	22	4	41	19	22
Fuenteovejuna	29	3	51	40	11
Total de las cinco	96	7	338	167	171

*ESPEC. se refiere a nombres específicos de animales, vg: león

GENE. indica nombres genéricos, vg. ave

CASOS es la suma de los ejemplos que se hallan en un texto

METAFO. indica en número de ejemplos cuyo significado tiene un valor diferente del denotativo.

DENOT. indica los ejemplos con valor puramente denotativo.

(En las notas finales se ofrece una relación detallada de los nombres de animales y su frecuencia en cada obra)

Aunque un análisis de las cifras indicadas en el recuadro podría poner en

evidencia algunos aspectos contrastivos, sólo un análisis intertextual pondrá de manifiesto la función real de estos bestiarios. Es lo que nos proponemos hacer a continuación.

El trágico planteamiento de *Peribáñez* lo inicia el poder destructor de un animal: el novillo que corren en el pueblo. El labriego Peribáñez, queriendo lucirse ante su esposa, inicia el diálogo:

Perib. ¿Tú quieres que intente un lance?
Casilda. ¡Ay, no, mi bien, que es terrible!
Perib. Aunque más terrible sea,
de los cuernos le asiré,
y en tierra con él daré
por que mi valor se vea.
Casilda. No conviene a tu decoro
el día que te has casado,
ni que un recién desposado
se ponga en cuernos de un toro (I, 208-217);

la clara bisemia referencial de Casilda enfría tales deseos, pero el poder devastador de la pasión entrará en el hogar de los labradores a causa del percance entre el Comendador de Ocaña y el mismo animal. Ese toro, símbolo de la fuerza ciega, la sexualidad y el ímpetu desordenado, provoca la caída física del noble; en otro plano, que se ajusta a las necesidades temáticas, los valores significativos se apoderan de su voluntad y le privan del raciocinio necesario para alejarse de la pasión que lo amarra y que, finalmente, le causará la muerte. Se establece así un paralelismo entre el toro de la corrida cuyo fin inexorable es la muerte, y el "toro humano" que también acabará muriendo a manos de su contrincante. El espectáculo, lleno de variantes, lances, cambios y vicisitudes se reflejará en los altibajos, escaramuzas e intentonas de los personajes teatrales. El canto de bodas de la escena inicial, con alusiones al mes de mayo, a los ruiseñores y nidos de aves (I, 126-165), evidenciando el poder fecundador de la Naturaleza, tendrá un paralelo antitético, ya en el tercer acto, de función tanto analépsica como prolépsica:

Músicos. Cogióme a tu puerta el toro,
linda casada:
no dijiste: "Dios te valga."
El novillo de tu boda
a tu puerta me cogió (III, 2718-2722).

El toro, elemento estructural a la vez que temático y ambiental, se ve apoyado por las disemias expresadas por Peribáñez al regresar a su casa. La alusión al gallo (celos), a las palomas (amor casto), y al "palomino extranjero" (III, 2786) (Comendador), refuerzan el clima de tragedia y muerte que se ha mantenido a lo largo de la obra (véase III, 2756-2803). Una vez consumado el sacrificio requerido por el acontecer dramático, Peribáñez explicará al rey, de forma gráfica y metafórica, con la antítesis lobo-oveja, todo lo ocurrido:

Perib. Dio voces, llegué, saqué
la misma daga y espada
que ceñí para servirte,
no para tan triste hazaña;
paséle el pecho, y entonces
dejó la cordera blanca,
porque yo, como pastor,
supe del lobo quitarla (III, 3086-3093).

Emma Phipson, en un estudio sobre los animales en la literatura shakespearana, citaba lo escrito por J. Kirkman con respecto a la dramaturgia del Bardo: "the tone of the drama is reflected by the animal life introduced" (12); en efecto, al comparar el *Sueño de una noche de verano* y *El rey Lear* observó que en la primera la fauna resalta por sus cantos, belleza, inocencia y laboriosidad mientras que en ésta los aspectos sórdidos de la naturaleza humana tienen un equivalente en los animales que se mencionan, y a parecidas conclusiones llegó Anseli Robin en un amplio y generalizador estudio sobre la función de los animales en la literatura inglesa *(Animal Lore in English Literature)*. En *Peribáñez* el léxico referido a los animales tiene la triple labor de crear clima dramático, ambiente local y retratar a los personajes. Así, yegua, caballo, bueyes, mulas, ganado, perdices, conejos, y podencos entre otros, se usan en sentido denotativo asociados con la vida diaria de los labradores, pero cuando Bartolo, antes del percance inicial, alaba al Comendador, dice que es "más gallardo que un azor" (I, 189), que si bien se refiere a su aire garrido, también abarca el significado de ave de presa. La bisemia también la usará Peribáñez al final al referirse al Comendador por medio de la metáfora pura "gallo de cresta roja" (III, 2774), en que se unen la lujuria del animal y el color de la cruz de Santiago que le correspondería llevar al pecho. Bartolo usa "moscas" (I, 253) para indicar las manchas en la piel del caballo, y corzo (I, 263) al ponderar la velocidad del mismo animal, Costanza evita mencionar

a los moros llamándolos despectivamente, "perros" (III, 2431), y los villanos Blas y Belardo, al presenciar la salida de sus convecinos formando parte de una compañía de soldados, adjetivan la velocidad de huída de los lugareños frente al enemigo llamándolos "galgos" (III, 2472) y "ciervos" (III, 2473) en el sentido jocoso de cobardes y cornudos. Casilda es, según ella, una paloma (I, 748), con toda la carga simbólica que acarrea este vocablo al relacionarlo con el "azor" o Comendador, aunque al ser acosada por éste, le advierte: "Y no os acerquéis a mi / porque a bocados y a cozes / os haré..." (III, 2840-2843); anteriormente para el noble, al no lograr sus deseos, la misma persona se había convertido en "cruel sierpe de Libia"(II, 1637) (1).

Tres adjetivos, transformados metonímicamente, aluden a animales: alazán, de pelo rojo (I, 903), bayo, de color dorado (I, 252), y tiznado, toro blanco con manchas (I, 170), y mientras para Casilda los hombres son sirenas (II,1962), el Comendador compara a los tontos con las bestias (III, 2598) y los animales (III, 2604). El valor de la polisemia aparece evidenciado en una palabra: toro. En tres ocasiones se usa en sentido denotativo pero Casilda dice a su amado que "pareces en prado verde / toro bravo y rojo echado" (I, 111-112) por su aspecto poderoso y controlado, mas poco después utiliza el mismo nombre para hablar del peligro (I, 217); Peribáñez, al final de la obra, explica al Rey cómo frustró los planes iniciales del Comendador:

> Vine yo, súpelo todo,
> y de las paredes bajas
> quité las armas, que al toro
> pudieran servir de capa (III, 3060-3063),

y para los músicos la misma palabra acarrea el valor de caer en la trampa (véase III, 2714). A pesar de la gran importancia de este animal, ya en su sentido real o metafórico, y de afectar profundamente el devenir de la trama, nunca es mencionado por el Comendador, y Peribáñez sólo lo hace en la última escena; hasta el final de la obra éste tampoco menciona a las mulas con las cuales el noble había tratado de doblegar la voluntad de Casilda, con lo cual minimiza su responsabilidad en el caso. La intencionalidad de Lope se observa, finalmente, en la distribución de las referencias: de las 77 menciones 34 aparecen en el primer acto, el conflictivo, 8 en el segundo, el progresivo, y 35 en el tercero o resolutivo. El bestiario de *Peribáñez* está siempre al servicio de los valores dramáticos y su uso es deliberado y exacto.

El villano en su rincón, canto a la paz, bienestar y prosperidad de la vida

campesina según Juan Labrador -en quien tierra, oficio y apellido se funden- resalta a su vez por el gran número de animales mencionados, su función, y su copiosa referencialidad, con lo cual se evidencia que Lope tuvo muy en cuenta el rango social, la actitud ante la vida, y la importancia en el encuentro escénico de cada personaje: al tonto se le alude como "bestia" (vv. 85 y 1508), al lento como "buey" (v. 2045), al manso "cordero" (v. 776), y en términos jocosos se juega con el "puerco" (v. 1434) y los "lechones" (v. 2045). En un sagaz comentario sobre la ignorancia, el villano Fileto asegura que en esos días, "verás competir los buhos /con los halcones ligeros / las monas con las personas / con las águilas los cuervos" (II, 1409-1412); Finardo equipara la técnica amorosa cortesana con las artes piscatorias y describe la agudeza de las damas a la hora de buscar galán, cuya variedad ofrece camarones, pececillos, barbos, delfines, renacuajos, sardinas y besugos, entre otros (I, 200).

Juan Labrador, que da gracias a Dios "no tanto por los bienes que me has dado" (I, 352) sino por sentirse "contento en el estado que me has puesto" (I, 391) enfoca su vida mirando a su entorno inmediato, actitud que molesta al Rey, quien opina que todos tienen deseos de poseer más, de hacer más, y de ver, por lo menos, al monarca:

Rey. Y éste se esconde en su casa
cuando paso por su puerta...
¡Pues, vive el cielo, que, abierta,
ha de saber que el rey pasa!
Finardo. ¿Eso te da pesadumbre?
¡Un villano en su rincón!
Rey. Y ¿no se espanta un león
de un gallo y de cualquier lumbre?
El animoso caballo
del floro, un ave tan vil,
¿no se espanta? (II, 1072-1082)

Las palabras del Rey reprochan la actitud de Juan Labrador quien, al no querer ver al monarca, le niega el reconocimiento visual de su poder; por otra parte Lope de Vega, al aceptar esa creencia sobre el temor de los leones, sigue una opinión curiosa registrada en un libro de Julio Solino, o en la *Silva de varia lección* de Pero Mexía, según recoge Alonso Zamora Vicente (45). Cuando ambos personajes antagónicos finalmente se reúnan en casa de Juan y coman juntos, éste explicará quién es a través de lo que hace y come: misa y entrega

de limosnas de madrugada; algo de pichón y un poco de capón para el desayuno; pavo, olla de carnero y vaca con gallina, jamón, verdura y chorizo para la comida, que concluye con fruta, quesos y olivas; después de una siesta, de cazar liebres o perdices en sus viñas y luego pescar en el río, este labrador cena poco y se retira a descansar (II, 1683-1752). No obstante, esa visión idealizada de la aldea (comentada por N. Salomon, pp. 755-773), queda moderada en la vida diaria; según Feliciano, los labradores, "uno está haciendo carbón, / otro guarda su ganado, / otro con el corvo arado / rompe al barbecho el terrón" (III, 2376-2379); a tales realidades concretas se opondrá la intangible y cortesana del Rey quien, sirviéndose de nombres de animales, le hará ver que existen otras maneras de vivir y hay valores superiores a los que Juan acaba de describir:

Rey. ¿Qué importa? ¿Cuál hermosura
puede a una corte igualarse?
Rey tienen los animales,
y obedecen al león;
las aves, porque es razón,
a las águilas caudales.
Las abejas tienen rey,
y el cordero sus vasallos,
los niños, rey de los gallos;
que no tener rey ni ley
es de alarbes inhumanos (II, 1761-1772),

es decir, el que no reconoce la existencia de un poder superior es un ser bruto e inculto. Más tarde el monarca volverá a expresarse con abstracciones al comparar la naturaleza humana con la animal:

Rey. Todos los leones son
fuertes, y todas medrosas
las liebres, y las raposas
de una astuta condición;
todas las águilas tienen
una magnanimidad,
todos los perros lealtad,
siempre con su dueño vienen.

Todas las palomas son
mansas, los lobos voraces;
pero en los hombres, capaces
de la divina razón,
verás variedad de suerte,
que uno es cobarde, otro fiero,
uno limpio, otro grosero,
uno necio, otro discreto,
uno en extremo leal,
y otro en extremo traidor,
uno compuesto y señor,
y otro libre y desigual (III, 2230-2253).

