

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

A C T A S

Jornadas XII - XIII. Almería



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DIPUTACION DE ALMERIA

**EN TORNO
AL TEATRO
DEL SIGLO DE ORO**

ACTAS DE LAS JORNADAS XII-XIII
CELEBRADAS EN ALMERÍA

Editadas por

*José Berbel
Heraclia Castellón
Antonio Orejudo
Antonio Serrano*

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DIPUTACIÓN DE ALMERÍA
1996

© Edición: Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial

© Textos: Los autores

Julio de 1996

I.S.B.N.: 84 - 8108 - 115 - 9

Dep. Legal: AL - 156 - 1996

Imprime: ESCOBAR IMPRESORES S.L. (EL EJIDO)

COLECCIÓN ACTAS
Núm. 25

*A Agustín de la Granja con
gratitud y afecto.*

*Nuestro agradecimiento a todos
los que han colaborado en las
diferentes fases de la edición de
este libro.*

ÍNDICE

Como prologoillo	11
Ignacio Arellano (Universidad de Navarra) Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro.....	13
Mercedes Agulló y Cobo Primera entrega documental sobre teatro en Andalucía.....	37
Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia) <i>El vellocino de oro</i> y <i>El amor enamorado</i>	47
Antonio Carreño (Brown University) «La sangre / muere en las venas heladas»: <i>El castigo sin venganza</i> de Lope de Vega	65
John J. Allen (Universidad de Kentucky) La división de la comedia en cuadros.....	83
Antonio Orejudo Utrilla (Universidad de Almería) La eutrapelia en las comedias de capa y espada de Calderón.....	95
Miguel Ángel Pérez Priego (UNED) Algunas consideraciones sobre la transmisión de la obra dramática en la primera mitad del siglo XVI	107
Javier Navarro de Zuvillaga (Universidad Complutense) <i>De la tapada al desnudo</i> (El vestuario como símbolo escénico en el teatro español).....	121
Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense) La figura del loco en los autos sacramentales.....	147
Francisco López Estrada (Profesor Emérito Universidad Complutense) <i>Fuente Ovejuna, hoy</i>	173
Victor Dixon (Trinity College Dublin) Dos comedias 'ejemplares' en la evolución del primer Lope: <i>La ingratitud vengada</i> y <i>El sufrimiento premiado</i>	191

Felipe Pedraza (Universidad de Castilla-La Mancha) En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos en <i>Las paces de los reyes</i>	203
Carmen Sanz Ayán (Universidad Complutense) «Miscrias de la comedia». Algunos problemas del oficio de representar en el último cuarto del siglo XVI.....	223
Elvira Roca Varea Teatro y predicación: la predicación como espectáculo en el bajo medievo y el Renacimiento.....	235
Javier Aparicio (Universidad Pompeu Fabra) Calderón y la letra menuda de la Contrarreforma: los 'medios visibles' de la comedia teológica.....	245
Manuel López (Universidad de Almería) Aproximación retórica al monólogo calderoniano.....	257
J. Jesús de Bustos Tovar (Universidad Complutense) La construcción del diálogo en los entremeses cervantinos.....	275
Andrés Peláez (Director Centro de Documentación Teatral) El teatro del Siglo de Oro ante la crítica y el público.....	291
Manuel Canseco (Director de teatro) El director ante la puesta en escena de un texto clásico.....	311
Pedro Miguel Martínez (Actor), Ana Marzoa (Actriz), Andrés Peláez (Moderador) Mesa Redonda: El actor y la actriz ante el teatro clásico.....	319
Mª del Carmen Sánchez-Crespo (IES Guadiana, Villarubia de los Ojos, Ciudad Real) Bernarda en su lucha interior. Observaciones sobre la protagonista de <i>Por el sótano y el torno</i> , de Tirso de Molina.....	337
Aurelio Valladares (Centro Asociado de la UNED, Jaén) <i>La bandolera de Baeza</i> , una comedia inédita atribuida a Moreto.....	351

PROLOGUILLO

El libro que el lector tiene entre las manos es fruto de las conferencias impartidas en las XII Y XIII JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO, que se celebraron en los años 1995 y 1996, respectivamente.

Esas Jornadas fueron posibles gracias al patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, del Ministerio de Cultura, de la Diputación de Almería, del Ayuntamiento de Almería, de la Universidad de Almería, del Centro de Documentación Teatral, de la Caja de Madrid, de Unicaja y de la Caja Rural. Y quizás no sólo del patrocinio, sino también del apoyo y del ánimo que alguna vez hemos necesitado los que a estas faenas organizativas nos dedicamos.

Y este libro aparece por el interés del Instituto de Estudios Almerienses; interés demostrado desde hace años y encarnado en este cuarto volumen de nuestras ACTAS.

Si el teatro es el arte de lo efímero, al menos lo que sobre él se dice, se discute y se propone cada año en Almería queda impreso desafiando al tiempo, tal vez como testigo de unos hermosos acontecimientos mantenidos durante trece años ya, desde luego por el apoyo de las instituciones que antes mencionábamos, pero, sin duda, por el apoyo inestimable del público almeriense que, año tras año, llena nuestros teatros en las representaciones que se hacen. Lo cierto es que, entre unos y otros, se va logrando que Almería sea también una mención obligada a la hora de hablar o de estudiar sobre nuestro teatro áureo, que es tanto como decir nuestro mejor teatro, y quién sabe si el corpus más importante del teatro occidental.

Suele ser este prologuillo una especie de testigo que marca el estado en que, a juicio de los organizadores, se encuentran las Jornadas. Quizá sea hora de decir que la situación es buena, que los proyectos son muchos y que las ganas de trabajar son infinitas. A poquito que se apoyen, las Jornadas de Almería seguirán constituyendo un espacio donde nos entusiasmaremos con la mentira más maravillosa que ha inventado el ser humano: el teatro.

Almería, Julio de 1996

LOS EDITORES

**MAGOS Y PRODIGIOS EN EL ESCENARIO
DE SIGLO DE ORO**

IGNACIO ARELLANO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1996

MAGOS Y PRODIGIOS EN EL ESCENARIO DE SIGLO DE ORO

IGNACIO ARELLANO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

1. GENERALIDADES

Desde las épocas más remotas de que guardamos memoria histórica, la Humanidad, como han puesto de relieve etnólogos y antropólogos, ha tenido, en palabras de Caro Baroja, «la ilusión que conocemos con el nombre especial de Magia»¹. Suele consistir en una pretensión de dominar la naturaleza y en muchos casos las mismas fuerzas sobrenaturales, mediante ciertos actos en los que se usa un poder coercitivo, puesto en práctica por determinados actos rituales, ceremonias y palabras, conjuros y hechizos.

No puedo entrar ahora en las complejas relaciones entre magia, ciencia y religión, o en las distintas categorías de magia homeopática y magia contagiosa, que popularizó, por ejemplo, el famoso libro de Sir George Frazer², *La rama dorada*. Lo que a mí me interesa ahora es esbozar, muy parcialmente, algunos rasgos y funcionamientos significativos de la magia en el escenario del Siglo de Oro, que acoge, como lo hace la literatura en general, muchos de estos motivos mágicos³.

Hay una distinción que sí nos interesa retener: la que opone la magia blanca o natural a la magia diabólica. Aunque la magia resulta siempre sospechosa, la distinción es comúnmen-

¹ «La magia en Castilla durante los siglos XVI y XVII», en *Del viejo folklore castellano*, Valladolid, Ámbito, 1988, 11-132; cita en p. 18. Ver también para aspectos generales las obras de Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, y *Las brujas y su mundo*, que manejo en la edición de Madrid, Alianza, 1973. Para otras cuestiones en torno a la magia en su relación con la literatura cfr. ahora Pilar Alonso Palomar, *De un universo encantado a un universo reencantado*, Valladolid, Granmalca, 1994, en cuyas notas a pie de página se hallarán también algunas referencias bibliográficas generales que ahora no me paro a consignar.

² Tengo a mano la traducción española de *The Golden Bough*, hecha por E. y T. I. Campuzano, México, FCE, 1944.

³ Citaré en lo que sigue otros estudios de variado interés para el tema: especialmente Mario N. Pavia, *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft And other occult Beliefs*, New York, Hispanic Institute, 1959, que trae un buen repertorio, con pocos comentarios, pero con acumulación de títulos y datos significativos. Importan sobre todo, para distintos apartados de mi exposición, los capítulos II «Classical Witches», VI «Magic in Chivalric Themes», VII «Magic as a theatrical Device», X «Astrology and Necromancy». Más ceñidos a un autor concreto, pero aplicables a otras piezas auriseculares, son los trabajos de A. Espantoso Foley, «Las ciencias ocultas, la teología y la técnica dramática en algunas comedias de Juan Ruiz de Alarcón», *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, 319-26 y *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*, Gineve, Droz, 1972.

te aceptada⁴ en el XVII y la encontramos en textos como el de Rojas Zorrilla⁵. *Lo que quería ver el marqués de Villena*. Fileno afirma:

Digo que la magia es una
filosofía perfecta
y es una ciencia evidente
que si el hombre la alcanzara,
todo cuanto deseara
consiguiera fácilmente.

A lo que el marqués responde:

La magia está prohibida.

Y Fileno aclara:

La natural no lo está.
la diabólica será...

Más detalladamente la clasifica un personaje de Ruiz de Alarcón⁶ en *La cueva de Salamanca*:

La mágica se divide
en tres especies diversas,
natural, artificiosa
y diabólica. De aquestas
es natural la que obra
con las naturales fuerzas
y virtudes de las plantas,
de animales y de piedras.
La artificiosa consiste
en industria o ligereza
del ingenio o de las manos
...
Estas dos lícitas son
...
La diabólica se funda
en el pacto y conveniencia
que con el demonio hizo
el primer inventor de ella

⁴ Cfr. Caro Baroja, «La magia en Castilla», 23 y ss.; *Las brujas y su mundo*, 44; y «Magia y escenografía» en F. J. Blasco et al. (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992, 11-24. El P. Martín del Río pone en guardia respecto a estas distinciones aceptadas por paganos como Jámblico, Porfirio, Plotino, Proclo o Juliano Apóstata: «Según ellos toda magia se divide en blanca -que tienen por lícita- y negra - que sería ilícita-. A la blanca llaman *theourgían* y a la negra *gouetían* [...] juzgo que todas esas magias las realizan y gestionan los mismos ángeles malos que las instituyeron» (*La magia demoníaca*, libro II de las *Disquisiciones mágicas*, ed. y trad. de J. Moyá, Madrid, Iperión, 1991, 174-75).

⁵ F. Rojas Zorrilla, *Comedias escogidas*, BAE, 54, 325.

⁶ Manejo para las comedias de Ruiz de Alarcón la edición de *Obras completas* de A. Millares Carlo, México, FCE, 1957, 3 vols. Cito por volumen y página. El texto de *La cueva de Salamanca* está en vol. I, 517.

El Padre jesuita Atanasius Kircher⁷ publica en Roma en 1645 su *Ars magna lucis et umbrae*, cuyo libro décimo está completamente dedicado a la magia natural de las luces y sombras (efectos visuales que aprovecharán también los tramoyistas del teatro).

Ya en textos cuneiformes babilónicos o en la literatura grecolatina aparecen las variantes de magia con buenos fines (curativos, propiciatoria de la fecundidad, etc.) y la magia de malos instintos, dañosa. Esta es condenada con gran dureza en el código visigótico de los siglos VI y VII, que reaparece en disposiciones del Fuero Juzgo, contra los maléficos que causan tempestades, destruyen viñedos y cosechas y perturban la mente de los humanos. El 1326 el Papa Juan XXII dictamina en la bula *Super illius specula* que la brujería es herejía y el cuerpo de doctrina sobre la magia se desarrolla en toda Europa en los siglos siguientes. La *Reprobación de supersticiones y hechicerías*, del P. Ciruelo⁸, por ejemplo, es uno de los varios tratados que se ocupan del tema, subrayando las dimensiones pecaminosas de la magia y su calidad de arte diabólica, a la vez que comenta una serie de disciplinas y variedades de magia que encontraremos constantemente en los personajes dramáticos, empezando por la nigromancia o «arte maldita con que los malos hombres hacen concierto de amistad con el diablo y procuran de hablar y platicar con él para le demandar algunos secretos que les revele», con su cortejo de conjuros, círculos mágicos, redomillas de ciertas aguas, espejos de alinde, piedras de anillos donde se encierra al diablo familiar «y otras infinitas maneras», dice Ciruelo. A esta arte nigromántica pertenecen las habilidades de las brujas o jorquínas, que se untan para el vuelo del aquelarre. Otras modalidades conocidas que Ciruelo va comentando sucesivamente son las artes divinatorias de la astrología judiciaria o adivinación por las estrellas, geomancia o adivinación por la tierra, hidromancia o adivinación por el agua, aeromancia o adivinación por el aire, piromancia, por el fuego, espatularmancia, por los huesos de animales, quiromancia, por las manos, etc.

Un capítulo particularmente interesante es el de la magia erótica⁹, que encontraremos asociada a la bruja popular, a menudo acahueta, como la inmortal Cécilina o la Fabia de *El caballero de Olmedo*, y también a magas más fantásticas como la Falerina de *El jardín de Falerina* calderoniano, que tiene relación con los mundos de invenciones caballerescas donde los filtros amorosos y otras prácticas de magia erótica tienen gran significación.

La fascinación por el tema y las posibilidades que ofrece para argumentos dramáticos, escenas sorprendentes y efectos visuales asombrosos hacen que la magia sea un elemento muy frecuente en el teatro áureo. Ahora bien, hay que señalar de entrada que no se dan en el XVII propiamente comedias de magia, género particular que pertenece al siglo XVIII, y que tiene fundamentalmente objetivos de diversión escénica, sin mayores trascendencias ideológicas o religiosas y con apoyo casi exclusivo en los efectos de la tramoya. Lo que hallamos en el XVII (y en el XVI) son comedias *con magos y magias*, y en modalidades y funcionamientos varia-

⁷ Recuerda esta obra J. Caro, «Magia y escenografía», 14.

⁸ Publicado hacia 1530; reeditado en 1538, 1540, 1541, 1547, 1548, 1551, 1556, 1628... Manejo la edición moderna de A. Ebersole, Valencia, Albatros, 1978 para los distintos lugares que cito en mi exposición.

⁹ Ver Pilar Alouso, *De un universo encantado*, 96 y ss., epígrafe «Brebajes, encantamientos y conjuros: la manipulación del amor», y otras observaciones curiosas en Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, 51-55 y «La magia en Castilla», 32 y ss.

dos que resulta imposible estudiar aquí con toda amplitud¹⁰. Intentaré, pues, un esquema ejemplificador que me parece de cierta coherencia, empezando por un enfoque general sobre la imagen y poderes del mago tal como se nos aparece en estas comedias, para seguir con algunos comentarios concretos de ciertas comedias claves.

2. LA IMAGEN DEL MÁGICO Y SUS PODERES EN EL TEATRO DEL S. DE ORO.

La figura del mago y la bruja en el teatro procede del contexto histórico y cultural, y de las tradiciones literarias que operan como raíces. No hay, pues, un solo modelo, sino varios, desde la bruja popular como Fabia, a la bruja clásica, como Medea. Aunque sus espacios dramáticos y discursos poéticos son muy diferentes, comparten poderes muy semejantes. Abundan, por lo demás, los textos dramáticos que explicitan las capacidades mágicas o tipos de magia que poseen o se atribuyen, y que a menudo el desarrollo de la acción dramática va a negar o ridiculizar: modificar las condiciones atmosféricas, causar tormentas, mal de ojo, adivinar el futuro, destruir cosechas, captar la voluntad de las personas, mover montes, provocar terremotos, causar visiones fantásticas, dotar de vida transitoria a los muertos... A la maga Irífila de *El conde Lucanor* de Calderón¹¹ la describe Tolomeo, como «gitana / que en las estrellas apura, / árbitro de las estrellas / todas las cosas futuras», y la cree inspirada por «diabólico genio» y «negro espíritu». Al mágico Felicio de *El ganso de Oro* de Lope de Vega¹², lo invoca su hijo Silvero: «Oh, gran Felicio, que del cielo y tierra / partes y mides viendo los secretos / que en sus entrañas nuestra madre encierra. / Tú que a tu voluntad tienes sujetos / los moradores del estigio lago, / tú que del cielo entiendes los efectos», etc. El sabio Enrico de *La cueva de Salamanca*, comedia de Ruiz de Alarcón¹³, asegura que aprendió con Merlín:

la sutil quiromancia
profeta por las líneas de las manos,
la incierta judiciaria astrología
émula de secretos soberanos,
y con gusto mayor nigromancia.

Magia, en suma:

que en virtud de caracteres vanos,
a la Naturaleza el poder quita,
y engaña, al menos cuando no la imita;
con esta los furiosos cuatro vientos,
puedo enfrenar, los montes cavernosos

¹⁰ Ver de J. Álvarez Barrientos, «Problemas de género en la comedia de magia», *Actas del Simposio internacional El teatro español a fines del Siglo XVII*. Amsterdam, Rodopi, 1989. 301-310: «Público y creencia en la comedia de magia». *Homenaje a A. Navarro*. Kassel, Reichenberger, 1990, 5-16. y «Apariencia y realidad en la comedia de magia dieciochesca», en *La comedia de magia y de santos*, 341-349.

¹¹ *El conde Lucanor*, en *Obras completas. Comedias*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973, 1961.

¹² Cfr. Lope de Vega, *Obras completas. Comedias*. II. Madrid, Biblioteca Castro, 1993, 749.

¹³ *Obras completas*, I. 454-55.

arrancar de sus últimos asientos,
 y sosegar los mares procelosos,
 poner en guerra y paz los elementos,
 formar nubes y rayos espantosos,
 profundos valles y encumbrados montes
 esconder y alumbrar los horizontes,
 con esta, sí, de todas las criaturas
 mudar en otra forma la apariencia

De casi todas estas manifestaciones hallaremos ejemplos en otras comedias, a veces en el nivel visual de la escenografía, según comentaré luego.

Los objetos mágicos que utilizan son los habituales, y también se mencionan largas series en los textos literarios, desde la famosa enumeración de la *Celestina*, a las comedias del XVII: habas, tijeras, y cedazos para adivinar, muelas y sogas de ahorcado, ojos, corazones y sesos de sapos, gatos, asnos o culebras, untos de muchos animales, etc. De la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (mitad del XVI)¹⁴ es este texto que menciona las «hicies de perro negro macho y de cuervo, tripas de alacrán y cangrejo, testículos de comadreja, meollos de raposa del pie izquierdo, pelos priápicos del cabrón, sangre de murciélagos, estiércol de lagartijas, huevos de hormigas, pellejos de culebras, pestañas de lobo, tuétanos de garza, entrañuelas de torcecuello, rasuras de osa...» y otras porquerías semejantes. Más poética y fina, la gitana Lucinda de *El arenal de Sevilla* lopiano, fingida hechicera, dice:

Tengo piedras, hierbas, flores,
 oraciones y palabras,
 nóminas que quiero que abras
 para secretos de amores,
 que te quitarán el seso.

Uno de los medios coercitivos más poderosos de que dispone el mago es el conjuro. Los dramaturgos son aficionados a poner en escena el momento del conjuro, rico en sugerencias dramáticas y ritmos poéticos en las salmodias e invocaciones, y en las estupendas apelaciones a los espíritus malditos. Recordaré, entre muchos ejemplos los cervantinos¹⁵ de *El trato de Argel* y *La Numancia*. En la primera Fátima, después de especificar las circunstancias y objetos propiciatorios (cabellos al aire sueltos, sartal con piedras de águila en el brazo, cinco cañas en la mano cortadas en luna llena, cabezas de serpientes, carne de frente del potro, figura de cera con la imagen de la víctima, atravesado el corazón con una flecha...) pronuncia su estupenda invocación:

¹⁴ Ver Caro Baroja, «La magia en Castilla», 76; de este artículo de Caro Baroja tomo algunos otros ejemplos en estas líneas, como el conjuro de Juana Dientes (lo trae Caro en p. 89).

¹⁵ *El trato de Argel*, en *Teatro completo*, ed. A. Rey Hazas y F. Sevilla, Barcelona, Planeta, 1987, 884-85; *La Numancia*, id., 947: «Aquí ha de salir por los huecos del tablado un demonio hasta el medio cuerpo y ha de arrebatar el carnero, y meterle dentro y tomar luego a salir y derramar y esparcir el fuego y todos los sacrificios»; 950 y ss. para el conjuro de Marquino.

A vosotros, oh justo Radamanto
 y Mínos, que con leyes inmutables
 en los oscuros reinos del espanto
 regís las almas tristes miserables,
 si acaso tiene fuerza el ronco canto
 o murmurio de versos detestables,
 por ellos os conjuro, ruego y pido...
 Rápida, Ronca, Run, Raspe, Riforme,
 Gandulandín, Clifet, Pantasilonte,
 ladrante tragador, falso triforme,
 herbárico pestífero del monte,
 Erebo, engendrador del rostro enorme
 de todo fiero dios, a punto ponte
 y ven sin detenerte a mi presencia.

Palabras a las cuales acude obediente el demonio, impulsado por la fuerza incontrastable de los versos y murmurios perversos de la maga, aunque viene a decir que contra un pecho cristiano las hechicerías no tienen fuerza alguna. En la *Numancia* es seguramente más conocido el pasaje de los sacerdotes numantinos, concebido por Cervantes con precisión escénica de notable detallismo, en el que sacrifican un carnero que arrebatara un diablo que sale por el escotillón al conjuro del primer sacerdote, que invoca al gran Plutón, dios de los infiernos. Al terrible Plutón volverá enseguida a conjurar el más poderoso mago Marquino, con el fin de que rescite a un muerto al que quiere preguntar una serie de cosas. Marquino tiene que hablar seriamente a Plutón, que parece remiso:

ea, pues, vil canalla mentirosa,
 aparejaos al duro sentimiento
 pues sabéis que mi voz es poderosa
 a doblaros la rabia y el tormento

Ante la pereza del diablo, Marquino usa agua de la laguna Estigia, después de haber usado otras aguas claras cogidas en el mes de mayo:

Este hierro, bañado en agua clara
 que al suelo no tocó en el mes de mayo,
 herirá en esta piedra y hará clara
 y patente la fuerza de este ensayo

(Con el agua de la redoma clara baña el hierro de la lanza y luego hiere en la tabla y debajo o suéltense cohetes o hágase el rumor con el barril de piedras)

[...]
 ¿Cómo mi mandado al punto no se hace?
 ¿No os curáis de amenazas, descreídos?
 Pues no esperéis que más os amenace;
 esta agua negra del estigio lago
 dará a vuestra tardanza presto el pago.