Aunque Lope de Vega no hace sino seguir el conocimiento más popular y superficial con respecto a las características de los animales, tales atributos le sirven para perfilar dos majestades: la de Juan Labrador, en control de todo lo tangible que está al alcance de su mano y cuya fidelidad se apoya en el sentirse parte de la Naturaleza; la del Rey, menos interesado en lo circundante pero con un sentido amplio de las relaciones entre la Naturaleza y el hombre, y la dependencia correlativa que de forma apenas perceptible los controla. No sorprende, por lo tanto, que de las 23 menciones de animales que hace el labrador, 21 tengan valor denotativo y sólo 2 metafórico; frente a eso el Rey, con el mismo número de alusiones, usa 5 en sentido denotativo y 18 en connotativo; se trata de la misma distribución numérica pero con valores invertidos o antagónicos: aldea /corte, labrador /rey, concretez / abstracción, son términos que marcan la distancia entre los personajes.

El villano, cuyos hijos acaban siendo miembros de la corte, finalmente acepta la dialéctica del Rey, y para indicar su acatamiento a unas órdenes que no acaba de entender, le envía un mensaje críptico:

Otón. Dióme aparte un cordero que te diese,
vivo y con un cuchillo a la garganta,
y trújele, Señor, por darte gusto (III, 2288-2290);

el monarca, comprendiendo la intención del villano, le obligará a visitarle en palacio, a sentarse a su mesa, y a escucharle:

Rey. Vos me pintastes
de lo que sois señor, y me admirastes;
oíd lo que soy yo (III, 2830-2832).

El Rey, olvidándose de su realeza, explicará que cada uno es, a su manera, señor en su dominio y, siguiendo la idiosincrasia de su antagonista, le da cuenta detallada de sus posesiones, súbditos, ejércitos, riquezas y poder, es decir, de lo que es; y si Juan Labrador es el arquetipo del súbdito leal, en la cena palaciega que comparten al final de la obra, reciben tres platos de "postres" que contienen un cetro, una espada y un espejo como símbolos del reino, de la justicia, y del modelo que representa el rey ante los súbditos. En esta descarada apología del poder de la monarquía, evidente también en obras como *El duque de Viseo* y *El rey don Pedro en Madrid* (véase Maravall et alia) ambos acaban compartiendo la idea de que cada uno, en su lugar, tiene una misión, y que el valor de la misma depende, especialmente, del orgullo que cada uno siente al cumplirla. (2)

El comienzo acendradamente poético de *El mejor alcalde, el Rey,* que Ruiz Ramón cataloga como drama del poder injusto, no deja entrever la pasión destructora que dominará en tal ambiente idílico gallego. El apóstrofe inicial a la exuberante naturaleza, cuyo reflejo paralelo es la amada, incluye una lírica correlación comparativa:

Sancho. ¿habéis visto amor más tierno
en aves, fieras y flores? (I, 9-10)

todo lo cual pone una nota de color local al escenario campesino de la obra. El anuncio de boda entre Sancho y Elvira provoca la intrusión del noble Tello en la vida concordada de los labriegos; el regalo que les hace:

Tello. Veinte vacas
y cien ovejas darás
a Sancho, a quien yo y mi hermana
habemos de honrar la boda (I, 442-445)

producirá la deshonra del rito; estos animales, son mencionados también por Tello, por su hermana Feliciana (I, 475) y por Nuño, padre de la novia (I, 555);

a pesar de su valor dramático no llegan a adquirir valor metafórico, pero tendrán un rechazo implícito por parte de los desposados ya que en ningún momento se referirán a ellos.

Don Tello alude a venados, perros, fieras, jabalí, caballo, sabueso y el oso (I, 311-347) como elementos de su vida diaria y de su afición a la caza porque, según dice, la cinegética

> es digna de caballeros
> y príncipes, porque encierra
> los preceptos de la guerra (I, 355-357).

Tal mentalidad, condicionada a ver el mundo como un coto de caza, y a transferir tales ideas a la guerra, da un paso más hasta abarcar también a la sociedad, que supedita a su poder. Este noble, que se aprovecha, pero no vive "del campo", usa el vocablo "ganado" en dos ocasiones. Al conocer a Elvira y caer presa de sus encantos, decide raptarla razonando que

> *Tello.* Yo tomé, Celio, el consejo
> primero que amor me dio:
> que era infamia de mis celos
> dejar gozar a un villano
> la hermosura que deseo.
> Después que della me canse,
> podrá ese rústico necio
> casarse, que yo daré
> ganado, hacienda y dinero
> con que viva.....
> ..... Finalmente,
> yo soy poderoso, y quiero,
> pues este hombre no es casado,
> valerme de lo que puedo (I, 736-750)

convencido de que todos tienen un precio y nada puede oponerse a su capricho; como en la caza, él es el acosador y el que impone las leyes del juego (véase también II, 1288). Lope de Vega recargará los aspectos negativos del noble, y por extensión de esa manera de pensar, cuando, al dar instrucciones a su hermana, Tello calcule lo que está dispuesto a pagar por tan codiciada presa.

Tello. Considera,
que no es mujer sino fiera,
.....
Prométela plata y oro,
.....
que si remedia mi mal,
le daré hacienda y ganado;
y que si fuera mi igual,
que ya me hubiera casado (II, 1274-1290);

pero Feliciana, única mujer que podría haber ayudado a Elvira, expresa su debilidad de carácter, y la consiguiente incapacidad para actuar ("no hay liebre, no hay vil conejo / que fiera no se me antoje") (I, 329-330). Aunque la víctima de las apetencias de Tello sea Elvira, el peso del conflicto dramático recae en Sancho, quien, al invitar al noble a su boda, había dado el primer paso en el desarrollo de una situación que él entiende y que se niega a aceptar; a fin de dar expresión gráfica a su estado de ánimo y a la peligrosa situación en que se halla su amada, acude a la simbología de los animales:

Sancho. ¡Que trujese yo a mi casa
el fiero león sangriento
que mi cándida cordera
me robara! ¿Estaba ciego? (I, 841-844)

y únicamente conseguirá rescatarla apelando a Alfonso VII, cuya presencia domina las últimas escenas de esta obra que en gran parte representa una clara exaltación de la monarquía. El villano considera al rey reflejo de un poder superior:

Sancho. En una tabla su ley
escribió Dios: ¿no es quebrar
la tabla el no la guardar?
Así el mandato del rey (III, 1709-1712)

con lo cual queda totalmente justificada la rígida justicia que se le aplica al noble Tello, víctima a su vez de una pasión cegadora que le conduce a la muerte.

Elvira es tanto motor de la pasión ofuscadora como víctima de la misma,

pero tiene una función pasiva: su destino inmediato depende de lo que hagan otros personajes; ella sólo menciona el nombre de un animal, imaginario, y de rechazo a las palabras del noble cuando él, en evidente inversión de valores e intención, la acusa:

Tello. Pues dime, ingrata,
¿cómo el basilisco mata
con sólo llegar a ver? (II, 928-929)

Tratando así de convertirse en víctima de los poderes de seducción de la mujer, representados en este caso por el temible animal que "con el silbo y el mirar temido / lleva muerte a la vista y al oído" según la traducción que Jáuregui hiciera de la *Farsalia* (Borges, 50). La contestación de Elvira, que en ningún momento ha dado muestras de debilidad ante los requerimientos de Tello, es inequívoca:

Elvira. El basilisco mortal
mata teniendo intención
de matar; [...]
Soy mujer, y tengo amor:
nada has de alcanzar de mí (II, 932-942). (3)

El impulso primitivo del noble, no obstante, triunfará momentáneamente con la violación concreta de Elvira y metafórica de la ley, pero finalmente la implacable justicia real, hará brillar la voluntad de quien en la tierra aparece ante sus súbditos como depositario de la omnipotencia divina.

La única intriga, la dureza del tema, el tono de desesperación, de venganza, de voluntades amarradas por fuerzas tanto culturales como eróticas, y el dominio de la pasión sobre la razón, mantienen un clima de trágica obcecación que sólo se mitiga con la constante intrusión cómica de Pelayo, a quien sus amos repetidamente tratan de "bestia" (véanse vs. 166, 1420, 2009, 2023, 2064). Para él la palabra puerco, o sus variantes marrano, cochino y verraco, sirven como referencia al animal (I, 458), a sí mismo (II, 2064), a la suciedad (I, 495) y al deseo carnal (I, 179-192); carnero y toros (I, 463-467) están en función de la infidelidad; los perros (III, 2152) los relaciona con los zalameros que rodean a los poderosos, y cabrito (I, 2075) es el resultado de una alegre paronomasia a base de "casado" y "Brito". El bestiario particular del gracioso Pelayo, usado en momentos dramáticamente contrastivos, añade una

nota de color local a la obra y produce un descanso emocional, a la vez que remeda y reduce las convenciones amorosas de los protagonistas a un nivel apezuñado.

Una obra que se ha considerado fallida, y comparada con la homónima de Calderón resulta mediocre, es *El alcalde de Zalamea*. En ella se escenifica, sin llegar a dramatizarlo, el honor de Pedro Crespo, quien como alcalde y padre de Inés y Leonor acaba matando a los capitanes don Juan y don Diego, no sin antes obligarles a casarse con quienes se habían ofrecido repetidamente a ser suyas; la moralidad de estas damas es puesta en entredicho, desde la escena inicial, incluso por su mismo padre. Con esta falta básica de organización dramática, con personajes acartonados, y sin una lógica clara en cuanto a la germinación y función de los episodios, tanto el tema como la intriga se deslizan hacia una conclusión intuida por el público apenas comenzada la obra. De los personajes menores sólo Bartolo pone una nota de originalidad al mencionar al ave "alcotán" como metáfora de la libertad a la vez que, pronunciándolo "alcorán", lo convierte en una parodia religiosa. El choque de voluntades, representadas en Pedro Crespo y don Lope de Figueroa no cala teatralmente al no aparecer bien delineadas sus personalidades; esa falta de caracterización se refleja también en el tema que nos ocupa. El alcalde menciona 10 animales en once ocasiones, seis con valor connotativo y 5 denotativo. A la persona sin estudios la asocia con un animal, a la ceguera mental con el toro, y el que cayó en una trampa es un pájaro; pero si al comienzo de la pieza llama a sus hijas "áspides" por el mal trato que le dan, en el tercer acto, al verlas engañadas por sus amantes, las asocia con el cordero atrapado en las garras del lobo. De otra parte don Lope de Figueroa, cuya expresión nunca se remonta a ninguna altura poética, evita totalmente las referencias a animales. Teniendo en cuenta el cómputo total de la obra se observa una marcada anemia expresiva, a la vez que ambiental, y los nombres de animales no sirven para indicar un conflicto interior, un desgarre emotivo ni un pensamiento acrisolado. En vista de todo lo indicado cabría replantearse una vez más el problema de la autoría (4).

En la noche del 23 de Abril de 1476, por razones todavía sin aclarar, los habitantes de Fuenteovejuna dieron muerte al comendador mayor de la orden de Calatrava, Fernán Gómez de Guzmán. Tal hecho histórico le sirvió a Lope de Vega para dar cuerpo dramático a una manera de pensar y actuar, una expresión del ser, una forma de entender la vida y una exposición de los engranajes emotivos que controlan el comportamiento de los personajes. El escenario de las acciones se traslada desde los predios mellarenses hasta el

campo de batalla junto a Ciudad Real, desde la casa del labrador hasta el castillo del Maestre de Calatrava, y desde la sala municipal de juntas hasta el salón de los Reyes Católicos; y si, de hecho, está en función de la dicotomía renacentista campo-ciudad, tal geografía es puramente circunstancial y sirve únicamente como telón de fondo a una tragedia que, universalizada por el autor, podría ocurrir en cualquier lugar y tiempo. El aspecto proverbial que había adquirido el hecho histórico indica tanto el alejamiento espacio-temporal como la separación entre la realidad que fue y la idea en que se había convertido.

En la obra el dramaturgo usa 32 nombres de animales (29 específicos y 3 genéricos); 26 de ellos aparecen con valor metafórico y 6 denotativo, con un total de 51 alusiones de las cuales 40 responden a un valor connotativo. Estas cifras no coinciden con las indicadas por Isabel de Torres Ramírez en su estudio sobre *Fuenteovejuna* ya que ella sólo encuentra valores metafóricos en 16 de ellos, que "sirven tan sólo al propósito de caracterizar a los personajes con una fuerza mayor que la que se lograría describiéndolos" (p. 339).