Agua de la fatal negra laguna
 cogida en triste noche, oscura y negra,
 por el poder que en ti junto se aúna
 a quien otro poder ninguno quiebra,
 a la banda diabólica importuna,
 y a quien la primer forma de culebra
 tómo, conjuro, aprenúo, pido y mando,
 que venga a obedecerme aquí volando.

Y entonces, como reza la acotación, se produce el portento: «Sale el cuerpo amortajado, con un rostro de máscara descolorido como de muerto, y va saliendo poco a poco, y en saliendo dejase caer en el teatro sin mover pie ni mano hasta su tiempo». Es decir, el trabajo de Marquino no ha terminado: vuelta al conjuro, a los azotes, a las aguas encantadas, hasta que el pobre cadáver tiene que responder a las preguntas del obstinado hechicero.

En última instancia el poder que posee el mago se origina en un pacto diabólico, explícito o implícito. El tema del pacto diabólico explícito aparece sobre todo en las comedias de intención trascendente y discusión religiosa o teológica, y se conecta con la modalidad de las comedias de santos. Piezas fundamentales que utilizan el recurso son *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, comedia propiamente de santos, *El mágico prodigioso* de Calderón, a la que me referiré después, o *Quien mal anda en mal acaba*, de Ruiz de Alarcón¹⁶, que toma pie de un caso histórico, el proceso de la Inquisición de Cuenca contra el morisco Román Ramírez, hortelano del duque de Medinaceli, acusado de pacto expreso con el diablo y quemado en effigie, tras morir de enfermedad en la cárcel, después de haber confesado sus relaciones con el diablo Liarde, que acude a sus conjuros, pero no le sirve de gran ayuda al parecer. Sea como fuere, en la comedia, tras todas las maquinaciones del mago y del diablo, en el desenlace y a modo de deus ex machina, aparecen dos familiares del Santo Oficio, «con la insignia al pecho» y el diablo pone pies en polvorosa con esta melancólica despedida: «Aquí dio fin mi poder / porque el del cielo es mayor».

Pero he dicho hace poco que la imagen del mago en el teatro del XVII responde a varias tradiciones o raíces culturales y literarias. Hagamos un repaso de las principales.

2.2. Modelos de magos y tradiciones culturales

2.2.1. La bruja satánica popular

El modelo más cercano a la experiencia y supersticiones cotidianas es el de la bruja satánica popular¹⁷, un arquetipo que alcanza su máximo desarrollo en toda Europa desde el siglo XIV

¹⁶ Ver la reciente edición de A. Martínez Blasco en Kassel, Reichenberger, 1993, y para las fuentes de la comedia, inspirada en un caso histórico, los trabajos de A. González Palencia, «Las fuentes de la comedia *Quien mal anda mal acaba*», *BRAE*, XVI, 1929, 199-222; *Un curandero morisco del Siglo XVI: Román Ramírez y las fuentes de de la comedia *Quien mal anda en mal acaba**, Madrid, 1930, reimpreso en *Historias y leyendas*, Madrid, 1942, 215-84.

¹⁷ Ver sobre este modelo Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, y ahora C. Lisón Tolosana, *Las brujas en la historia de España*, Madrid, Temas de hoy, 1992.

hasta el XVII y cuya configuración española (vasconavarra especialmente) se relaciona con los movimientos heréticos de cátaros y valdenses. Casi siempre es una vieja, servidora y asistida del demonio. Acude volando al aquejarre y causa males sin cuento a sus vecinos. Sobre los poderes y capacidades de las brujas, la actitud general en la gente ilustrada de España es de escepticismo, mucho más acusado que en el resto de Europa. Los responsables superiores del Consejo de la Suprema Inquisición frenan numerosos procesos entablados por funcionarios menores y más crédulos, y las quemas de brujas en España son mucho más reducidas que en Francia o Alemania. El inquisidor Alonso de Salazar y Frías es un ejemplo característico de talante positivo y racional a principios del XVII. Este escepticismo se manifiesta también en los poetas y dramaturgos, y deriva a menudo a la burla y la parodia de los magos y la magia.

La bruja, desde *Celestina*, es alcahueta, calidad inseparable de la hechicería. Pármene califica a su ama de «alcahueta y un poquito hechicera»; el anciano condenado a galeras que libra don Quijote iba «por alcahuete y por tener asimesmo sus puntas y collar de hechicero», la madre del Buscón es alcahueta y bruja. La vieja Fabia de *El caballero de Olmedo*, una de las más famosas descendientes de *Celestina* identifica también ambos rasgos. Mirón, en otra comedia de Lope, *La locura por la honra*, dice haber visto «una hechicera y alcahueta» que hace conjuros y pone pasquines, y en clave caricaturesca, usando la técnica del motejar, el protagonista de la comedia topiana *El galán Castrucho* nos ofrece otro estupendo retrato de bruja popular¹⁸:

Abre. A los diablos te doy
cocinera de Caifás.
Abre la puerta, vejona,
cara de mona.
Abre, hechicera, bruja
la que estruja
cuantos niños hay de teta,
por alcahueta
once veces azotada
y emplumada.
Abre mielga con antojos,
cuyos ojos
ven de noche cual murciélago,
sucio piélago
[...]
mala, maleta, mallorca,
que a la horca
vas de noche con candelas
y las muelas
quitas a los ahorcados,
que aun muertos nos están seguros
de conjuros

¹⁸ Cito por la edición de *El galán Castrucho* de A. Ebersole, Valencia, Albatros, 1983, 92-93. Es uno de los textos que trae Caro Baroja en «La magia en Castilla».

¹⁹ Ver los datos que recoge Pavia, op. cit., lugares mencionados en el índice, 161.

y de maldades que haces,
 con que deshaces
 las nubes y las arrasas
 por donde pasas....

Daré, para terminar este apartado, un ejemplo de conjuro erótico recogido en el proceso real contra Juana Dientes y Martínez, hacia mitad del XVI; dice así: «Conjúrote estrella, la más alta y la más bella, como conjuro la una conjuro las dos, y como conjuro las dos conjuro las tres [*así hasta nueve*] todas nueve os juntad y a fulano combate le dad, y en la huerta de Moisés entrad, y nueve varetas de amor le cortad, y en la fragua de Berecbú, Barrabás, Satanás y Lucifer entrad, y nueve rejonos amolad y al diablo cojuelo los dad que se los vaya a lanzar a fulano por mitad del corazón que no le dejen reposar hasta que conmigo venga a estar»...

Pero no es este el único modelo hechiceril. Mucha importancia literaria y dramática tiene el de la bruja de raíces clásicas, cuyas figuras centrales son Medea y Circe, personajes de numerosas piezas y escenas e innumerables referencias en el teatro del Siglo de Oro.

2.2.2. La bruja clásica: dos arquetipos: Medea y Circe

Las hechiceras tracias y tesalias tuvieron mucha fama. Apuleyo escribe que las de Tesalia ejercían su poder sobre la naturaleza inanimada, y que podían transformarse en animales e insectos. Estos paradigmas clásicos perviven en personajes del teatro español, sobre todo en las figuras de Circe y Medea.

La maga Circe protagoniza, entre otras, la comedia *Polifemo y Circe* (Mira, Montalbán y Calderón), la fiesca *La Circe*, con escenografía de Cosme Lotti, *El mayor encanto amor*, de Calderón, *Los encantos de la culpa*, auto sacramental del mismo Calderón, *Fieras de celos y amor*, de Bances Candamo¹⁹... Como se sabe la más acusada habilidad de Circe era la de convertir los hombres en bestias. *El mayor encanto amor* es una de las comedias más interesantes con Circe de protagonista, y con espléndido desarrollo escénico del mito. Cuando Ulises y sus hombres llegan a la isla de Circe ven salirles al encuentro un escuadrón de fieras que desarrollan más tarde un concertado ballet animal, una danza de disfraces al compás de la música. Los marineros se admiran de tantos prodigios y caen en las redes de la maga, que los convierte en animales. Iris, mensajera de Juno trae a Ulises un ramo de flores mágicas que contrarrestan los hechizos de Circe: «Moja el ramillete y sale fuego del vaso». La misma maga declara sus poderes e intenta engañar a Ulises²⁰:

Prima nací de Medea
 en Tesalia, donde fuimos
 asombro de sus estudios
 y de sus ciencias prodigio,
 ...
 Por las rayas de la mano

¹⁹ *El mayor encanto amor*, en *Obras completas. Dramas*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987, 1516-17.

²⁰ *El mayor encanto amor*, en *Obras completas. Dramas*, 1531, 1533, 1544, y el pasaje cómico citado más adelante en p. 1522.

la quiromancia examino,
...
la geomancia
en la tierra, cuando escribo
mis caracteres en ella,
y en ella también consigo
la piromancia, cuando
de su centro, de su abismo
hago abrirse las entrañas
y abortar a mis gemidos
los difuntos, que responden
de mi conjuro oprimidos
...
Esta soy y con mirar
el sol a mi voz rendido,
la luna a mi acción atenta,
obediente a mi suspiro
toda la caterva hermosa
de los astros y los signos
...
hoy a tus plantas me postro.

Los prodigios escénicos se suceden: árboles que se abren para dejar salir a encantadas ninfas, gigantes y animales, apariciones y desapariciones por el escotillón, objetos mágicos, mesas con manjares que salen del tablado directamente a la palabra de Circe, metamorfosis varias, tormentas (oscuridad, ruidos), palacios que se hundén y volcanes que emergen a los conjuros de la maga... Las tramoyas de la comedia las hizo el famoso Cosme Lotti, curiosamente llamado en Madrid «El Hechicero» por sus habilidades escenográficas. Alguna acotación significativa²¹:

*Circe-Hola, la mesa.
De debajo del tablado sale una mesa muy compuesta y con luces*
...
Los aires cubiertos
de vapor caliginoso
segunda noche parezca.
Truenos y granizo. Oscurécese el tablado

Llamas las aguas arrojen.
Sale fuego del agua

Estos palacios
que mágico el arte finge
desvanecidos en polvo
sola una voz los derribe.

²¹ Puede leerse la comedia en la edición de *Poesías cómicas* de Bancos Candamo, Madrid, Blas de Villanueva, 1722, t. II, fols. 150 y ss.