Pascuala, mujer de la tierra, habla del gorrión (I, 252), en su acepción de aprovechado, para llegar a la analogía "pues tales los hombres son" (I, 265), y al referirse al Comendador indica que tiene "de una tigre su aspereza" (II, 1186). Flores, criado y avanzado del noble, describe a su señor montado en "un corpulento bridón" (I, 475), es decir, caballo brioso y arrogante; esta doble metáfora concuerda exactamente con la personalidad del jinete, cuya cabalgadura es un "rucio rodado" o de color blanquecino con manchas, seguido del vocablo "moscas" como imagen artística referida a las "moscas de nieve" (I, 482), o manchas blancas, que se hallan por la piel del bruto; según él, el Maestre monta un "melado" (I, 487) o caballo del color de la miel. Al hablar de Frondoso, usa dos nombres genéricos; cuando el Comendador pregunta por el que había osado ponerle la ballesta al pecho, le responde que

> como ave sin aviso,
> o como el pez, viene a dar
> al reclamo o al anzuelo (II, 1042-1045)

a sabiendas de que el amante, que había huido a causa del peligro en que se encontraba su vida, regresará al pueblo, atraído, como ave o pez, por Laurencia. Flores, según indica su nombre, adorna la realidad por medio de imágenes poéticas y de esa forma evita mencionar los aspectos menos halagüeños de la misma.

Esteban, alcalde del pueblo y padre de Laurencia, menciona un total de

diez animales, pero sólo tres de ellos con valor metafórico: gansos, cebones, capones, gallinas y gallos (I, 557-564) son parte de los regalos con que se obsequia al Comendador a su llegada al pueblo a modo de tributo y en señal de acato de su autoridad. En el juego de contrastes de la obra, esta escena de entrega y alegría pronto se convertirá en otra de carácter opuesto. Usa también "tigre" (II, 890), con referencia a los imaginarios y antonomásticos animales de Hircania, "galgo" (II, 951) con alusión exclusiva a la ligereza del animal, y "perro" (III, 2108). De este animal, que aparece en la religión, leyendas, simbología, mitología y prácticamente en todas las actividades humanas (véase el libro *The Cults of the Dog*, de M.O. Howey) se sirvió Lope en innumerables ocasiones tanto en sentido denotativo, por ejemplo para mencionar al animal que acompaña a San Roque, como connotativo, con la acepción peyorativa de "moro" (*Peribáñez*, 1161 y 2430 respectivamente). En *Fuenteovejuna* aparece cuatro veces, en boca de cuatro personajes. El primero en usarlo es el Comendador cuando, junto al río, intenta forzar a Laurencia, y Frondoso, para salvar a la joven, toma la ballesta y lo amenaza:

Frondoso. que de mi agravio y enojo
será blanco vuestro pecho,
aunque la cruz me da asombro.
Comend. ¡Perro, villano!
Frondoso. No hay perro.
Huye, Laurencia. (I, 828-832)

El vocablo adquiere el sentido de "miserable", y aunque "villano" acarrea el concepto de "ruin" o "indigno", Frondoso no responde a esta acepción por entender la palabra en el significado literal de "vecino de la villa". De otro lado, Frondoso rechaza inequívocamente el apelativo "perro" al indicar un desprecio absoluto por la persona a quien se aplica o, según el proceso dramático de esta obra, al representar la zoomorfización de los personajes que no son partidarios de las avenencias del Comendador. Acertadamente Lope vuelve a esta palabra durante el ensayo de tormento que hacen los mellarenses antes de la llegada del Juez pesquisidor. En ese remedo, el que hace las preguntas adopta la mentalidad del poderoso, se condiciona a tal manera de ser, y acaba esgrimiendo la misma dialéctica, y por tanto el léxico, del que abusa de su posición:

Esteban. ¿Quién mató al Comendador?
Mengo. Fuenteovejuna lo hizo.
Esteban. Perro, ¿si te martirizo?
Mengo. Aunque me matéis, señor (III, 2106-2213).

Con una palabra, "perro", Lope ha puesto en evidencia un mundo de divisiones sociales y de dominio, dejando de paso la amarga lección de que el empleo de ciertos vocablos, o ideas, no depende del querer sino del poder de cada individuo.

A pesar de la prestancia histórica del Maestre de Calatrava, su papel dramático es breve y esporádico, y sólo menciona un animal, el caballo, en el sentido práctico de ir montado (I, 171); Cimbranos, criado del Comendador, usa "leones" refiriéndose a los emblemas del escudo de Castilla (II, 1121); los músicos, en la oportuna letrilla que cantan como contrapunto que rodea los desposorios de Laurencia y Frondoso, rememoran el encuentro de la novia y del Comendador a orillas del río y, en perfecto dialogismo, citan las palabras nunca emitidas por Fernán Gómez:

Músicos. "¿Para qué te ascondes,
niña gallarda?
Que mis linces deseos
paredes pasan" (II, 1556-1559)

cuyo sustantivo adjetivado y metafórico refuerza no sólo la rapidez de esas inclinaciones sino también la profundidad de las mismas, en consonancia con la creencia de que el lince era capaz de penetrar las paredes con su vista; por medio de la técnica analépsica -usada también en el canto de los músicos en *Peribáñez* (III, 2718-2727)-, Lope vincula el acto primero con el segundo y señala la dirección que llevará el tercero.

Frondoso, en quien no recae el peso dramático de la obra a pesar de su innegable importancia en el tema amoroso y de haberse enfrentado al Comendador, sólo menciona dos nombres de animales; uno, "perro", ya comentado y otro, también en sentido metafórico, al declararse a Laurencia:

Frondoso. Ya te pido yo salud,
y que ambos, como palomos,
estemos, juntos los picos,
con arrullos sonorosos (I, 767-770)

Parecido tratamiento recibe Mengo, el gracioso de la obra, quien pese a tener a su cargo la creación de momentos de reposo contrastivo en el devenir dramático, no parodia con amores los del galán ni se apoya en calambures, cacofonías, anfibologías, digresiones, hambre, cansancio, muletillas y otras técnicas tan afines al donaire de las comedias. Mengo, gracioso, está en función del cambio que se produce en él desde su egoísmo inicial que ve el amor a sí mismo como único fin en la vida, hasta el personaje que se entrega totalmente a la causa del pueblo y sufre la tortura sonriendo, convencido de que su misión es ser parte y defensor de la comunidad. El sólo menciona un pez, el "salmón" para dar énfasis al dolor que ha sufrido; la asociación salmón-dolor a través del color aparece también en *El mejor alcalde, el Rey:* "y una noche le llevaron / de donde trujo el asiento / como ruedas de salmón" (III, 2085-2091). En *Fuenteovejuna* ante los monarcas, en la última escena de la obra, Mengo habla del Comendador y dice "que el reverso me ha dejado / como rueda de salmón" (II, 2426-2427), que no es sino una analepsis efectista de la conclusión del segundo acto:

Mengo. Señores
aquí todo el mundo calle.
Como ruedas de salmón
me ha puesto los atabales (II, 1650-1653).

Los personajes principales, y los más exactos en cuanto al uso de nombres de animales, son el Comendador y Laurencia; el bestiario de ésta es más extenso -10 nombres específicos y uno genérico- y de las 14 referencias una sirve en su denotación básica y las demás se hallan enmarcadas en un sistema de connotaciones bien definido: al explicar a Pascuala el despego que siente por Fernán Gómez y la felicidad que la circunda en su mundo, elabora una alabanza de la vida campesina, muy parecida a la de *Peribáñez* (I, 37-120), en la que se refiere, entre otras cosas, a la vaca (en sentido denotativo, I, 226) que, por entre las coles del huerto, anda "haciendo mil caracoles / con espumosa armonía" (I, 227-228); la evocada forma del caracol anuncia veladamente los círculos concéntricos de la armonía celestial platónica que los villanos discutirán poco después, todavía en la misma escena, en su polémica sobre las diversas maneras de amar. Ella misma, por ser joven se califica de "polla" (I, 215); al criado del Comendador, ocupado en oficios de tercería, lo apellida "azor" (I, 447), el ave de rapiña con pico y alas negros -pensamientos y acciones peligrosos- y al Comendador lo califica según su comportamiento de

"sangrienta fiera" (II, 1150), o "más que una fiera inhumano" (II, 1178). Al darse cuenta de que al noble no le interesaban los regalos que le habían ofrecido a su entrada en el pueblo, por ser otro el tipo de homenaje que deseaba, increpa a uno de los criados:

Laurencia. ¿No basta a vuestro señor
tanta carne presentada?
Ortuño. La vuestra es la que le agrada (I, 623-625),

en que se recalca la golosa lujuria del Comendador. Cuando, en el tercer acto, irrumpa en la sala del concejo después de haberse escapado de la casa del noble, y en uno de los momentos de más alta cota dramática de la obra, Laurencia se apoyará en la simbología de los animales para enfrentarse con los del pueblo quienes, según ella, la habían abandonado en las garras del Comendador:

Laurencia. Ovejas sois, bien lo dice
de Fuenteovejuna el nombre
.....
Liebres cobardes nacistes;
bárbaros sois, no españoles.
Gallinas, ¡vuestras mujeres
sufrís que otros hombres gocen! (III, 1760-1773);

pero, al recordarles que son "tigres" por la dureza de su corazón, se corrige inmediatamente:

Laurencia. Dejadme unas armas a mí,
pues sois piedras, pues sois bronces,
pues sois jaspes, pues sois tigres...
-Tigres no, porque feroces
siguen quien roba sus hijos,
matando los cazadores (III, 1762-1767)

haciendo así eco a una creencia popular sobre el comportamiento de estos animales que el mismo Sebastián de Covarrubias difundió en su diccionario. Y como variante a ovejas, en la connotación de sumisos, indecisos o cobardes, Laurencia también usa el vocablo en singular, con el significado de "inocencia" frente a la "maldad" representada por el lobo:

Laurencia. Llevóme de vuestros ojos
a su casa Fernán Gómez:
la oveja al lobo dejáis
como cobardes pastores (III, 1742-1745)

y si nadie podrá acusar a Lope de Vega de haber escrito un pensamiento original en estos versos, la imagen es más efectista que profunda, al menos se acomoda al ambiente rústico y va dirigida al paisaje espiritual de cualquier miembro de su comunidad.

Si por necesidades dramáticas el Fernán Gómez de Guzmán teatral acoge características negativas -despotismo, egocentrismo- Lope le dotó de otros aspectos que darían forma final al personaje dentro de la ideología del poderoso y de la intencionalidad de su creador. Los 7 animales que menciona, en 7 casos distintos tienen valor metafórico, y ello pone de manifiesto la tendencia del Comendador a despersonalizar, animalizar o cosificar a los que le rodean. Por lo tanto, al encomiar a sus hombres ante el Maestre, quien le había preguntado si contaba con muchos soldados para ir a defender Ciudad Real, le dice:

Comend. Pocos, pero mis criados;
que si dellos os servís,
pelearán como leones (I, 159-161).

La técnica metafórica utilizada en estos versos la repite a finales del segundo acto después de quitarle el símbolo de poder al alcalde Esteban:

Comend. ¡Hola! la vara quitalde.
Esteban. Tomad, señor, norabuena.
Comend. Pues con ella quiero dalle
como a caballo brioso (II, 1633-1636).

Pero es en su relación con las mujeres donde la intencionalidad y la carga conceptual resultan más evidentes por ir dirigidas a la intimidad de las mismas y estar motivadas por el control que él quiere imponerles, no tanto como personas sino en cuanto portadoras de una sexualidad, ya que cualquier logro en tal sentido implica no sólo la destrucción física de la víctima sino también, y muy especialmente, su derrumbamiento moral. En el primer enfrentamiento en escena entre el Comendador y Laurencia, aquél minimiza la valía personal de la joven por medio de una palabra clave que la equipara con un animal:

Comend. ¡Desdenes el otro día,
pues conmigo! ¡Bien, por Dios!
Laurencia. ¿Habla conmigo, Pascuala?
Pascuala. Conmigo no, tirte ahuera.
Comend. Con vos hablo, hermosa fiera,
y con esotra zagala.
¿Mías no sois? (I, 597-603)

La pregunta final, si retórica, no deja lugar a dudas en cuanto a la inicial animalización, implícita en la palabra "fiera" y la consiguiente cosificación que ha hecho el Comendador de las dos villanas, convertidas ya en objetos poseíbles y manejables; sólo la decisión inequívoca, y su fuerte consistencia virtuosa, las salva de caer en las manos del noble en ese momento.

En su libro *The Stag of Love. The Chase in Medieval Literature*, sobre la simbiosis entre la alegoría de la caza y la persecución amorosa, Marcelle Thiébaux demostró que se trataba de un tema generalizado cuyas raíces se extendían a la antigüedad y a la literatura medieval francesa, alemana, y de otros países occidentales; igualmente, al analizar el motivo del "acoso de una joven expresado en la terminología de la caza", Edith Rogers encontró abundantes ejemplos en los romances de varias literaturas -española, italiana, inglesa, servia, danesa- y llegó a la conclusión de que se trata de un asunto constante y parecido en todas ellas. Aunque al comienzo de *Fuenteovejuna* la joven Laurencia se refiere a las conquistas de Fernán Gómez,

Laurencia. ¡Cuántas mozas en la villa,
del Comendador fiadas,
andan ya descalabradas! (I, 193-195)

la persona objeto de su lujuria es ella misma, a quien el noble acosa desde hace un mes (I, 199); a partir de ese momento la obra dramatiza no el proceso de enamoramiento, pues no lo hay, sino la persecución de la codiciada pieza: cazador y presa mantendrán sin cejar el deseo de unión carnal por un lado, y el distanciamiento físicoespacial por otro a fin de evitar el evidente peligro que la amenaza. En un estudio sobre la literaturización y función de la caza amorosa, E. Michael Gerli cita las palabras de María Rosa Lida de Malkiel con respecto al "halo erótico" que acompañaba al ciervo en la poesía de la Edad Media y que en el siglo XVII forma parte del entramado de *Fuenteovejuna*.

Efectivamente, cuando Laurencia y Frondoso se hallan junto al río y ven que se acerca el Comendador, ella ya supone que "tirando viene a algún corzo" (I, 776); y el noble, ejerciendo el pasatiempo de los poderosos, se expresa elocuentemente al ver el objeto de su pasión:

Comend. No es malo venir siguiendo
un corcillo temeroso,
y topar tan bella gama (I, 779-781).

El uso exacto de tales vocablos, corzo y gama, cargados de significado erótico, es tanto continuación de una trayectoria literaria como visión de la mujer como presa. En el siglo XIX Zorrilla usaría también metáforas de animales en la caza principal de Don Juan; en el primero de sus encuentros, metafórico al realizarse por medio de una carta, el amante capta la atención de doña Inés llamándola "hermosísima paloma" (III ,1650) y "garza" (III, 1696), pero una vez en la quinta, cerca ya de la posesión de la amada, su expresión cambia y las sugerencias las hace más evidentes: Inés se ha convertido en "paloma mía" (IV, 2182) y "gacela mía" (IV, 2192), con evidentes connotaciones sexuales.

En el enfrentamiento Laurencia-cazador (recuerdo literario lejano del que tuvieran Melibea y Calisto) se pone en práctica la técnica del Comendador para superar mentalmente a la víctima: el corcillo queda relegado a segundo término, la caza real pierde su importancia y, por medio de la metáfora concretizadora, se convierte a la mujer en el animal señalado para ser víctima de las intenciones del cazador. Al ser rechazado por la acosada, y también por la ballesta que Frondoso le pone al pecho, jura tomar venganza "del agravio y del estorbo" (I, 858). En el segundo acto el Comendador, cegado por la lujuria, llega al límite del desprecio al requerir la ayuda de Esteban, padre de la joven, para asegurarse de que Laurencia, ahora cosificada en "liebre" (II, 961), tanto por su cualidad de huidiza como por ser símbolo de la lubricidad (Malaxecheverría, Evans), no se escape de sus manos.

Pero si la cinegética amorosa se apoya en la literatura (Barbera, Gerli), Lope la ha transformado para recalcar las tintas negras de este personaje que, no conforme con imponer el peso de su fuerza social, aplasta espiritualmente a los que viven bajo él al negarles su condición de personas y, a través de la animalización, tratarlos como seres carentes de derechos o sentimientos. Lope de Vega, al colocar lo estrictamente literario dentro de un contexto de fuerte conflicto humano, proclama una convivencia basada en el mutuo respeto

derivado de las leyes naturales y, como demuestra en *Fuenteovejuna*, el que no se atenga a las mismas sólo podrá esperar como recompensa la frustración de sus deseos o, al igual que el Comendador, la muerte. (5)

En conjunto, los 96 nombres específicos, 7 genéricos, y las 338 referencias textuales, de las que el 49'5% tienen valor metafórico, dan fe del logro ambiental, de la consciente intencionalidad del autor y de los múltiples efectos que estos nombres producen al ir insertos en un contexto. Siendo que las cinco piezas tienen como fondo el campo español, a excepción de *El villano en su rincón* cuya acción transcurre en París y sus alrededores, merece destacarse que no se haga ninguna referencia a las "aves" en *El alcalde de Zalamea*, ni se mencionen las palabras "bestia", "ganado" ni "animal" en *Fuenteovejuna;* cuatro de ellas, menos *Peribáñez*, contienen la palabra "fiera", pero solamente dos obras, *Fuenteovejuna* y *El villano en su rincón*, tienen la palabra "pez". Lo más inesperado en la distribución de nombres genéricos es que la palabra "pájaro" únicamente aparece en *El alcalde de Zalamea*.

En este ambiente rural sólo 3 animales se hallan en las 5 obras: "gallina" en 6 ocasiones, "caballo" en 18, y "león" en 14; de él se ha de destacar, además de su uso denotativo, el significado connotativo de reino de León, poderoso, rey, símbolo de la astucia, referencia bíblica, lema de un escudo, y corporeización de la bravura. La asociación de ideas con respecto a otros animales se puede basar en ciertas facultades físicas; por ejemplo, la rapidez, el galgo; la fiereza, el tigre; el color, el salmón; por su forma, el caracol; inocencia: cordero; laboriosidad: las abejas, etc. Pero no deja de ser menos reveladora la poquísima incidencia de nombres mitológicos: sólo "basilisco" y el ave "fénix" tienen cabida en ese ámbito rural.

Todas las obras presentan un uso de valores denotativos que oscilan entre el 52% y el 61% (*Peribáñez* 61%; *El villano en su rincón* 55%; *El mejor alcalde, el rey* 52%; *El alcalde de Zalamea* 54%), excepto *Fuenteovejuna;* en ella el uso metafórico acoge al 79% de los ejemplos, lo cual corrobora la rebuscada ligazón de uno de los elementos componentes de su ámbito dramático. A través del uso deliberado de los múltiples nombres de animales, Lope de Vega logró expresar desde la dureza hasta la suavidad de sus personajes, desde el odio o la indiferencia hasta el amor o la lascivia y, en especial, un profundo respeto por todo lo que ofrece la naturaleza que, a su vez, representaba para el autor el eco visible de una verdad más profunda y real (6).

OBRAS CITADAS

Amadís de Gaula. Ed. Edwin B. Place. Madrid: C S I C , 1971.

Ara, Jesús A."Estructuras iterativas en *La vida es sueño" Criticón* 45 (1989),95-112.

Armas, Frederick A. de. "The Serpent Star: Dream and Horoscope in Calderón's *La vida es sueño." Forum for Modern Language Studies* 19 (1983), 208-223.

Baldwin, Spurgeon. *The Medieval Castilian Bestiary*. Exeter Hispanic Texts XXXI. Exeter: University of Exeter, 1982.

Barbera, Raymond E. "An Instance of Medieval Iconography in *Fuenteovejuna." Romance Notes* X (1968-1969) :160-162.

Borges, Jorge Luis, Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruguera, 1979.

Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Martel 611-698.

Calila e Dymna. Madrid: *B A E* LI, 1952.

Cervantes, Miguel de. *La Numancia*. Martel 1-68.

—. *El licenciado vidriera* y *El coloquio de los perros*., Zaragoza: Editorial Ebro, 1968.

Clark, Kenneth. *Animals and Men*. London: Thames and Hudson, 1977.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: S.A. Horta, I.E., 1943.

El espéculo de los legos. Ed. José M. Mohedano Hernández. Madrid: C.S.I.C., 1951.

Entre le createur et l'homme. L'animal dans les arts noneuropeens. Anvers: Societé Royale de Zoologie, 1968.

Evans, G.E., D. Thompson. *The Leaping Hare*. London: Faber, 1972.

Gerli, Michael E. "The Hunt of Love: The Literalization of a Metaphor in *Fuenteovejuna."* *Neophilologus* 63 (1979): 54-58.

Grace, Lee Ann. "Multiple Symbolism in the *Libro de buen amor:* The Erotic in the Forces of don Carnal." *Hispanic Review* 43 (1975): 371-380.

Gran conquista de ultramar. Ed. Louis Cooper. 4 tomos. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1979.

Gubernatis, Angelo de. *Zoological Mythology*. 1872. Detroit: Singing Tree Press, Book Tower, 1968.

Howey, M.O. *The Cults of the Dog*. Essex: The C.W. Daniel Co. Ltd., 1972.

Juan Manuel. *Libro del caballero et del escudero. Obras completas*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Gredos, 1982.

—. *Libro del conde Lucanor*. Ed. Reinaldo Ayerbe-Chaux. Madrid: Editorial Alhambra, S.A., 1983.

Klingender, Francis. *Animals in Art and in Thought to the End of the Middle Ages*. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres. Ed. Emilio Vuolo. Napoli: Liguori editore, 1980.

El libro de los gatos. Ed. John Esten Keller. Madrid: C S I C, 1958.

Lope de Vega, Félix. *El alcalde de Zalamea. Obras escogidas*, tomo III. Ed. Federico Carlos Saiz de Robles. Madrid: Aguilar, 1958.

—. *La dama boba*. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe, 1963.

—. *Fuenteovejuna*. Martel 71-140.

—. *La gatomaquia. Obras escogidas* II. Ed. Federico Carlos Saiz de Robles. Madrid: Aguilar, 1946.

—. *El mejor alcalde, el rey*. Ed. J. Gómez Ocerín y R.M. Tenreiro. Madrid: Espasa Calpe, 1931.

—. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. A. Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe, 1963.

—. *El villano en su rincón*. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe, 1963.

Malexecheverría, Ignacio. *El bestiario esculpido en Navarra*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1982.

Maravall, J.A., A. Blecua y N. Salomon. "Del rey al villano: ideología, sociedad y doctrina literaria." *Historia crítica de la literatura española, III*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1983, 265-275.

Martel, José, Hymen Alpern, Leonard Mades, eds. *Diez comedias del Siglo de Oro*. 2da. ed. New York: Harper & Row, 1968.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Tomo III. Madrid: C S I C, 1962.

Mira de Amescua, Antonio. *El esclavo del demonio*. Martel, 415-510.

Nougué, André. "El bestiario en Los cigarrales de Toledo." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* X (1986): 205-220.

Palencia, Alfonso de. *Dos tratados: Batalla campal de los perros y lobos y Tratado de la perfección del triunfo militar*. Ed. Antonio María Fabié. Madrid: Librería de los bibliófilos, 1876.

Parker, A.A. *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*. London: Hispanic and Luso-Brizilian Council, 1971.

Phipson, Emma. *The Animal-Lore of Shakespeare's Time*. London: Kegan Paul, Trench & Co., 1883.

Price, Eva R. "The Peasant Plays of Lope de Vega." *Modern Language Forum* 22 (1937): 214-219.

Quevedo, Francisco de. *La vida del Buscón*. Ed. F. Lázaro Carreter. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1980.

Robin, Ansell. *Animal Lore in English Literature*. London: John Murray, 1932.

Rogers, Edith. "The hunt in the *Romancero* and Other Traditional Ballads." *Hispanic Review* 42 (1974): 133-171.

Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Julio Cejador y Frauca. Madrid: Espasa Calpe, 1951.

Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Esplugas de Llobregat: Plaza y Janés, 1984.

Ruiz Ramón, Francisco *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*. 3ra. ed. Madrid: Cátedra S.A., 1979.

Salomon, Noel. *Recherches sur le thème paysan dans la "Comedia" au temps de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut d'études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965.