²² Natale Conti, *Mitología*, trad., introd. y notas de R. M. Iglesias y M. C. Álvarez, Murcia, Universidad, 1988, 414.

Húndese el palacio de Circe y aparece un volcán arrojando llamas

El duelo que se establece entre Ulises y Circe enfrenta al ingenio con la magia, en un conflicto distinto al que veremos en otras comedias de mayor pretensión doctrinal en las que se enfrenta la magia a la religión. En esta comedia de diversión y leve moraleja sobre el poder del amor (el mayor encanto) no falta la vertiente cómica y paródica de la magia: Circe convierte al gracioso Clarín en mona, y en sus disfraz de mona actúa grotescamente, y profesa cómica animadversión a la hechicera a la que llama:

fiera,
 nigromante encantadora,
 energúmena, hechicera,
 súcuba, incubo y en fin
 es, por acabar el tema,
 con los demonios demonia
 como con los duendes duenda.

En la versión autosacramental de *Los encantos de la culpa*, Circe simboliza la culpa, que convierte a los hombres en animales por el pecado. Algunas escenas son cercanas a las de la comedia: en el auto, por ejemplo, Ulises-Hombre toca el vaso de tósigo que le da la Culpa, símbolo de la lascivia, con las flores del Entendimiento, y sale fuego del vaso. Ulises podrá al final abandonar la isla encantada en la nave de la Iglesia, salvado por la Penitencia y el Entendimiento, mientras los palacios de Circe-Culpa se hunden en un gran terremoto.

En mutaciones escénicas y efectos especiales semejantes a los de *El mayor encanto amor*, con más desarrollo, si cabe, estriba la versión del último dramaturgo relevante del XVII, el poeta oficial de Carlos II, Bances Candamo, que escribió sobre el mito de Circe la zarzuela *Fieras de celos y amor*. Aquí entramos en el terreno de la explotación visual, que es una de las funcionalidades de los elementos mágicos en el teatro, sobre la que volveré más adelante. Avanzaré solo algunas acotaciones de *Fieras de celos y amor*: al comenzar la obra²² «Estará el teatro de oscuridad nocturna, cuya escena será de peñascos... hay dos grutas... por una saldrá Circe vestida de pieles; por la otra Polifemo, gigante, como desnudo, ceñida una bruta piel, un ojo en la frente y un pino en la mano»; la maga, como es tópico en su presentación, describe sus poderes: «Circe soy, de las estrellas / oráculo escandaloso», cuyos conjuros estremecen los montes «y en abortos / de fuego, en cocavidades / bramando el aire furioso / revienta el Etna»; «todo el piclago transiomo», transforma a los hombres en bestias, etc. En el escenario los pondrá de manifiesto con ayuda de los tramoyistas: «Baja Circe en un dragón, haciendo círculos en el teatro», conjura a las tres Furias, que salen por el escotillón entre vapores, y le traen un palacio: «Va saliendo de debajo del teatro un salón de oro y cristal, y en un trono un sol muy resplandeciente, y en nichos repartidos los siete planetas con sus estrellas», etc.

Medea, prototipo de hechicera en la literatura alejandrina y en Roma, aparece también como

arquetipo del dominio mágico sobre los elementos. Natalie Conti²³ en su *Mitología*, escribe: «era muy grande el poder de Medea, puesto que era muy experta en las artes mágicas [...] hacía volver los ríos a sus fuentes y bajar astros del cielo y otras muchas cosas admirables», habilidades que también recuerda Pérez de Moya²⁴ en su *Filosofía secreta*, junto con su sabiduría en todo género de veneno. Ya Lope de Rueda en la comedia *Armelina* la presenta acudiendo al conjuro de Mulién Bucar; es personaje, naturalmente, en *El vellocino de Oro*, de Lope, y desarrolla sus magias en *Los tres mayores prodigios* de Calderón o *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla. La comedia calderoniana (fiesta real de 1636 escrita para la mágica noche de San Juan) se estructura en tres actos de tema distinto: los amores de Medea y Jasón ocupan el primero. Muy significativamente, como en todos los demás casos de estos magos y magas, vive en un inculto, fragoso bosque» intrincado, espacio misterioso de la magia y símbolo de irracionalidad y desenfreno pasional. Según la propia Medea a su obediencia²⁵ «está cuanto el sol abrasa/ y cuanto la luna hiela», porque es «la sabia y docta Medea, /a cuyo mágico estudio / son caracteres y letras / en la campaña las flores / y en el cielo las estrellas». Ha pasado de la astrología a la magia, conoce la nigromancia y piromancia, de tal modo que:

a mis mágicos conjuros
 todos los infiernos tiemblan
 y sus espíritus tristes
 sus lóbregas sombras negras,
 sus profundos calabozos,
 oprimidos de la fuerza
 del encanto a mis preguntas
 dan equívocas respuestas

Como sucedía con Circe, Medea tiene una versión calderoniana simbólica, en el auto sacramental de *El divino Jasón*²⁶, en el que representa a la Gentilidad, que se enamora de Jasón-Cristo para convertirse a la verdadera fe, abandonando sus encantamientos y paganismos.

Rojas Zorrilla ve en el personaje la posibilidad de construir una fábula de teatralidad espectacular²⁷ con abundancia de efectos escenográficos ya desde la primera escena en la que Jasón y Mosquete bajan en una nube mientras tiembla un terremoto. En sucesivas ocasiones derrumba montes (elementos móviles escénicos, reales) que vuelven a su posición por orden de Medea, detiene rayos en el aire... En el momento culminante Medea, llevada de su violenta pasión abrasa el palacio con infernales conjuros y mata a sus hijos (esto se narra, claro), y se aleja montada

²³ Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, ed. E. Gómez de Baquero, Madrid. Nueva Biblioteca de Autores Españoles. 1928, lib. IV, cap. LIII: «Fue grande maga y muy docta en todo género de veneno [...] dicen que volvía los ríos atrás y sus fuentes, y descendía la luna y las estrellas del cielo».

²⁴ Cito por la edición de *Obras completas. Dramas*, 1554,

²⁵ Cfr. la ed. de I. Arellano y Á. Gilveti en el tomo I de los Autos completos de Calderón, publicado en Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1992.

²⁷ Ver Caro Baroja, *Teatro popular*, 63-66 y Cattaneo, «Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla», en *La comedia de magia y de santos*, 123-32.

en un dragón a ser reina de otros mundos extraños: «Sale Medea en lo alto en un dragón echando fuego».

2.2.3. *La figura del astrólogo (seria y cómica)*

Otro personaje clave en el territorio de la magia o aledaños es el del astrólogo, que conoce dos variantes, la seria y la burlesca. En el terreno serio podemos recordar, entre innumerables avatares al mismo padre de Segismundo, el rey Basilio de Polonia, cuya falsa sabiduría astrológica ha sido la causante de los conflictos en *La vida es sueño*. Como se explicita claramente en la comedia, los astros dicen la verdad, pero el hombre ni sabe ni tiene derecho a investigarlos, como expresa Segismundo:

Lo que está determinado
del cielo y en su azul tabla
Dios con el dedo escribió,
de quien son cifras y estampas
tantos papeles azules
que adornan letras doradas,
nunca engañan, nunca mienten,
porque quien miente y engaña
es quien para usar mal de ellas
las penetra y las alcanza

Este es el mismo defecto que provoca la destrucción de la reina Marienc en *El mayor monstruo del mundo*, reina que muere inocente en cuanto al honor, pero culpable en cuanto a su indagación temeraria en el futuro²⁸: los avisos de un astrólogo al que consulta provocan las melancolías y el encadenamiento de aciagas circunstancias que conducirán a la catástrofe final. Según recuerdan Ciruelo o los escritores religiosos como San Juan de la Cruz, la pretensión de investigar los arcanos divinos termina en desgracia para quien la intenta. Al descrédito del astrólogo ayuda la creencia en el libre albedrío humano, que hace vana cualquier predicción determinista de la astrología judiciaria. Es explicable que abunde la versión jocosa del astrólogo, convertido en una figura de irrisión, caricatura grotesca y protagonista frecuente de entremeses o comedias cómicas: recordaré solo casos²⁹ como *El astrólogo fingido* de Calderón, *El astrólogo tunante*, entremés de Bances Candamo, el entremés anónimo de *El astrólogo borracho*, el sainete de Lorenzo de las Llamosas, *El astrólogo*, o el *Entremés del astrólogo burlado* de Juan Bautista Arroyo... El astrólogo del entremés *El muerto*, *Eufrasia* y *Tronera*, de Bernardo de Quirós³⁰, por ejemplo, sale dispuesto a alzar una figura, conjura a Plutón y Saturno mientras abraza a la dueña de la casa, con ridículas palabras, en presencia del hermano (al cual han convencido de que está muerto): «Nausi friti, nausi friti», va diciendo, a lo que responde el muer-

²⁸ Ver mi artículo «*El mayor monstruo del mundo*, de Calderón. Notas para una síntesis del drama» en *Del horror a la risa. Géneros dramáticos clásicos*, (ed. J. Arellano), Kassel, Reichenberger, 1994, 9-42.

²⁹ Pavía aporta más en el repertorio de lugares pertinentes que trae en la p. 160 de su índice, s. v. *astrologers*.

³⁰ Cito por la ed. de C. C. García Valdés, en *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, 360.

to Lorenzo: «¿Nabos fritos? ¿Qué queréis aquí fantasma?»; semejantes conjuros ridículos hacen los fingidos astrólogos y magos de los entremeses sobre la Cueva de Salamanca³¹, como el cervantino o el calderoniano de *El dragoncillo*, donde tenemos probablemente el conjuro más grotesco de todos, en boca del soldado-mago:

Teresa toma el candil y el soldado hace como que conjura. El gracioso hace las mismas acciones y la criada va sacando lo que escondió.

—Quirirín quin paz
 —Quirirín quin paz
 —Quirirín quin puz
 —Quirirín quin puz
 —Aquí el buz.
 —Aquí el buz.
 —Allí el baz.
 —Allí el baz.
 —Tras.
 —Tras
 ---Tris.
 ---Tris
 ---Tros.
 ---Tros.
 ---Trus
 ---Trus

—Quirirín quin paz, quirirín quin puz.
 Oh, tú, que estás encerrado
 (el dónde yo me lo sé)
 ven de un bufete cargado
 y mira que quiero que
 no venga desmantelado.

Y el sacristán escondido debajo del bufete no tiene más remedio que sacar la mesa como si fuera esta andando por la magia del socarrón dragoncillo.

2.2.4. *El mago novelesco y caballeresco*

El último modelo, en fin, que mencionaré ahora, es el del mago de origen novelesco, surgido de los mundos de los libros de caballerías o las invenciones épicas italianas: son los Merlines y Malgesíes de varias comedias (por ejemplo, *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Cervantes), la maga Sincstasia de *Don Florisel de Niquea* (Pérez de Montalbán), la Falerina de *El jardín de Falerina* calderoniano, el mago Dirceo de *El mérito es la corona* (Agustín de Salazar), la maga Melisa de *Cómo se curan los celos y Orlando furioso* de Bances Candamo,

³¹ J. Canavaggio ha escrito un excelente artículo sobre la reescritura de Calderón en «En torno al *Dragoncillo*. Nuevo examen de una reescritura», en A. Navarro (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Salamanca, Universidad, 1988, 9-16. Cito el texto calderoniano por la edición de M. I. Lobato en *Calderón, Teatro cómico breve*, Kassel, Reichenberger, 1989, 208-209.

etc. En estas comedias de género palaciego la presencia de los magos va unida inseparablemente a la explotación de la visualidad escénica de los recursos fantásticos y efectos especiales en los que tan hábiles se muestran los ingenieros italianos que sirven a los Austrias españoles. Volveré después sobre alguna de estas comedias.

Una vez repasados los principales papeles dramáticos que encarnan el tema de la magia en el teatro aurisecular, me interesa, cambiando ahora de perspectiva, examinar cuáles son los principales modos de funcionamiento teatral de la magia, es decir: ¿qué tipos de uso dramático o de funcionalidad podemos advertir? A mi juicio, tres son los principales modos en que la magia y los magos se integran en las tramas argumentales y se manifiestan en la representación propiamente teatral, escénica, del Siglo de Oro.

3. LA MAGIA Y SU FUNCIONAMIENTO EN EL ESCENARIO.

3.1. *La magia fingida como motivo de enredo y mecanismo de burla.*

El primer modo de aparición es el de los motivos mágicos fingidos como parte de un mecanismo de enredo. No hay pues, en estos casos, propiamente magia ni magos, sino personajes ingeniosos que utilizan la credulidad de los demás para maquinar sus trazas, apoyándose en fingimientos y apariencias artificiosas que convencen a otros personajes de cualidades mágicas inexistentes. Así funciona en comedias tan excelentes como *El encanto sin encanto* o *El astrólogo fingido* de Calderón, y otras menos felices, como *El embuste acreditado* y *El diablo está en Cantillana*, de Vélez de Guevara, la *Segunda Celestina* de Agustín de Salazar, o la más tardía y famosa de Zamora, *El hechizado por fuerza*. No es momento de recordar las tramas de estas y otras obras semejantes: todas comparten las dimensiones lúdicas de la burla y presentan jocosamente los elementos mágicos, ridiculizados como supersticiones absurdas. Los efectos especiales como truenos, cohetes, oscurecimientos, ruidos extraños, espejos mágicos, etc., que en otras comedias con magos se presentan como efectos reales provocados por los poderes hechiceriles, son en estas comedias meras máquinas de burlas preparadas por los protagonistas de las mismas. La contaminación de la atmósfera burlesca, lleva en ocasiones a la parodia entremesil: baste como ejemplo de este desarrollo la escena grotesca de *El castigo de la miseria* de Hoz y Mota, en la que se hace creer el miserable don Marcos, que un astrólogo le va a revelar dónde se oculta el dinero que le ha sido robado por unos ladrones. El gracioso Chinchilla se hace pasar por astrólogo; veamos la escena³²:

Corren la cortina y se descubre Chinchilla, sentado, con un bufete delante, con libros, esfera y compás, y él con ropón, barba y gorro.

Don Marcos: Jesús, qué visión.
Parece a Poncio Pilato.

³² En *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. BAE, 49, 217.

Chinchilla: Aquí dice Trimesgisto
que Mercurio retrogrado
si en sextil aspecto mira
al trepidante centauro,
será gran año de hongos
y el libro cuarto de Bravo
lo confirma; mas Berbén,
De cirujía, y Laín Calvo
dicen: dat piscis at qualis

El socarrón astrólogo prosigue haciendo visajes y círculos en el suelo mientras echa «pimiento en un tiesto que habrá de lumbre», y al conjuro «Por el X. zeta, gerum, / y el ubicumque duarum, / conjuro de los conjuros / y encanto de los encantos» sacan «un gato grande, lleno de cohetes y cae don Marcos de la silla», muerto de miedo.

3.2. *La magia como motivo verbal y argumental*

Un segundo grado es el de las comedias con presencia de la magia en el nivel verbal, es decir, comedias con magos cuyos prodigios no se escenifican, sino que se narran. En ocasiones hay efectos de tramoya, bastante reducidos si se comparan con los despliegues del teatro cortesano. Este tipo de comedias es el característico de la primera mitad del siglo y de los escenarios de corral. Magia en el tema y argumento, pues, pero no como base de una teatralidad visual, muy propicia para el género, pero necesitada de una serie de medios que solo el teatro palaciego podrá ofrecer a la inventiva de poetas y escenógrafos.

La magia como elemento argumental fundamenta tramas como *Los celos de Rodamonte*, de Lope, donde se apuntan algunos efectos escenográficos, o disfraces curiosos: Lauriano, mago, por ejemplo, es capaz de convertirse en león y disfrazado de fiera sale a escena con una cabeza de león. En otra escena Mandricardo va a coger las armas mágicas del héroe troyano Héctor, y se quema: sabemos de los efectos portentosos de las armas a través de la palabra y el gesto de Mandricardo, y lo mismo sucede con el escudo encantado de Candrimando, que ciega a Rugero: palabra y gesto sustituyen a los efectos propiamente escenográficos que muestran los prodigios de los magos sobre el propio tablado. Casi todas las comedias de magia de Castillo Solórzano³³, poeta con poca experiencia teatral, pertenecen a esta categoría. En *Los encantos de Bretaña*, estructurada sobre modelos novelescos, el Almirante de Bretaña pide ayuda al mágico Ardano para realizar sus planes de usurpación del trono. Ardano, que en realidad es leal a la reina Arminda, trae por los aires (efecto moderado de tramoya teatral) al duque de Aquitania, para que se enamore de Arminda. Laura, enamorada celosa del duque pide a su vez la ayuda del mago Brunelo, que pone a su disposición un grifo volador: «Baja Laura sobre un grifo». Tras una serie de peripecias y magias rudimentarias (reiterados vuelos por la maroma), se celebran las bodas tópicas. En *La fantasma de Valencia*, una maga morisca hace que un espíritu tome la figura de Teodora para desacreditarla mostrando una conducta licenciosa. Es el discurso verbal

³³ Cfr. mi introducción a *El mayorazgo figura*. Barcelona, PPU, 1989.

el que muestra en cada ocasión si la actriz encarna al espíritu diabólico que finge ser Teodora, o encarna a la propia Teodora. Por este mismo territorio transitan en su mayor parte las comedias de magia de Ruiz de Alarcón: tomemos *La prueba de las promesas*, versión dramática de la vieja historia de don Illán de Toledo que escribió don Juan Manuel en el Conde Lucanor. Don Illán, para probar las promesas de don Juan le hace creer en una serie de ascensos y bonanzas:

darle quiero, por encanto
y mágicas apariencias
riquezas, honras y oficios
para probar sus promesas,
y con estos caracteres
efecto quiero que tenga

Escribe en un papel y empiezan a aparecer mensajeros de las riquezas y honras que se supone llueven sobre don Juan: pero la calidad mágica de estas apariciones las sabe el público por las palabras de don Illán, que dirigen la percepción de los oyentes. Con variantes diversas y grados reducidos de efectos especiales propios de la escenografía de corral, encontramos esta explotación de la magia en *La manganilla de Melilla*, o *La cueva de Salamanca*, comedia esta que muestra alguna variedad más interesante en los trucos de magia (cabeza que explota, libro que arde, apariciones y desapariciones por el escotillón, etc.), pero en la que interesa sobre todo el debate intelectual sobre la magia que se concentra de modo especial en el desenlace donde el mago Enrico se enfrenta a un fraile dominico y un pesquisidor, para reconocer al final la vanidad de las ciencias ocultas.

Pero desde un punto de vista más específicamente teatral hay que poner de relieve las comedias en que la magia aparece en el nivel escénico, por medio de efectos visuales que muestran los prodigios realizados por los magos. Este grupo es el que constituye la cima, a mi juicio, de la explotación teatral de la magia como tal elemento de teatralidad.

3.3. *La magia y los recursos de la escenografía.*

A este grupo pertenecen los modelos de mágicos procedentes de la literatura de caballerías o las fábulas épicas del Renacimiento italiano. Una pieza temprana que muestra las inclinaciones del género es la fiesta al cumpleaños del rey en 1622, con libreto de Villamediana, *La gloria de Niquea*, primera representación a la italiana de que tenemos noticia en España, inspirada en episodios del *Amadís de Grecia*, y de *Florisel de Niquea*, de Feliciano de Silva²⁴, y actuada por las damas de palacio. Se aspiró al espectáculo total, con participación de ferreteros, carpinteros, cordeleros, entalladores, albañiles, ensambladores, sastres, tintoreros, vidrieros, hojalateros, batiñojas, destiladores de aceites aromáticos, músicos, escultores, pintores, doradores, ingenieros.... Muchos de estos artesanos contribuyeron a la construcción de efectos

²⁴ Ver la edición facsímil de *La gloria de Niquea*, hecha por F. Pedraza, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992. La descripción de la fiesta, por Antonio Hurtado de Mendoza la reproduce Ferrer, *Nobleza y espectáculo teatral*, Valencia, Universidad, 1993, 283 y ss.

de magia: aberturas de montañas que dejan ver un palacio encantado, columnas que se derriban por encanto, danza de ninfas encantadas, leones, y apariencias suntuosas con salones de espejos luminosos y otros efectos.

Por este camino vendrán numerosas comedias, hasta la culminación del género en las fiestas palaciegas de Calderón. Las comedias de fantasía calderonianas suponen el ejemplo más perfecto y el arquetipo más eficaz: baste recordar piezas como *El mayor encanto amor*, *Apolo y Climene*, *El jardín de Falerina*, *El castillo de Lindabridis*, *Hado y divisa de Leonido* y *Marfisa*. En *El castillo de Lindabridis*, por ejemplo, por los poderes del mago Antistes, un castillo (al parecer elemento escénico, no mero decorado verbal) surca los aires y baja al tablado, para dejar salir a un cortejo de hermosas damas aventureras. En todas estas comedias podemos establecer un amplio repertorio de portentos y prodigios mágicos: metamorfosis sorprendentes, objetos mágicos (espejos, anillos, armas encantadas), mutaciones maravillosas de bosques y palacios, jardines y grutas, montes que se abren, se mueven o estallan en feroces volcanes, gigantes y animales encantados, apariciones y desapariciones por el escotillón, terremotos... Más eficaz que cualquier comentario o paráfrasis será, creo, la lectura de algunos fragmentos de acotaciones de *Hado y divisa de Leonido* y *Marfisa*, comedia maravillosa inspirada en episodios del *Orlando furioso* de Ariosto. Señalaré que estas acotaciones son de una índole muy particular, ya que describen en este caso los efectos vistos durante el estreno de la comedia en el Coliseo del Retiro en 1680: no son, pues indicaciones a priori que pueden ser cumplidas o no en la representación, sino descripciones de lo que sí se hizo. Pues bien, en esta comedia hay numerosas mutaciones completas del escenario, y abundancia de apariencias y efectos mágicos, a cargo sobre todo del mago Argante, que tiene en una cueva sujeta a Marfisa, y que puede convocar con su conjuros a la furia Megera, agente, a su vez, de otros extraordinarios acontecimientos, ordenando las alteraciones de los elementos desde su cabalgadura encantada, una maravillosa sierpe mecánica capaz de enroscarse y aumentar de tamaño en los aires. Dice un texto de la Jornada I:

Argante: Oh, uí, pálida Megera
de las furias del averno
principal ira, a quien toca
de las magias el imperio.
Atiende mi voz.