Thiébaux, Marcelle. *The Stag of Love. The Chase in Medieval Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla*. Martel 235-321.

Torres Ramírez, Isabel de. "Metáforas animales en Fuenteovejuna." *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, III. Ed. C. Argente del Castillo, A. de la Granja, J. Martínez Marín y A. Sánchez Trigueros. Granada: Universidad de Granada, 1989, 321-339.

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Ed. Aniano Peña. Madrid: Cátedra, 1987.

NOTAS

1. Un cómputo final, según las referencias a cada nombre de animal, ofrece el resultado siguiente: yegua (11), novillo y toro (7 cada uno), mulas (6), bestias (4), bayo (3); con 2: bueyes, cordero, galgos, gallo, ganado, lobo, paloma y perro; con 1 referencia aparecen: alazán, animal, aves, azor, burra, caballo, ciervos, conejo, corzo, fénix, gallinas, gansos, jumento, lechón, león, moscas, palomino, perdices, podenco, pollina, ruiseñores, sierpe, sirena, tiznado.

2. El cómputo de esta obra es como sigue: con 8 referencias: león; con 7 caballo, cordero; con 4: animales, aves, buey, ganado, perros; con 3: águila, gallos, mulas, peces; con 2 bestia, burro, fiera, lechón, liebre, puerco, toros; con 1 mención: abejas, acémila, ave, barbo, besugos, búho, camarón, capón, carnero, cuervo, delfín, floro, gallina, grillo, halcón, jabalí, lobo, mastines, monas, neblí, oso, oveja, palomas, pavo, perdices, pichón, pollino, raposas, renacuajos, sardinas, vaca, yegua.

3. Esta obra ofrece el siguiente cómputo: con 9 referencias: puercos; con 7: fiera; con 5: bestia, cochinos, ganado; con 4: rocín; con 3: aves, ovejas, perros, vacas; con 2: basilisco, caballo; con 1: cabrito, carneros, conejo, cordera, gallina, jabalí, lebrel, león, liebre, marranos, mula, oso, overo, pavillo, sabueso, salmón, toros, varraco, venablo.

4. *El alcalde de Zalamea* ofrece los datos siguientes: con 5 referencias: caballos; con 3: bueyes, pollino; con 2: asno, gatos, leones, mulas, pájaro, ternero; con 1: alcorán (alcotán), animal, áspides, bestias, borricos, camello, corderos, fieras, filomena, gallina, ganado, jimio, lechones, macho, marrajo, pollo, toro, vaca.

5. La distribución en *Fuenteovejuna* es: con 4 referencias: perro, tigre; con 3: fiera, potro; con 2: caballo, corcillo, gallinas, leones, liebre, linces, oveja, salmón; con 1 referencia: ave, azor, bridón, capones, caracoles, cebones, galgo, gallos, gama, ganado, gansos, gorrión, lobo, melado, moscas, palomos, pez, polla, rucio, vaca.

6. Los siete nombres genéricos que aparecen en las obras analizadas son: animal, aves, bestia, fiera, ganado, pez y pájaro.

Los específicos, según el número de obras son:

En las cinco obras: caballo, gallina, león.

En cuatro piezas: mula, perro, toro.

En tres comedias: buey, cordero, gallo, lechón, liebre, lobo, oveja, paloma, pollino, vaca.

En dos piezas: azor, borricos, capón, carnero, conejo, corzo, galgo, gansos, jabalí, moscas, oso, pavo, perdices, pollo, puerco, salmón, yegua.

En una obra solamente: abejas, acémila, águila, alazán, alcorán (alcotán), asno, áspides, barbo, basilisco, bayo, besugo, bridón, buho, burro, cabrito, camarón, camello, caracoles, cebones, ciervos, cochinos, cuervo, delfín, fénix, filomena, floro, gama, gato, gorrión, grillo, halcón, jimio, jumento, lebrel, lince, macho, marrajo, marranos, mastines, melado, monas, neblí, novillo, overo, palomino, pichón, podenco, potro, raposas, rebaños, renacuajos, rocín, rucio, ruiseñores, sabueso, sardinas, sierpe, sirena, ternero, tigre, tiznado, vacada, varraco, venado.

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

LOS NIÑOS DE LOPE: ENTRE ENCARGO Y *PATHOS*

María Grazia Profeti.
Università di Verona.

Instituto de Estudios Almerienses
Departamento de Arte y Literatura
1991

LOS NIÑOS DE LOPE: ENTRE ENCARGO Y *PATHOS*

María Grazia Profeti.
Università di Verona.

Uno de los elementos de la comedia del Siglo de Oro que se sigue estudiando con cierto interés es el personaje: piénsese por ejemplo en los muchos análisis dedicados al gracioso o a la mujer varonil (1). Se trata en efecto de un elemento fundamental de la pieza teatral, por lo que no extraña que haya habido tantas intervenciones al respecto. Sin embargo creo que el personaje siempre se ha examinado bien como una *realidad psicológica*, o bien con métodos derivados de la narratología, según los cuales se presenta como núcleo o centro de acciones. Como se ve se trata de dos enfoques algo limitados, sobre todo porque se basan en metodologías que en cierta forma no tienen en cuenta el específico estatuto del género teatral; me ha parecido por lo tanto útil comprobar cómo puede nacer, desarrollarse, funcionar un personaje, utilizando una figura "virgen", por así decirlo, o sea hasta la fecha poco estudiada, el niño.

1. SELECCION DEL CORPUS

La primera dificultad que he encontrado ha sido la misma ausencia de bibliografía crítica sobre el tema. Nada dice al respecto, por ejemplo, el *Teatro infantil español* de Juan Cervera, que, por el contrario, contiene informaciones completamente inexactas. Recuerdo entre ellas la afirmación de que en el siglo XVII el niño en el teatro "actúa ...supliendo a mujeres -cuyo acceso está prohibido a las tablas" (2), mientras, como se sabe, una característica de las compañías teatrales españolas era precisamente la de contar con una animada presencia femenina (3).

Por lo tanto no ha sido fácil identificar un *corpus* que sirviera como punto de partida para mi trabajo. Limitándome a la comedia de Lope he recopilado los títulos que figuran en el primer apéndice -unos cincuenta- sin pretender abarcar todo el material disponible, pretensión que sería de una arrogancia luciferina; creo de todas formas que este *corpus* constituye una muestra representativa de la presencia del niño o del muchacho (establezco, como límite medio, los quince años) en el teatro del Fénix.

De cada comedia doy la fecha propuesta por Morley-Bruerton, en algunos casos corregida por intervenciones sucesivas, el volumen de la edición académica de las *Obras* de Lope donde figura la comedia (4), el papel interpretado por el actor niño y, cuando aparece, el nombre del personaje, los años que resulta tener o las indicaciones significativas al respecto, la extensión de su papel y finalmente el autor de comedias para el que se escribió la obra, cuando pude obtener el dato.

2. COMPAÑIAS TEATRALES Y OBRAS POR ENCARGO

A partir de las informaciones precedentes, pueden postularse varios itinerarios de lectura. Primero: buena parte de los textos reunidos se circunscribe a los años 1595-1610. Si después examinamos las comedias que presentan un papel largo del actor-niño nos damos cuenta que en la mayoría de los casos se trata de comedias puestas en escena por un *autor*, Baltasar de Pinedo, cuya esposa, Juana de Villalba, estaba especializada en papeles de "mujer varonil" (distingo estas comedias con un asterisco). El hijo de Juana y Baltasar tenía, evidentemente, dotes de actor precoz, y Lope escribe una serie de textos que tienen en cuenta, específicamente, su presencia en la compañía, llegando a insistir incluso en el parecido que había entre el actor niño y el padre, representado por Pinedo.

Wilder, que se ha ocupado del asunto, señala que el actor niño va creciendo con el pasar de los años; luego se le agrega otro niño y en ciertas ocasiones aparece un león, fiera doméstica que debía pertenecer a la compañía (5). Ahora bien, la tercera dama de Pinedo era Micaela de Luján, la Lucinda amada y cantada por Lope; lo que explica las buenas y duraderas relaciones entre el comediógrafo y este grupo de actores.

Nos encontramos pues, sin lugar a dudas, ante un fenómeno de "comedia por encargo", que habrá que tener presente cada vez que se examinen textos áureos. El dramaturgo, como se sabe, casi siempre escribía su comedia para una compañía determinada, a la cual la vendía (6), y nada más normal que

tuviera en cuenta las características del grupo destinatario; el *personaje* como invención literaria, por consiguiente, no puede existir fuera del actor que le va a representar. Esto lo sabía muy bien el autor áureo, como atestigua el conocido fragmento de Tirso de Molina, que subraya la importancia de un adecuado *phisique du rol:*

> La segunda causa de perderse una comedia es por lo mal que le entalla el papel al representante...¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que vestida de hombre persuada y enamore la más melindrosa dama de la Corte, salga a hacer esta figura una del Infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: "Ay, ¡qué don Gilito de perlas! ¡Es un brinco, un dix, un juguete del amor!? ¿Qué hiciérades vos si viésedes enamorar a una Infanta un hombrón, en la calva y barriga segundo Vespasiano, y decirle ella amores más tiernos que rábanos de Olmedo?(7)

Y la relación personaje-actor la tendría siempre que considerar el crítico literario de nuestro días, recordando que el autor no puede proyectar en el texto literario nada distinto de lo que el texto espectáculo pueda realizar (8).

Esta estrecha e ineludible vinculación del texto literario con la estructura técnica, de la escritura con la representación, resulta, como es obvio, patente en el caso del personaje niño, y en el *corpus* seleccionado se vislumbran numerosos indicios de ello: cuando Lope escribe comedias para otras compañías, se ve obligado a tener en cuenta la incapacidad o las limitaciones que podían tener los niños disponibles para interpretar el papel. Es por ello por lo que, a veces, aparecen sí unos niños, pero sin que tengan que exhibirse en largos parlamentos: el niño de *Fuente Ovejuna* dice un solo verso -sin siquiera salir al escenario-; el hijo de Curieno, en la *Amistad pagada,* sube a las tablas, pero permanece mudo, y mudos se quedan también Laurino y Orante en *Laura perseguida,* el Fernandico de la *Desdichada Estefanía,* Enrique en *Las paces de los reyes,* don Fadrique en la *Fortuna merecida,* y María niña en *La madre de la mejor.* De 27 comedias vendidas por Lope a Porras no existe ningún papel infantil que supere los 12 versos, y de 18 comedias escritas para Nicolás de los Ríos tan solo en *El sol parado,* se prevé la presencia del muchacho Pelayo (9).

Otro dato que emerge es que en ocasiones los jovencitos eran representados por mujeres: en *Adonis y Venus* y en *El rey sin reino* el texto lo deja entrever a través de signos evidentes cuando alude al pelo largo de los personajes.En el caso de *La mocedad de Roldán* contamos con una declaración del mismo Lope en la dedicatoria:

> Comedia que... escribí a devoción del gallardo talle, en hábito de hombre, de la única representante, Jusepa Vaca, digna desta memoria, por lo que ha honrado las comedias con la gracia de su acción y la singularidad de su ejemplo (Bae 29, p.11).

En todas estas ocasiones Lope no necesita limitar el papel, como cuando actúa un niño; en este caso, en cambio, el poeta, con sagacidad, limita siempre los versos a menos de 200, aunque el niño tenga el papel protagonista, y véase *El niño inocente de la Guardia*.

Y si ni siquiera se puede disponer de una actriz de figura *ad hoc*, entonces Lope tiene que aumentar la edad del personaje; en el *Halcón de Federico*, escrita para el autor Alonso de Riquelme y basada en la novela de Boccaccio, Lope transforma al hijo de la protagonista en un chico de 16 años, aunque así se viene a perder el halo patético que podía derivarse de la presencia en las tablas de un niño, tal como sugería el texto fuente.

La peculiaridad de los textos confeccionados para Pinedo se destaca desde otro punto de vista: si se excluye a *El niño de la Guardia*, Lope no utiliza en estas piezas al niño en comedias de tipo religioso, y para proponer al personaje explota sobre todo el filón de los muchos reyes niños presentes en la historia patria y en la de los países más o menos lejanos (hasta llegar a Rusia)(10). A partir de 1610, en cambio, es la temática religiosa la que determina la presencia infantil.

3. LAS FUNCIONES DEL PERSONAJE

a) El niño como imperfección.

La anterior reflexión permite pasar al examen de las funciones que el personaje-niño desempeña en el texto de Lope. La primera y más sencilla parece ser la de constituir un elemento que integra el entramado social. En *Fuente Ovejuna* el juez enviado por el rey hace torturar a un viejo, a una mujer, al gracioso y a un niño (11); ahora bien, precisamente a partir de esta conocida escena, se notará que aquí no se representan las categorías sociales de la población, sino las más "desprotegidas", por decirlo de alguna manera, las que con más claridad revelan sus puntos flacos. El niño -como la mujer, el viejo o el cobarde por antonomasia- representa entonces una debilidad, una inseguridad que puede "corregirse", "negarse", a través de una actuación excepcional, es decir, con el heroísmo.

Pero a menudo la imperfección de la infancia se manifiesta a pesar del deseo de esconderla; por ejemplo, en el quinceañero *Rey sin reino*, produce una especie de perspectiva esquizofrénica: su figura de niño destinado a ser rey se pinta heroicamente, pero luego, cuando llega a ser rey siendo aún chico, será evidente que es incapaz de gobernar con firmeza. Ahora bien, como se sabe, Lope muestra gran sensibilidad ante los problemas "políticos" y procura presentar al rey siempre en una atmósfera de suma dignidad y grandeza (12), la incapacidad de este joven monarca parece admisible tan sólo porque él no es aún "maduro" para semejante función sobre-humana. Como Lope aclara en los *Benavides:*

> No tiene la culpa el Rey,
> que es niño, y edad no tiene
> para ver lo que conviene
> al justo derecho y ley (Bac 17, p. 274b)

b) El niño como auto-negación.

De todas formas la única posibilidad que este ser imperfecto e incompleto puede tener, para afirmarse como sujeto digno de ser representado, se abre a través de la superación y la negación de su debilidad. Ejemplos de esta tendencia pueden ser obras como *La fuerza lastimosa, La varona castellana, Las pobrezas de Reinaldos*.

En la primera Lope orienta el tema del Conde Alarcos (13) hacia un final feliz, salvando a la protagonista; y uno de sus hijos, de apenas cinco años, aparece en escena en el tercer acto, junto al viejo abuelo materno, a la cabeza de unas tropas vengadoras.

Lope elige para la aparición del pequeño general los solemnes tercetos, para subrayar toda la grandeza heroica del minúsculo personaje; y la oposición Pequeño/Grande -fundamental en la presentación que el abuelo hace previamente- se reitera a lo largo de todo el fragmento:

> *Don Juan.* Famoso Conde y noble abuelo mío,
> gloria y honor del nombre de Moncada,
> *pequeño* corazón y *grande* brío
> rigen este bastón y aquesta espada;

pero *tan grande* ya con vos le crío,
y con la injuria de mi madre amada,
que dentro de dos días este pecho
ha de romper como aposento *estrecho*.

(*La fuerza lastimosa*, BAE 30, p.64a; los subrayados son míos)

Y no es casualidad que también el rey-niño Alfonso de *La varona castellana* elabore en tercetos su pequeño manual de buen gobierno, jugando de nuevo con el contraste, de modo que la segunda parte niegue la primera:

Alfonso. Castellanos, no os cause maravilla
verme *tan mozo* en un lugar *tan alto*,
y que apenas ocupo la Real silla;
si estoy de edad y de experiencia *falto*,
con vasallos *tan buenos* por sí solos,
de mi corona el oro puro esmalto.

(*La varona castellana*, Bae 19, p. 25a; los subrayados son míos)

En *Las pobrezas de Reinaldos* el hijo del protagonista defiende con la madre guerrera el castillo del padre:

Asómase el niño en lo alto, con espada y rodela...

Niño. Hombre, aunque *niño, hombre* soy,
y si igualarte me falta,
ser tan *pequeño* no es *falta*,
más alto *soy*, pues lo *estoy*.

(*Las pobrezas de Reinaldos*, Bae, 29 p.101a; los subrayados son míos)

Los juegos de palabras ponen aquí en función una oposición fundamental en el teatro barroco español, aquella entre Ser/Parecer: el niño héroe se presenta así en toda la fenomenología de la monstruosidad, entendida en sentido barroco como "prodigio que se manifiesta". Ahora bien, los niños de Lope muestran siempre una propensión especial a los juegos de palabras (14), ya que justamente en el derroche de agudezas verbales, en la constante demostración de ingeniosidad, el niño se revela diferente de lo que parece, y mientras da prueba de una sagacidad superior a sus años, fuerza incluso al lenguaje a decir otras cosas respecto a la *lectio* literal, a través de la gran profusión de paranomasias y dilogías.

La presentación paroxística es todavía más evidente en el caso de comedias dedicadas a muchachos comprometidos en la reivindicación de una nobleza que el protagonista siente dentro de sí y que lo empuja hacia empresas excelsas, pero que los otros no "reconocen" (como Pelayo de *El sol parado* o Roldán de *La mocedad*). La "negación aparente" y la "verdad celada" empujan entonces la dicción hacia el límite extremo. La transgresión lingüística se convierte en signo de la transgresión fundamental del personaje, la de la autonegación: el niño-muchacho tiene que anular su parte infantil imperfecta, dirigiéndose hacia la arrogancia de la ostentación viril, siendo esto mucho más evidente cuanto más quiere cancelar la debilidad originaria.

c) El niño como víctima complaciente.

Sin embargo, el niño es la víctima predestinada justo por su propia debilidad, que la negación excepcional afirma por sí misma. Y Lope juega con la posibilidad de "mover... a toda gente" apelando a la conmoción de la mala conciencia: entonces el niño estaría hambriento *(Las pobrezas de Reinaldos)* será perseguido *(El rey sin reino)*, abandonado en lugares salvajes *(El animal de Hungría)*, abofeteado y amenazado *(Carlos el perseguido)*, hecho prisionero *(La Santa Liga)*, torturado *(El cerco de Viena)*, incluso hasta la muerte *(El niño de la Guardia)*.

En situaciones límite, sus ingenuidades enternecerán todavía más, y la señal de la complacencia del escritor puede cifrarse en el diminutivo con el que describe el vestidito del personaje que, por contraste, resalta entre las acotaciones habitualmente pobres y funcionales:

Salen Constancia y el niño con su habitillo de la Trinidad

Constancia. Hijo, la nave se parte
a España: ¿qué hemos de hacer?
Que es de España el mercader,
y nosotros de otra parte.

Niño. Madre, dadme aquese hatillo
y a pie podremos andar.

Constancia. ¿Cómo, hijo? ¿Por la mar?
Pero no me maravillo:
que tú no le has visto.

Niño. Andemos.
¿Pensáis que me cansaré?

Constancia. No se pasa el mar a pie.

Niño. Pues, madre, en un carro iremos.
(*La Santa liga*, Bae 26, p. 243b)

O bien Lope teje todo un coro de comentarios, para subrayar la ternura que el personaje tiene que suscitar en el espectador:

¡Ay, cielos! No sé
qué león, qué tigre fiera
hiciere tanta crueldad...

Podrá, con estas ternezas,
enternecer un diamante...

Las piedras mueve a piedad...
(*El animal de Hungría*, NAc III, p. 432)

¿Hay tal compasión?
Creed
que de coraje estoy loco.
(*La Infanta desesperada*. NAc I, p. 245b)

Un buen número de comedias revela este "complacerse en lo patético" (*La hermosa Alfreda, El Perseguido, La infanta desesperada, El animal de Hungría, El mayordomo de la duquesa de Amalfi, Laura perseguida, Don Juan de Castro, La firmeza en la desdicha,* etc); y Lope no es por cierto el único entre sus contemporáneos que aprovecha este género de conmoción arquetípica: recuerdo solamente a los dos hijos de Doña Inés, ya condenada a muerte, que son cruelmente separados de la madre en *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara (15).

Pero obviamente cuando el niño se convierte en víctima heroica, debe, en virtud de la ley de la auto-negación, perder su aura infantil. Por esta razón el *Niño de la Guardia*, torturado por ciertos horribles judíos en una imitación de la crucifixión de Cristo, se desnuda de todo signo de infantilidad; lo han notado

-a veces con estupor- todos los que se han dedicado al estudio de la comedia (una de las más "embarazosas" de Lope), desde Rosa Lida de Malkiel a Elisa Aragone Terni, hasta el más reciente editor Antony Farrel (16). Volvamos a leer el juicio de Rosa Lida:

> La falla esencial está en elegir como héroe de la tragedia al niño que, naturalmente, interesa cuando se mueve en un ambiente de comedia costumbrista, y no cuando se deshumaniza y metamorfosea en un *ecce homo* en miniatura, munido precozmente de razón y entendimiento adulto... Aquí el drama es íntimamente desgarrado; donde el niño y los judíos aparecen juntos no hay acción ni vida sino una imagen de retablo: el Santo Niño cubierto de llagas de almagre, rodeado de un coro siniestro de judíos grotescamente deformados.

Y refiriéndose al personaje-niño en general Ricardo del Arco y Garay se maravilla: "El niño aparece en la obra de Lope inverosímilmente precoz, con listeza de viejo y ganas de ser grande, miniatura de una persona mayor" (17).

Es necesario ahora preguntarnos porqué se han formulado juicios de este tipo, y volver a reflexionar sobre el estatuto del personaje del teatro áureo del cual hablé al inicio: en efecto no es metodológicamente adecuado utilizar para su examen categorías que derivan de la dramaturgia del siglo pasado, heredera de unos procedimientos románticos o post-románticos; y por consiguiente no es correcto considerar al personaje del Siglo de Oro como una "realidad psicológica", fundada en el estudio de la "diferencia"; o examinar su credibilidad realista. En cambio en el teatro barroco el personaje es un prototipo: no interesa lo que manifiesta su peculiar psicología, sino lo que lo convierte en arquetipo(18). Esto comporta que la piedad hacia el niño debe caer en el momento de la glorificación, es decir, cuando el niño cesa de serlo para elevarse al grado de héroe.

Se comprenderá entonces porqué para la tortura de los seis niños del *Cerco de Viena,* ahora realizada por otro "infiel", el Turco, Lope organiza una especie de ballet ritual:

Niño 1º. Por Cristo pienso morir,
Por Dios he de padecer.

Niño 2º. A Esteban he de seguir.

Niño 3º.	Como Laurencio he de ser.
Niño 4º.	Como Paulo he de sufrir.
Niño 5º.	Denme el fuego de Lucía.
Niño 6º	La cruz aplico de Acacio.
Niño 1º	El aspa de Andrés es mía.
Niño 2º	Míos los peines de Ignacio.
Niño 3º	Mío el hierro de Matía.
Solimán	Cargadlos de hierro a ésos; que yo los regalaré con semejantes sucesos.
Niño 4º	Aun muertos tendremos fe, cuanto más estando presos.

El cerco de Viena, Bae 25, pp. 328 a-b; véase también las pp. 331-332a-b)

Lo simbólico, con su estilización, absorbe cualquier tipo de tentación "realista", o de participación emotiva. Así, Lope se adhiere al código ideológico de su tiempo, que proporciona enteras dinastías de niños víctimas-heroicas: piénsese en el que aparece en el último acto de la *Numancia* de Cervantes, el cual prefiere matarse antes que permitir el triunfo de Escipión (19), o en el joven protagonista de *Más pesa el rey que la sangre*, de Vélez de Guevara: éste rechaza que se le salve la vida a cambio de la rendición de Tarifa, defendida por su padre, lo insta a perseverar en la decisión; y en la escena final de su muerte, la madre -enésima reaparición de la mujer varonil- no derramará ni siquiera una lágrima por él (20).

Y Lope declara de forma explícita su adhesión al código ideológico vigente y su conocimiento del carácter metaliterario de sus operaciones textuales, cuando muestra al hijo de Reinaldos diciendo los siguientes versos desde lo alto del castillo de Montalbán:

Soy, el niño de Numancia,
que, envidiando a España, Francia
quiso que le hubiese aquí.
Y así, pienso yo como él,
que dél no me maravillo,
arrojarme del castillo
sin daros las llaves dél.