Con esta exclamación de Argante se apareció Megera, sentada en una sierpe, y se fue desprendiendo por el aire, en cuyo espacio desenroscaba y recogía su desmesurada estatura, cuyas erguidas escumas daban espanto y admiración, pues a veces ocupaba todo el teatro, y a veces se recogía casi al tamaño de la mujer que en ella venía sentada.

Esta Megera ordena a la tierra temblar y a los aires soplar y a los rayos fulminar: y «Habiendo cantado Megera estos versos se oscureció impensadamente el teatro, cuya novedad creció a susto con el ruido de los truenos, imitado tan al natural que parecía se desplomaba toda la máquina celeste. Viéronse los desórdenes de todos los elementos, y tocadas las cóleras de los terremotos... A este tiempo, bajando la sierpe con Megera, arrebató a Marfisa, y juntas en un vuelo cruzaron todo el teatro...».

En sucesivas escenas, Leonido y Polidoro desencajan un monte y aparece un gabinete real con arcos de oro y blanco, frisos, estatuas, pilastras, artesones: es el palacio del mago Argante donde ha llevado a Marfisa. Más tarde Megera vuelve a salir, esta vez en «una tan horrorosa hidra que se la juzgaba mensajera del daño a que incitaba al Etna»: ordena efectivamente al monte Etna que entre en erupción y este obedece con terroríficos estallidos: «Reventó el volcán con estruendo tan terrible que daba susto en lo imitado. Abrió sus senos el monte desencajando todas las peñas, y con ira imperiosa las arrojó por el teatro, dejando descubiertas sus ardientes entrañas, llenas de fuego natural, quedando sus quebrados senos arrojando llamas y las piedras que repartían por el teatro estaban tan encendidas que en cada una se podía temer un nuevo Etna. Fue un pensamiento admirablemente ejecutado, porque el horror del ruido, lo continuado del fuego y las ruinas del monte junto en un instante fue un todo de maravillas que sola cada una de sus partes bastaba para la admiración». Muchas otras maravillas y casos prodigiosos suceden en la comedia, pero la palabra clave es la que se puede leer en la acotación citada últimamente: *admiración*: ese es el objetivo primordial de semejantes despliegues de maravillas.

En otro territorio nos encontramos al abordar, para terminar ya, las comedias de debate religioso que contraponen la magia a la religión, en una simbiosis dramática de comedia de magos y comedia de santos.

3.3.2. *Comedias de debate religioso.*

Si algunos antropólogos modernos han encontrado a veces dificultades para delimitar magia y religión, no ocurre lo mismo con los tratadistas y poetas barrocos: establecen una oposición clara y sistemática entre la magia, por un lado, y la religión y razón por otro. La magia es el territorio de lo irracional, de las causalidades arbitrarias, de las alteraciones imprevisibles de lo natural, y por lo mismo, es en el fondo una falsa sabiduría, una modalidad de ignorancia esencial; la ciencia verdadera, la razón, son aliadas de la religión: la razón conduce a la fe y rechaza a la magia. Bastará remitirnos a dos espléndidas piezas de Calderón donde se plantea de modo nuclear este debate: en *La exaltación de la Cruz*, Anastasio, mago que sale vestido de pieles en un intrincado laberinto del bosque (símbolos todos de un estadio espiritual salvaje e irracional) es el prototipo del astrólogo y hechicero³⁵:

Pues eras, dejando aparte
la astrología, y viniendo
a mayor ciencia, el asombro
de la mágica, en que has hecho
tantos prodigios, usando
de todos cuatro elementos,
la geomancia en la tierra,
la eteromancia en el viento,

³⁵ En *Obras completas. Dramas*, 986 para la primera cita. Para el tema en Ruiz de Alarcón cfr. los trabajos de Espantoso Foley citados anteriormente.

la hidromancia en el agua,
la piromancia en el fuego

etc.

A petición de los príncipes de Persia invoca los espíritus, y hace elevarse dos peñascos con los príncipes encima, para que vean las batallas del rey su padre: «Hace Anastasio un círculo en tierra y van subiendo sobre dos peñascos los dos lo más que pudieren, y esta apariencia ha de obrar en las dos puntas del tablado, y ábrese la montaña y queda el tablado de muralla todo». Estas mágicas visiones y portentos fallan ante la aparición de la Santa Cruz, que deja atónito a Anastasio, y le hace buscar una ciencia superior que intuye. Cósdroas rey persa, pagano, ha cogido prisionero a Zacarías, el guardián de la Cruz, y lo entrega como esclavo a Anastasio. Entre los dos se entabla un duelo filosófico en el que Zacarías defiende que Cristo es la ciencia de las ciencias, y opone la teología (ciencia verdadera) a la magia (ciencia falsa), con amplias argumentaciones que revisan las disciplinas mágicas para negarlas, como artes diabólicas que son: «no están en Dios esas / ni esas son ciencias». Anastasio queda convencido y se convierte, entre nuevos prodigios en los que ángeles con espadas de fuego pelean contra los paganos y sus magias; Cósdroas pretende pelear «hechizo a hechizo», pero no se percata de la diferencia de ambos tipos de prodigios: los milagros y lo hechizos; terremotos, tormentas, rayos... desembocan en el triunfo de la verdadera fe y la exaltación de la cruz. La apoteosis espectacular del desenlace, con ángeles voladores que caminan sobre nubes, montañas que se abren, apariencias de altares suntuosos y música de chirimías, pertenecen ya al clima de la comedia de santos y a la escenografía del auto sacramental.

La famosa comedia de *El mágico prodigioso*, es otro ejemplo muy significativo³⁶. Cipriano, sabio pagano, está a punto de intuir al verdadero Dios por medio de sus razonamientos filosóficos. El demonio interviene entonces para apartarlo de su reflexión, y hace que se enamore de la joven Justina. Para conseguir el amor de Justina le ofrece enseñarle las artes mágicas, a cambio de quedarse con su alma, en un pacto diabólico explícito. Durante un año encerrado en una cueva el demonio enseña la magia a Cipriano, pero esta se revela incapaz de forzar el libre albedrío de Justina, y el demonio solo consigue convocar una apariencia que se resuelve en esqueleto al ir a abrazarla Cipriano. Descengañado éste, regresa a la razón y a la fe y muere mártir. *El mágico* ha sido a menudo mal entendido por la crítica que ha subrayado (erróneamente) una actitud anti intelectualista en Calderón, que criticaría supuestamente los límites de la razón. Nada de eso: el extravío del protagonista tiene su raíz en el abandono de los estudios y la razón, para entregarse a los deseos sensuales y a la magia (contraria al razonamiento filosófico); el mismo Cipriano lo reconoce paladinamente:

Mis estudios di al olvido
como al vulgo mi opinión,
el discurso a mi pasión
a mi llanto el sentimiento,
mis esperanzas al viento
y al desprecio mi razón

³⁶ Ver mi artículo «La construcción dramática de *El mágico prodigioso*», *Anuario de Estudios filológicos*, Universidad de Extremadura, XIII, 1990, 7-26.

Los prodigios del demonio (terremotos, maremotos, traslación de montes, visiones fantásticas, serpiente voladora en la que cabalga el diablo, esqueletos que se desvanecen en el viento...) no alcanzan a doblegar la voluntad humana ni a oscurecer el recto ejercicio de la razón en la búsqueda de la fe. Razón y religión son aliados en esta lucha con las potencias diabólicas que sustentan la magia. Casi como fórmula matemática se percibe esta dicotomía en piezas como el auto sacramental de Bances Candamo, *El gran químico del mundo*, donde el protagonista es el Sabio (representación de Dios) y el antagonista es, precisamente, el Mágico (representación del demonio).

4. FINAL

Hemos visto, en conclusión, a lo largo de estos someros comentarios, que la magia tiene una presencia frecuente en el teatro del Siglo de Oro, y que se manifiesta en variedades diversas: desde el primordial objetivo de admiración estética en las fiestas palaciegas, a la defensa ideológica de la doctrina religiosa en *El mágico prodigioso*, o *La exaltación de la Cruz*; y desde la modalidad del fingimiento de enredo en las comedias de ingenio, hasta la cima del despliegue visual en el teatro de gran espectáculo, pasando por la situación intermedia de la presencia en el plano verbal sin manifestación escenográfica de los efectos prodigiosos. Igualmente diversa es la raíz literaria y cultural de los modelos de magos, desde la bruja popular a la maga clásica, o a los Fitones, Merlincs y Brunclos de las fábulas caballerescas...

Y aun quedarían, si se me permite la metáfora, otros mágicos prodigiosos por examinar: precisamente los dramaturgos y los farsantes que crean y representan las estupendas ficciones en el espacio mágico del escenario en donde surge y pervive la prodigiosa magia del espectáculo teatral de la comedia nueva.

**PRIMERA ENTREGA DOCUMENTAL
SOBRE TEATRO EN ANDALUCÍA**

MERCEDES AGULLÓ Y COBO

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1996

PRIMERA ENTREGA DOCUMENTAL SOBRE TEATRO EN ANDALUCÍA

MERCEDES AGULLÓ Y COBO

Resultado de la investigación iniciada en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz son las noticias que transcribimos sobre la vida teatral, esencialmente en dicha ciudad. Sin embargo, por tratarse en algunos casos de datos relativos a actores, compañías y representaciones en otras ciudades andaluzas, hemos dado el título que precede a este pequeño bloque documental, que esperamos poder ampliar próximamente.

Como en el resto de España, las actividades públicas de carácter festivo estaban reguladas por el calendario eclesiástico. Es sabido que la fiesta del Corpus fue el centro de las representaciones teatrales en ciudades, villas, pueblos y lugares, diferenciándose solamente por el número de compañías y de actores y vistosidad, condiciones todas dadas por la economía. A las fiestas del Corpus seguían en importancia las festividades religiosas locales, las celebraciones con motivo de alguna beatificación (con participación destacada de la Orden a la que pertenecía el nuevo Santo) y en las grandes ciudades los festejos públicos que celebraban nacimientos, bodas y muertes de la Familia Real, paces y victorias muy señaladas.

Los documentos que siguen dan noticia de compañías, actores y autores de comedias que actuaban en Andalucía en esas fiestas señaladas o de manera continua. Sevilla fue el eje y modelo del resto de las ciudades andaluzas, si bien a ellas se acercaron a veces compañías procedentes de Valladolid y del propio Madrid. Destaquemos las de Miguel Fernández Bravo, con 16 actores, que actuaba en Jerez de la Frontera y en Cádiz en 1657, y la de Juan Pérez de Tapia, con otros 16, muy activo en aquel año y en los siguientes, que actuó en diversas localidades de Andalucía, y que en 1661 se ajustó para hacer en el Corral de la Montería sevillano 50 funciones o más si se quisiera hasta la fecha tope del Martes de Carnestolendas de 1662.