(*Las pobrezas de Reinaldos*, Bae 29, p. 101b)

Sin embargo, más que registrar esta exasperada aceptación límite de la violencia del adulto, sería interesante señalar un tipo de violencia cotidiana e, incluso, pedagógica: justamente en el *Niño de la Guardia*, cuando Juanico es presentado al maestro, al admitir las despiadadas normas escolares, prefigura una segunda y definitiva aceptación, la del martirio:

Pasamontes. ¿Que tenéis? ¡No tengáis miedo!
Juanico. No tengo miedo, señor.
Pasamontes. Hijo, yo le encargaré
que no os azote.
Juanico. Si yo lo merezco, ¿por qué no
queréis que azotes me den?
Dénmelos, para que aprenda.

(*El niño de la Guardia*, ed. Farrell, p. 610, vv. 613-19)

Este objeto paciente, al servicio y en función del adulto, está dispuesto hasta a reprimir el primer impulso de la líbido, el oral, a favor del "padre". Así sucede cuando el hambriento hijo de Reinaldos rechaza la mitad de la hogaza de pan que le ha dado su madre:

Pues ésta doy a mi padre.
comedla, si sois servido;
que es justo, pues no me dan
licencia que me desangre
los que en tal pobreza están,
que a quien me dio tanta sangre,
le dé yo un poco de pan.

(*Las pobrezas de Reinaldos*, Bae 29, p. 81a)

Y con esto se llega al nivel extremo de la auto-negación.

d) El niño como sujeto.

Si de por sí, en el teatro del Siglo de Oro el niño no parece un sujeto digno de atención (no existe, lo cual es significativo, en la comedia de *capa y espada*, y sólo aparece en el fondo de las comedias heroicas y ejemplares con valor arquetípico y simbólico), sin embargo, Lope logra mostrar la vida cotidiana del niño del siglo XVII. Se trata de un fenómeno bien conocido, estudiado por la crítica histórico-sociológica, al cual se le da por lo general nombre de "reflejo": es decir la realidad se reflejaría en la obra literaria casi a pesar del autor y de su ideología. Es el mismo fenómeno según el cual en las Vírgenes niñas de Zurbarán, pintadas para producir una emoción religiosa, y por lo tanto enmarcadas en una ideología católica e inspiradas por un deseo de devoción, se proyecta la vida de reclusión y de trabajo forzado y repetitivo de las niñas del Siglo de Oro, encerradas en sus pobres habitaciones, con el bordado apoyado en las rodillas y sumergidas en un mortal aburrimiento.

Lope, padre cariñoso a juzgar por la numerosa prole legítima e ilegítima reunida en su casa, y padre tierno, como evidencia la dedicatoria al hijo Félix en los *Pastores de Belén*, nos despliega ante los ojos juegos y actividades infantiles. Si de su obra se desprenden cuadros y cuadritos de la sociedad contemporánea (las enfermedades, los "oficios populares" (21) etc.), de la misma forma, se podría hacer un bosquejo de la jornada de un niño.

Antes, las devociones cotidianas, las oraciones, el rosario *(El niño de la Guardia*, ed. Farrel, p. 67; *La niñez de San Isidro*, Bae 10, p. 351a-b); luego, el estudio; y una escuelita puede ser evocada a través de sus ruidos característicos ("Ruido dentro, como de escuela") y representada por el Maestro, con su traje largo, sorprendido en el acto icástico de cortar una pluma ("Sale el Maestro cortando una pluma, y dos o tres muchachos": *El niño de la Guardia*, ed. Farrel, pp. 67-71). De la escuela vuelve el pequeño Isidro "Con su cartilla y una cestica" (Bae 10, p. 345) y repite a su madre admirada la lección; escena que se reitera en la *Niñez del padre Rojas* (Bae 12, p. 6 a-b), desarrollada en gran parte en ambiente escolar. También el joven *Rey sin reino* se nos muestra aplicándose al estudio del latín (Bae 15, pp. 305b-306b); el conmovedor Felipe de *El animal de Hungría* se ofrece para enseñar a leer y escribir a los hijos de sus salvadores (NAc III, p. 433b). Y Deodato, digno hijo de San Agustín, distingue y discute luciendo conocimientos filosóficos y retóricos (Bae 9. pp. 316a-318b).

En segundo lugar el tiempo libre: las peleas entre amigos, como la de *Los Porceles de Murcia* (Bae 24, pp. 451b-454a), muy divertida; los juegos

proyectivos: la guerra, naturalmente contra los moros (ibid, p.460); o hasta, en el caso de un triste rey niño, presentado tiernamente "con una montera, gabancillo verde y su venablo de caza", el juego de imitación de la corte, con sus insidias y peligros *(La varona castellana,* Bae 19, pp. 21b-22a).

La diversión está dada por las fiestas populares con las danzas de las gitanas, los gigantones, las procesiones *(El niño de la Guardia,* ed. Farrel, pp. 87-91) o, simplemente, la caza de mariposas *(Adonis y Venus,* Bae 13, p. 345a), o la recolección de frutos o de miel silvestre (ibid. p. 357b); el niño ama naturalmente, los dulces y meriendas con "confites" y "conserva / y azúcar blanco y rosado" *(El Perseguido,* Bae 33, pp. 307 b y 306 b). Y una especie de Jauja infantil es propuesta por el astuto judío al pobre Juanico:

aderezándose está
un vestido de oro y seda
y un caballito en que andes.
Hay allá unas huertas grandes,
llenas de hermosa arboleda,
que tienen fruta estremada,
peras y melocotones.
Hay membrillos y melones,
y mucha mora y granada,
lindas uvas moscateles
y cermeñas olorosas,
más que por abril las rosas,
y por julio los claveles.
Hay miel blanca como mana,
de arrope tinajas llenas,
con anís y berenjenas
y calabaza indiana.
Hay cañas de azúcar tantas,
que nacen como alcacer...
Pues un aposento tiene
lleno de alcorzas doradas,
de pasteles y empanadas...
¡Estos confites me dio,
y estas bolillas!

(*El niño de la Guardia,* ed. Farrell, p. 93)

Y los juguetes, como el trompo *(Julián Romero*, NAc VII, p. 47b); los juegos de pandilla, la "chucha", es decir, el escondite *(Los Porceles de Murcia*, Bae 24, p. 453a); o el entero catálogo lúdico, repetido dos veces a distancia de veinte años: en *Adonis y Venus* (Bae 13, pp. 356a-357a) y en *La niñez de San Isidro* (Bae 10, pp. 351b-352a). Una escena que parece fascinar a Lope, como lo prueba su misma repetición, y que, para ciertos juegos, es el único testimonio conocido.

Después de esta reseña descriptiva quedaría por hacer el análisis del funcionamiento de cada elemento en la estructura de las respectivas comedias. Y no estoy pensando sólo en la interacción del niño con los otros personajes, sino en su función en relación con los sememas actantes (es decir la forma simbólica que el personaje asume en cada situación); y en el sentido que cada escena (piénsese justamente en las escenas de juego) adquiere en la dinámica operativa del texto; y no hablo sólo del texto literario, sino del propio texto espectáculo. Pero ahora saldo una deuda con la diacronía; ocuparse de la sincronía sería, realmente, "otro cuento".

NOTAS

1. Desde el ya clásico de J. de José Prades, *Teoría de los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963 a intervenciones más recientes como *El personaje dramático, VII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Madrid, Taurus, 1985. Para lo tocante al segundo personaje me limito a señalar unas fichas fundamentales, que pueden servir también de piedra de toque para resaltar la pobreza del tema del cual me ocupo: C. Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid 1955; M. McKendrik, *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge University Press 1974; y las actas del congreso *La mujer en el teatro y la novela del Siglo de Oro*, Toulouse 1978.

2. J. Cervera, *Historia crítica del teatro infantil*, Madrid, Ed. Nacional, 1980, p. 19.

3. Recuérdese la descripción de la compañía de primera categoría hecha por A. de Rojas Villandrando, *Viaje entretenido*, en "Nueva Biblioteca de autores españoles", XXI, pp. 497b-499a.

4. La sigla Ac se refiere a la edición académica de las *Obras* de Lope llevada a cabo por M. Menéndez y Pelayo, Madrid 1892-1913, 12 vols.; vuelta a publicar posteriormente en Bae, *Obras de Lope de Vega*, vols, 1-23 (citaré como Bae seguido por el número del vol. de las Obras); la sigla NAc indica la Nueva ed. académica de las Obras al cuidado de E. Cotarelo y Mori, A. González Palencia y de F. Ruiz Morcuende, Madrid 1916-30, 13 vols. Para las

fechas cfr. S. Griswold Morley- C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968; y T. Wilder, "Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion" *en Romance Philology*, VII, 1953, pp. 19-25.

5. Cfr. Wilder, art. cit.

6. La compañía se convertía así en propietaria exclusiva de la obra. En los contratos de venta los *autores* llegaban incluso a especificar que el poeta no podía conservar copia del manuscrito (F. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid 1935, p. 78); y el mismo Lope perdió un pleito contra algunos impresores abusivos porque el tribunal consideró que los textos, una vez vendidos, ya no pertenecían al escritor (M. de los D. Salazar Bermudez, "Querella motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega" en *Revista de Bibliografía Nacional*, 3, 1942, pp. 208-216). Y el mismo Lope en el prólogo de la parte XVII nos informa:

Dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para que no las imprimiesen, por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas, y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias; vencieron, probando que una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios, no tenían acción sobre ellas.

Apud T.E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Hispanófila-Castalia, 1975, pp. 15-16). Este hecho se refleja en la misma terminología; en efecto, mientras el dramaturgo que escribía el texto literario se llamaba *poeta* o *ingenio*, el director de la compañía que lo escenificaba era llamado *autor*, único autor, pues, de la representación.

7. T. De Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. F.S.R., Madrid, Aguilar, 1954, p. 423.

8. Para la discusión crítica sobre la distinción entre el momento de la realización escénica (que se ha designado a veces como texto-escena, otras como texto espectáculo o macrotexto) y el texto escrito que precede a la *performance* (indicado como pretexto, post-texto, texto verbal, etc.) remito a M.G. Profeti, "Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina", en *Lingüistica e Letteratura*, VII, 1982, pp. 155-162.

9. Cfr. Wilder, art, cit., p. 21. Verificando lo mismo en un dramaturgo coevo: L. Vélez de Guevara en *El capitán prodigioso*, representada por Olmedo, propone alrededor de 32 versos para una niña, hija de Leonardo (en *Ocho comedias*, ed. A. Schaeffer, Leipzig, Brockhaus, 1887, I, pp. 215-216).

Como se ve, en las comedias de Lope la presencia de las niñas es mucho menor que la de los varones: Alfreda *(La hermosa Alfreda)*, Inés *(El santo Negro)*, Leonora *(El mayordomo de la duquesa de Amalfi)*, Lisarda *(El leal criado)*, Lucela *(Don Juan de Castro)*, María *(La madre de la mejor)*, Rosimunda *(El ejemplo de casadas)*. Los versos que se les atribuyen, a menudo tres o cuatro, no superan jamás los veinte.

10. Lo propio hará L. Vélez De Guevara para *El Ollero de Ocaña* en BAE, XLV, pp. 143-158, donde el *rey-niño* Alfonso está presente con asidua actividad. Y recuerdo otro Rey Alfonso niño en el *Sastre del Campillo*, atribuida a Lope en la Parte 27 de Lope (y otros), Barcelona 1633.

Quiero advertir, al final de esta parte introductoria, que no he tenido muy en cuenta la presencia sumamente estereotipada de los varios niños Jesús, muy usados ellos también por los contemporáneos de Lope. Cfr. *El tao de San Antón* de Guillén de Castro; o *Santa Isabel* de Rojas Zorrilla, en la *Parte 31 de Diferentes autores*, Barcelona 1638. Es el mismo tipo de intervención que muestra al "pastorcillo" en busca de la oveja perdida en el *Condenado por desconfiado* de Tirso.

11. Cfr. Lope De Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. M. G. Profeti, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 96-98. La relación de debilidad que une al niño y a la mujer puede confirmarse en los comentarios de los protagonistas, Laurencia y Frondoso: *"Laurencia:* Pascuala niega, Frondoso. / *Frondoso:* Niegan niños: ¿qué te espantas?", *ibid.*, vv. 2231-32.

12. L. De Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. M.G. Profeti, Modena 1986, pp. 25-27.

13. L. García Lorenzo, *El tema del Conde Alarcos*, Madrid, Planeta 1972.

14. Además de los fragmentos anteriormente citados cfr. *Los Porceles de Murcia*, Bae 24, p. 454a; *Adonis y Venus*, Bae 13, pp.356-357; *La niñez de San Isidro*, Bae 10, pp. 346b-347, donde se da un *"Abecé" glosado a lo divino; El rey sin reino*, donde el protagonista comenta las declinaciones, adaptándolas a su condición, Bae 15, pp. 305b-306b.

15. L. Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, en Bae 45, p. 121b-c : "*Alonso.* ¡Abuelo mío! / *Dionis* ¿No ve a mi madre llorar?/ Pues ¿por qué no la perdona?... *Alonso.* Consuélate, madre mía, / y a Dios te puedes quedar :/ que vamos con nuestro abuelo,/ y no querrá hacernos mal".

16. María Rosa Lida de Makiel, "Lope de Vega y los Judíos", en *Bulletin Hispanique*, LXXV, 1973, pp. 73-113. E. Aragone Terni, *Studio sulle "Comedias de Santos" di Lope de Vega*, Firenze, D'Anna, 1971, p.197: "A Juan del fanciullo è rimasto solo l'aspetto: egli infatti ha il raziocinio di un uomo perfettamente conscio del valore trascendente del suo sacrificio" A. Farrell, introducción a Lope de Vega, *El niño inocente de la Guardia*, London, Tamesis Books, 1985, pp. 13-43.

17. R. Del Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid 1941, pp. 633-634.

18. Los mecanismos son análogos incluso en una comedia sin conclusión trágica, como *Las pobrezas de Reinaldos*, por ejemplo: una vez establecido el modelo, la actitud de los personajes no cambiará hasta el final, y dependiendo del propio estereotipo actuarán el traidor, el hermano fiel, la mujer varonil, el niño heroico, etc.

19. M. de Cervantes Saavedra, *Numancia*, en *Obras completas*, edición de A. Valbuena Prat, Madrid, 1943.

20. L. Vélez de Guevara, *Más pesa el rey que la sangre*, en Bae 45, pp. 107b-108b. Como muestra véase: "Padre y señor, no penséis / que con el nombre de padre / quise enterneceros, no, / como muchacho y cobarde; / llamaros fue solamente / porque nada os sobresalte. / Para deciros que voy / contento, entre estos alarbes, / a morir por Dios, por vos, / por el Rey y por mi madre; / que es mi patria España al fin, / que cuando de vuestra parte, / que es imposible otra cosa, / vuestras quejas intentasen, / vertiera mi sangre yo / en ocasión semejante, / cuando en mí sólo estuviera / toda la de los Guzmanes, / y la del mundo y mil mundos / en mí solo se cifrase; / que entre mi sangre y el Rey, / más pesa el Rey que la sangre".

21. Como ejemplo véase M. Herrero, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977.

APENDICE

Corpus examinado

La infanta desesperada (1588-1595; probablemente 1591-1595), NAc. I
Lavidoro, hijo de la protagonista: 7 años: 32 vv. (3 j.)

Carlos el perseguido (quizá anterior a 1590)
Grimaldico, hijo de los protagonistas: "pequeña sombra" (Bae 33, p. 317a); 55 vv.

La madre Santa Teresa de Jesús (1590-1604). Ac. V: ed. E. Aragone Terni según el ms. parcialmente autógrafo, Firenze 1981.
niño Jesús; 18 vv. (1 j.)
Gonzalo, niño, sobrino de la protagonista: 16 vv. (3 j.)

El leal criado (24 de junio de 1594). NAc. VII
Lisarda, hija del criado Uberto; 3 vv.
un niño; 1 v.

San Segundo de Avila (autógrafo, 12 de agosto de 1594), Ac IV.
"Salen dos niños, si los hubiere, y si no pase adelante la obra, llamados Eliseo y Rufino" (Bae 10, p. 268b); ninguna relación con el enredo; lloran la muerte del Santo.
Eliseo, 6 vv. Rufino, 6 vv.

Laura perseguida (autógrafo, 12 de octubre de 1594), NAc. VII
Laurino, hijo de la protagonista; no habla.
Oranteo, hijo de la protagonista; no habla.

Roma abrasada (1594-1603; probabl. 1598-1600). Ac. VI
Británico, hijo de Claudio y hermano del protagonista Nerón; 5 vv.

Los celos de Rodamonte (antes de 1596), Ac. XIII
"dos niños con velas blancas" (Bae 29, p. 306a) en una escena de bautismo; 8 vv. y 4 vv.

Vida y muerte del Rey Bamba (antes de septiembre de 1598), Ac. VII
Teodoreto, "hijo de Recimundo ... / que es en el reino segundo, / e impídelo su niñez" (Bae 16, p. 321a); 12 vv.
un "niño en los brazos" (p. 309b), en una escena de bautismo.

La hermosa Alfreda (1596-1601: probabl. 1598-1600), NAc. VI
Godofre, hijo de la protagonista; 21 vv.
Alfreda, hija de la protagonista; 5 vv.
3 j. "en brazos".

La fuerza lastimosa (1595-1603, 1599-1600), Ac. XIV
Don Juan, niño, hijo del protagonista: 5 años; 129 vv. (3 j.)
para Baltasar de Pinedo

El sol parado (1596-1603), Ac. IX
Pelayo, muchacho, hijo del protagonista; 14 años; 189 vv. (3 j.)
para Nicolás de los Ríos

Adonis y Venus (1597-1603), Ac VI
Adonis, protagonista: "Yo, Venus, soy un mancebo" (Bae 13, p. 350a): "mi rostro y mi cabello / señas feminiles son" (p. 366a); amplio papel.
Narciso, Jacinto, Ganimedes: muchachos, según parece.
Cupido, niño; 158 vv.
para Luis de Vergara.

El rey sin reino (1597-1603). Ac. VI
Rey de Hungría,niño, protagonista; 15 años: "qué hermoso cabello cría" (Bae 15, p.330b); amplio papel (2 y 3j)
Lucindo, Villano niño; 18 vv. (2j).

La santa Liga (la batalla naval) (1598-1603; 1598-1600), Ac. XII
Marcelo, niño, cautivo de los Turcos: "soy muy chico" (Bae 26, p. 239a); 44 vv.
para Baltasar de Pinedo

La varona castellana (autógrafo, 2 de noviembre de 1599), Ac. XII
Alfonso VIII, muchacho; "tan mozo.../ que apenas ocupo la Real silla" (Bae 19, p.25a); 364 vv.
para Baltasar de Pinedo

Las pobrezas de Reinaldos (1599), Ac. XIII
Delio, niño, hijo del protagonista; "ser tan pequeño no es falta" (Bae 29, p. 101a); 138 vv.
para Baltasar de Pinedo

La mocedad de Roldán (1599-1603), Ac. XIII
Roldán, muchacho (Bae 29, p. 32a); amplio papel (2 y 3 j.); " a devoción del gallardo talle, en hábito de hombre, de la única representante, Jusepa Vaca" (dedicatoria, Bae 29, p. 11)

La amistad pagada (1599-1603), Ac. VII
hijo del protagonista Curieno; no habla

El lacayo fingido (1599-1603), NAc. VII
Partenio, hijo del criado Eleandro; 8 vv.

La divina vencedora (1599-1603), NAc. VI
Almanzor, niño moro (habla morisco y se declara cristiano); 8 vv.

El ejemplo de casadas (1599-1608, probabl. 1599-1603), Ac. XV
Don Ramón de Moncada, hijo de los protagonistas; 1 v.
Rosimunda, hija de los protagonistas; 3 vv.

El halcón de Federico (1599-1605; 1601-1605), Ac. XIV
César, hijo de la protagonista, "niño" (Bae 31, p. 256); pero de unos 16 años; 60 vv.
(3 j.)¿para Alonso Riquelme?

El mayordomo de la Duquesa de Amalfi (1599-1606, probab. 1604-1606), Ac. XV.
Duca de Amalfi, hijo de los protagonistas; 61 vv
Alejandro, hijo de los protagonistas; 1 v.
Leonora, hija de los protagonistas; 5 vv.

Los embustes de Celauro (25 de enero de 1600), NAc. XII
Esteban, hijo de la protagonista; 1 v.
Enrique, hijo de la protagonista; 1 v.

Los Benavides (autógrafo, 15 de junio de 1600), Ac. VII
Alfonso V, niño, 6 años; 55 vv.
para Baltasar de Pinedo

El niño inocente de la Guardia (1598-1608; Wilder: 1603), Ac. V
Juanico, protagonista: "ya es grande / para los brazos" (ed. Farrell, p. 88); 170 v.v.
Muchacho; 2 vv.
Otro muchacho (o dos); no hablan
para Baltasar de Pinedo

La desdichada Estefanía (autógrafo, 12 de noviembre de 1604), Ac. VIII
Fernandico; no habla.

Los Porceles de Murcia (1599-1608; 1604-1608), Ac. XI
Luis, niño, hijo de la protagonista; 10 años: 112 vv.
Don Pedro, niño, hijo de la antagonista: 9 años: 132 vv.
para Baltasar de Pinedo

Las paces de los Reyes (1604-1612; Wilder: 1605), Ac. VIII
Alfonso VIII, niño; 10 años; 240 vv. (1 j.)
Enrique, niño; no habla
para Baltasar de Pinedo

La fortuna merecida (1604-1615: probabl. 1604-1610), Ac. IV.
don Fadrique; no habla

El duque de Viseo (1604-1610, probabl. 1608-1609), Ac. X
Don Manuel, hijo y sucesor del protagonista; 4 vv.

El gran duque de Moscovia (¿1606?), Ac. XI
Demetrio, protagonista: "tan niño"; 146 vv. (1 j.)
César; 18 vv. (1j.) para Baltasar de Pinedo.

La ventura sin buscarla (1606-1615, probabl. 1606-1612), NAc. X
Félix, hijo de los protagonistas; no habla

El Santo negro Rosambuco (antes de 1607), Ac. IV
[Cristo] niño; 5 vv.
Inés, niña, endemoniada: 16 vv.

Don Juan de Castro (2. parte) (1607-1608, probabl. 1608), Ac. XIV
Enrique, hijo del protagonista: 1 v.
Lucela, hija de la protagonista: 1 v.

La madre de la mejor (1610-1615; probabl. 1610-1612), Ac. III
María, niña de dos años (3 j.); no habla

El animal de Hungría (1608-1612: probabl. 1611-1612), NAc. III
Felipe, futuro protagonista: "niño de pocos años" (NAc. III, p. 431a);
78 vv. (1 j.)

El divino africano (hacia 1610), Ac. IV
Deodato, hijo del protagonista; 46 vv.
un niño; 3 vv.

La firmeza en la desdicha (1610-1612), NAc. V
Lidoro, hijo del protagonista; 3 vv.
Ludovico, hijo del protagonista; 3 vv.

Juan de Dios (1611-1612), Ac. X
(Cristo) niño; 32 vv.
Rey Felipe de mancebo; 1 v.
"algunos pobres y niños"; no hablan

Fuente Ovejuna (1611-1618: probabl. 1612-1614), Ac. X
niño, 1 v. sin salir al escenario.

Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús (ed. E. Aragone Terni, Firenze 1970: ¿1622?)
niño, sobrino de la protagonista; no habla

La niñez de san Isidro (1622), Ac. IV
Isidro, protagonista; niño; amplio papel (2 j.)

La niñez del padre Rojas (autógrafo, 4 de enero de 1625), Ac. V
Gregorio, muchacho, hermano del protagonista; amplio papel
Juanillo, niño, en pañales; no habla

Los Tellos de Meneses, (2. parte) (1625-1630), Ac. VII
Garci-Tello, hijo del protagonista; 165 vv.

Comedias dudosas

Julián Romero (1597-1604), NAc. VII
niño, hijo de un ventero; 7 vv.
para Antonio de Prado

El cerco de Viena (1598-1603), Ac. XII
6 niños; cada uno menos de 10 vv.; el fragmento más amplio es de 7 vv.

Comedia perdida

Niño pastor (citada por Medel y Huerta)