Algunos datos sobre la construcción de la Casa de Comedias gaditana y las actuaciones teatrales y danzas en la Fiesta del Corpus en esa ciudad son tema de otros documentos, a los que hay que añadir los especialmente interesantes procedentes del Archivo Ducal de Osuna, que dan cuenta de las actividades festivas de la pequeña Corte que los Duques mantuvieron en Marchena.

Los documentos se transcriben íntegros en sus elementos esenciales, habiéndose suprimido las fórmulas notariales; se conserva la ortografía original y se ha puntuado conforme a razón para dar sentido a unos textos que algunas veces resultaban confusos. Van ordenados cronológicamente y las siglas utilizadas son:

AHN: Archivo Histórico Nacional. Madrid.

AHPC: Archivo Histórico Provincial. Cádiz.

DOCUMENTOS

1543

Carta de pago por la construcción del tablado donde se representó una farsa y comedia. Marchena. (AHN: Osuna. Cartas, Leg. 616, nº. 6).

1543

Carta de pago de Hernando de Córdoba, por recitar una farsa. Marchena. 1543. (AHN: Osuna. Cartas, Leg. 616, nº. 20).

1612

«Asiento para la fiesta del Corpus».

Don Fernando González de Vivas y el Capitán Pedro del Corregidor, vecinos de Cádiz, Diputados para la fiesta del Corpus, de una parte, y «Pedro Rodríguez Flores, avtor de comedias y vezino de la ciudad de Valladolid, estante al presente en esta Ciudad, de la otra», declararon que estaban concertados en que Pedro Rodríguez Flores representaría con su Compañía el día del Corpus, haciendo «dos avtos a lo divino con sus loas, músicas y entremeses». La primera representación se haría dicho día, «en la Yglesia mayor desta ciudad, y el dicho día por la tarde otras quatro representaciones en la parte y lugar que los dichos Diputados señalaren. Todos ellos con buenos bestidos y el ornato más conveniente conforme a la calidad de los dichos avtos».

Dos días antes del Corpus, iría Pedro Rodríguez Flores «a dar la muestra de los dichos dos avtos», por cuya representación se le pagarían 2.000 rs., 400 de ellos al contado al *Firmar* la escritura. Cádiz, 22-III-1612. (AHPC: Protocolo notarial 299, fols. 68-69).

1617

«Carta de lasto»

«Pedro de Peralta, ofisial de comedias, estante al presente en esta ciudad de Cádiz, digo que por quanto yo y Lorenço de Olibares y Juan de Herrera y otros compañeros de la Compañía de Mechor [*sic*] de León, autor de comedias, fiamos de mancomún a el dicho Melchor de León y a Baltasar de Pinedo, como su fiador, a dar y pagar a Marcos de Nabarrete, vecinos de Granada», 1.100 rs. que le debían por escritura de 25 de agosto de 1609 ante Marcos Barrientos. A Navarrete sucedió en la deuda Juan de la Cruz, pastelero, vecino de San Lúcar de Barrameda.

Pedro de Peralta dio su poder a Lorenzo de Olivares para cobrarla. *Testigos*: «Pedro García Prieto, escriuano de Su Magestad, y Alonso Dalua, su hijo, y Bartolomé Péres Mosqueda, mesonero, vesinos de Cádiz». *Firma*: «Pedro de peralta». Cádiz, 2-I-1617. (AHPC: Protocolo notarial 837, fol. 1).

1618

«Juan de Guevara, avtor de comedias, vesino de la çuudad de Sibilla, estante al presente en ésta de Cádiz, digo que por quanto yo me obligué de pagar a Pedro Dernos ?, vesino de Cartajena de Lebante, patrón de su fragata nominada Nuestra Señora de la Guía, que de presente está surta en la baya desta dicha çuudad», 580 rs.: 180 del flete de la fragata «donde me truxo y a mi Compañía desde la çuudad de Gibraltar a ésta de Cádiz», y 400 que le había prestado, por escritura otorgada en Gibraltar, ante Francisco López Beærnal, el 4 de Mayo de aquel año. «Y porque, por estar ynpusibilitado de le poder pagar», aplazó su pago. *Testigos*: «Bartolomé Suffá, Alonso Dalua y Andrés de Guevara, vesinos y estantes en esta çuudad». *Firma*: «Juan de Gaeuara». Mayo de 1618. (AHPC: Protocolo notarial 838, fols. 188-189).

1621

Conçierto y obligación

Ante el escribano y *Testigos*, comparecieron «Gonçalo Vásques y Benito Rodrígues de la vna parte, y Juan Riquexo y Domingo Rodrígues de la otra parte, vesinos todos desta çuudad, y dixerón que están convenidos y consertados en esta manera: En que los dichos Gonçalo Vásques y Benito Rodrígues, cada vno se obliga que el dicho Gonçalo Vásques llevará con sus bestias todo el ripio que fuere nesasario para la obra de la Casa de las Comedias, que es de la Misericordia, cuya obra tienen a su cargo de lo hasser de los dichos Juan Riquexo y Domingo Rodrígues. Y el dicho Benito Rodrígues a de levar con sus bestias todos los sillares que fueren menester a la dicha obra. Lo qual an de sacar y llebar de la bina de Juan López Malabar (?), camino de Santa Catalina, a presio cada carga, que se entiende cada sillar, por veynte y siete mrs. Y cada tapia de ladrillo y media del ripio a real y dose maravedís, que a de ser medido por tapias, y conforme a ellas les an de pagar el dicho ripio a el dicho presio, y les an de dar... como fueren llevando el dicho ripio y sillares. Y entre ellos para esta liquidasión an de tener quenta y rasón. Y así otorgaron los dichos Gonsalo Vásques y Benito Rodrígues de lo cumplir... desde que les abisaren... y no alsarán la mano dello hasta que se acave la dicha obra».

Requejo y Rodríguez se obligaron a pagarles. *Testigos*: «Pedro Garçía Prieto, scriuano, y Juan Gutiérrez Marqués y Juan Martín, vesinos de Cádiz». *Cádiz*, 14-XI-1621. (AHPC: Protocolo 839, fols. 529-530).

1623

Cuentas de don Ginés Peñalver, Thesorero de Su Excelencia

«A Pinedo, autor de comedias. Yt. mill y quinientos jullios que dio a Pinedo, autor de comedias, por orden de S.E.^a a quenta de las que haúa de representar... 1.500». (AHN: Osuna. Cartas, leg. 580, n°28).

«A Pinedo. Iten, treçientos jullios que dio a Pinedo, representante, por la comedia que hizo de *Servir sin lisonja*... 300» (AHN: Osuna. Cartas, leg. 580, n°32).

«A Juana de Villalua. It., çien jullios que dio a Juana de Villalua por vnòs bayles». (AHN: Osuna. Cartas, leg.580, n° 33).

«A Pinedo. It, treçientos jullios que dio a Pinedo por la comedia representada de *Las paredes oyen*. 100». (AHN:Osuna. Cartas, leg. 580, nº 33).

«A Pinedo. It. trezientos jullios que dio el dicho día (*14 de Julio*) a Pinedo por vna comedia que representó... 300» (AHN: Osuna. Cartas, leg. 580, nº 34).

«It. trezientos jullios que dio a Pinedo por vna comedia que representó en 14 días del mes de noviembre (AHN: Osuna. Cartas, leg. 580, nº 34).

1657

«Sostitución de poder. Miguel Fernández Brauo en Gerónimo de Auila»

«Miguel Fernández Brauo, autor de comedias por Su Magestad, residente en dicha ciudad... otorgó que el poder que le tienen dado = Joseph Antonio de Prado, Domingo de Salas = Pedro Nolasco = Joseph Alexandro, Bartolomé Gómez = Antonio del Castillo = Juan Garsía Yturrosti = Joseph de Castillas ? = Francisco Fernandes = Juan de Nobellas = doña Jasinta de Herbás y Torres = Phelipa María y doña Juana María de Auila y doña Antonia de Guebara y Micaela Fernádes, todos compañeros y representantes de su Compañía, residentes en la ciudad de Xerez de la Frontera [*otorgado en Jerez ante Juan de Guevara, el 1º de marzo de aquel año*], para que les obligue a hasser qualquiera representaciones en qualesquiera partes», sustituye dicho poder en «Gerónimo de Auila, residente en Cádiz, para que en la dicha ciudad obligue a la dicha Compañía. Y asimesmo le da poder para que obligue con ella al dicho otorgante, como tal autor de ella, y haga el asiento y obligación que asentare con el Hospital de la Santa Misericordia de esta dicha ciudad, para que la dicha Compañía bendrá a cumplir el asiento que el susodicho hisiere». *Testigos*: «Pedro Gamero, Juan Dioniz de Hinestrosa y Andrés Torbisca, vezinos desta ciudad». *Firma*: «Miguel Fernández brauo». Cádiz, 18-VIII. 1657. (AHP: Protocolo notarial 859, fol. 334).

1657

«Poder. Juan Péres de Tapia a Antonio de Benabente»

«Juan Péres de Tapia, autor de comedias por Su Magestad, vezino de la Uilla de Madrid, residente en esta ciudad de Cádiz. digo que por quanto para representar con mi Compañía el año que viene... me faltan en ella algunas personas que representen los papeles de las comedias. Y porque aora, por estar representando en esta ciudad y de ella e de ir a otras partes, por mi persona no puedo hasser diligensias de buscar las que me faltan», da su poder a «Antonio de Benabente, vezino de la ciudad de Granada y arrendador de la Casa de las Comedias de ella, espeçial para que ajuste y consierte a Cristóual de Torres, residente en la dicha ciudad, para que entre en mi Compañía a representar segundas barbas y los demás papeles que se le repartieren con la parte que por ellos ubiere de aber. Y asimesmo ajuste y consierte todas las demás personas, así hombres como mugeres, que por mis cartas le hordenare ajustar con cada una los papeles que an de representar».

Entrarían a formar parte de su Compañía el martes de Carnestolendas de 1658 «para que en el discurso de la Quaresma estudie cada uno los papeles que le tocaren», para comenzar a

representar el primer día de Pascua de Resurrección.

Formarían parte de la Compañía hasta el martes de Carnestolendas de 1659. *Testigos*: «Mathco Francisco de Mesa, Joseph de Cassas y Pedro Gamero, vezinos de Cádiz». Cádiz, 23-IX-1657. (AHPC:Protocolo notarial 859, fol.354).

«Poder para obligar. Bisente de Olmedo y compañeros a Juan Péres de Tapia».

«Biçente de Olmedo, por mí y en nombre de Françisca Besona, mi legítima muger, Alonso de Olmedo = Joseph Rojo = Juan Correa = Joseph Carrillo = Jerónimo de Auila, Melchor Cassas, todos compañeros y representantes de la Compañía de Juan Péres de Tapia, autor de comedias por Su Magestad, residentes en la çiudad de Cádiz», dan su poder a Pérez de Tapia, «nuestro autor, que está presente, espezial para que puede yr y haya a las ciudades de Seuilla, Carmona, ———, Esija, Córdoua, Granada, Málaga y otras partes donde quisiere», para ajustar representaciones de comedias. *Testigos*: «Pedro Gamero y Juan Dionís de Hinestrosa, y Andrés Torvisco». *Firmas*: «Alonso de Olmedo», «Vicente de olmedo», «Joseph Rojo», «Juº Correa», «Jerónimo de ábila», «Jusepe Carrillo». Cádiz, 21-X-1657. (AHPC: Protocolo notarial 859, fols.367-368).

1657

«Poder. Juan Péres, autor de comedias, a Miguel Bermúdes»

«Juan Péres, autor de comedias, residente en la çiudad de Cádiz», dio su poder «a Miguel Bermúdes, autor de comedias, residente en la de Esija, espezial y señaladamente para que... ajuste y conçierte con el arrendador o persona a cuyo cargo estubiere la Casa de las Comedias de la dicha çiudad de Esija, que por el ayuda de costa al dicho Miguel Bermúdes le pareciere, yré con mi Compañía a la dicha çiudad a haser beinte representaçiones de comedias».

La primera se haría el 28 de octubre de aquel año. *Testigos*: «Juan Dionís de Hinestrosa, Christóual Jurtado, vezinos de Cádiz». *Firma*: «Juan Péres de tapia». Cádiz, 11.IX-1657. (AHPC:Protocolo notarial 859, fol. 347).

1661

«Obligación de representar. Joan Vatanés contra Juan Péres de Tapia y otros»

«Gerónimo de Sandoual», vecino de Sevilla, residente en Cádiz, en nombre «de Joan de Vatanés, vezino de la dicha çiudad de Seuilla y con su poder» otorgado en Sevilla ante Jerónimo de Guevara, escribano, el 25 de octubre de 1660, declaró que había venido a Cádiz «y en ella e ajustado con Joan Péres de Tapia, autor de comedias por Su Magestad, que de presente se halla en esta dicha çiudad, que vaya con toda su Compañía a la de Seuilla a representar çinquenta representaciones que han de empesar a haser desde el día ocho de octubre primero que viene... hasta que sean acauadas». Si la Compañía quisiera representar más de las cincuenta funciones hasta el martes de Carnestolendas de 1662, lo podría hacer. Se obligó a Juan de Vatanés que para el 8 de octubre tendría «libre y desembaraçado el Corral que llaman de la Montería, para que en él el dicho Joan Pérez y su Compañía enpiese a hacer las dichas

representaciones». Si no fuera así, debería pagar a Pérez de Tapia 500 rs. vn. al día. Juan de Vatanés pagaría a Pérez de Tapia y a su Compañía «en cada representación que hisieren desde que entraren en la dicha ciudad de Sevilla hasta que se despidan de dicho Corral de la Montería, por ayuda de costa, 278 rs. vn.».

Pérez de Tapia estaba obligado a representar «en cada semana, vna comedia nueva y otra vieja y, si fuere necesario, dos viejas». Vatanés entregaría 8.000 rs. vn. en préstamo, que se desquitarían de la ayuda de costa «de las primeras representaciones que hisiere». Además de esa cantidad, le pagaría otros 800 rs. para ayuda de costa del viaje a Sevilla.

Pérez de Tapia y su Compañía estarían en Sevilla «seis días antes o después» del 8 de octubre. Pasado este plazo, Juan de Vatanés podría buscar otra Compañía y Pérez de Tapia le pagaría 500 rs. por cada día que dejasen de representar. Juan Pérez de Tapia y María de Olmedo, su mujer, tendrían que intervenir «en todas las representaciones que hisieran en dicho Corral de la Montería sin faltar a ninguna dellas, si no es teniendo ynpedimento lexítimo».

«Haviéndose representado las dichas comedias nuevas que el dicho Joan Pérez tiene obligación, si comprare el susodicho algunas nuevas para representar en dicho Corral, la mitad de lo que costaren se le a de obligar al dicho Joan de Vatanés a que lo pague».

«...lo que ymportare la mitad de los gastos de apariencias que se hisieren en las dichas representaciones y tramoyas, será [*sic*] y otros gastos que se causaren en ellas, lo a de pagar el susodicho Joan de Vatanés».

Juan Pérez de Tapia y su Compañía no tendrían obligación de representar los sábados, «eseto si fuere día de fiesta».

Correspondía a Vatanés pagar a los ministros de la Justicia que asistieran a las representaciones.

Aceptación: «Joan Pérez de Tapia, autor de comedias por Su Magestad, Manuel García, Ysael de Antriago, su lexítima muger, Juan Francisco = Juan Correa = Joseph Alejandro = Luis de Mendosa = Blas de Navarrete = Juan de Mirallas [*sic*] = Anttonio Muñoz = Vicente Olmedo = Joseph Castellón, Joan de Nouellas = Juan López = Anttonia Manuela = y Angela Martínez, todos compañeros de la Compañía del dicho Joan Pérez de Tapia», estantes en Cádiz, aceptaron las condiciones de la escritura anterior.

Vatanés pagaría también la cera que se emplease en las representaciones. *Firmas:* «Juan Pérez de tapia», «Ju° Correa», Jusepe alejandro», «Vicente de Olmedo», Manuel g^a Seuillano», «Juan Fran° de rribera», «Joseph Castellón», «Ju° Miralles». «antonio Muñoz», «Gmo. de Sandobal», «Antonia manuela Sebillano», «Blas de Nabarrete», «Juan de Mendoça». Cádiz, 27-VIII-1661. (AHPC: Protocolo notarial 861, fols. 161-167).

1664

«Obligación. La ciudad de Cádiz contra Francisco Ventura y Juan Alonso»

El Capitán Nicolás Rufo, Regidor perpetuo de la ciudad de Cádiz, uno de los Diputados de la Fiesta del Corpus, de una parte, «y de la otra Francisco Bentura y Juan Alonso, vezinos de la dicha ciudad», como principal y su fiador, se obligaron «a que para el día del Corpus deste

año tendrán prontas en esta Ciudad tres danças: vna de sarao, otra de cascauel y otra de gitanas, con nueue personas y el tambor en cada vna para la asistencia en la posesión general que aquel día se haze por esta Ciudad por las calles según costumbre, haziendo muestra a la Ciudad el día dies de junio... dos antes del dicho día para su reconocimiento y ver si son de la calidad que se requiere».

«Para su mayor adorno y lucimento de dichas danças, trayrán de la ciudad de Seuilla de los vestidos que en la festiuidad del Corpuz del año passado... sacaron las danzas, vn terno de cada vna, de los mejores, más luzidos y bien tratados que vbiere para que con ellos salgan las desta obligación».

Se obligaron a que asistiría «cada día de los del otuario en la Santa Yglesia desta ciudad vna de dichas danças alternatibamente. Y el día último de la otaua todas tres para la posesión que por el circuito de dicha Santa Yglesia se haze, sin inouar y faltar ninguna...».

Se le pagarían 5.800 rs. vn.: 2.800 al contado al firmar la escritura, que se los pagó Melchor de Acosta, uno de los arrendadores del pasaje de El Puerto de Santa María, por cuenta de dicha renta; Los 3.000 restantes, los cobraría al terminar las fiestas. *Testigos*: «el Capitán Jácome de Fantoni, el Alférez Gerónimo de Villalouos y Amaro de Castro, vezinos de Cádiz». Cádiz, 26-III-1664. (AHPC: Protocolo notarial 6, fol. 122).

Para el paso de la procesión por las calles, se hizo concierto con Sebastián Domínguez y Blas González para poner en todas las calles y plazas por las que discurría el cortejo procesional «palos y velas para sombra», echando además «la junçia que sea necesaria para ellas». Cobrarían 2.100 rs. vn. (AHPC: Protocolo notarial 6, fol. 162).

1685

«Obligación de danzas. Esta ciudad de Cádiz contra Ynés del Valle y otros»

Ynés del Valle, vecina de Jerez de la Frontera, y Diego Suárez, maestro herrero, como principales, y Tomás Muñoz, como su fiador, se obligaron en favor de la ciudad de Cádiz y de los Diputados de la Fiesta del Corpus «en que tendremos prontas dos danzas y festejos, la vna que llaman del sarao con ocho personas y el violín para la danza, y la otra de cascauel con otras ocho personas y el tamboril, según y en la forma que se a estilado otros años, de forma que pueda seruir a la festiuidad de dicho día del Corpus [21 de junio] y su otaua, teniendo las asistencias que es costumbre y dando la muestra o muestras que nos fueren pedidas... Por lo qual y la asistencia que emos de tener en los gigantes y preuención de mozos para que los lleuen y saquen de las casas del Cauildo», se pagarían 3.675 rs. vn. en tres pagas. *Testigos*: «Diego de Luque, Bartolomé López y Joseph Barragán, vezinos de Cádiz». Cádiz, 4-V-1685. (AHPC: Protocolo notarial 2360).

«EL VELLOCINO DE ORO» Y «EL AMOR ENAMORADO»

TERESA FERRER VALLS
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1996

«EL VELLOCINO DE ORO» Y «EL AMOR ENAMORADO»

TERESA FERRER VALLS

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

En anteriores ocasiones he puesto de relieve el vigor de una práctica escénica cortesana, anterior al reinado de Felipe IV, que si por un lado recogía una tradición espectacular que se remontaba a los fastos medievales, por otro experimentaba sobre ella en el camino que conduciría a la consolidación de una producción teatral estable y de marcado carácter cortesano. Desde la representación de *I suppositi* en Valladolid en 1548, pasando por los máscaras teatrales celebradas por Isabel de Valois y la princesa Juana en el Alcázar de Madrid en 1564, y las noticias de pagos efectuados a artistas italianos como Giovanni Battista Bonanome y Juan Antonio Sormano por trabajos de escenografía para Isabel de Valois, hasta la representación del *Amadis* en 1570, en Burgos, que contó con unos decorados cuya descripción recuerda la de los preconizados por Serlio para la escena cómica, o la representación organizada, todavía en época de Felipe II, por la emperatriz María de la anónima *Fábula de Dafne*, en una sala de las Descalzas Reales con un decorado mitológico-pastoril, todas estas noticias, y otras, dan cuenta del interés del público cortesano por el teatro, y por un tipo de espectáculo de gran aparato y vocación lírica, que tenderá a la integración de música y canto, y se irá temáticamente decantando por el universo mitológico-pastoril y el caballeresco. A la luz de esta tradición se pueden comprender mejor toda un serie de representaciones y fastos dramáticos cortesanos de la época de Felipe III que aparecen así, no como punto de partida, sino como pervivencia de una tradición que se vio potenciada bajo su reinado y enriquecida en el de Felipe IV con la incorporación de escenógrafos como Julio César Fontana y Cosme Lotti. El cambio más importante que se produce, desde el punto de vista de la historia del teatro de corte, en el paso del reinado de Felipe III al reinado de Felipe IV, se fundamenta en el hecho de que la producción de comedias cortesanas se convierta en algo estable y se profesionalice, vaya dejando de caer fuera del ámbito de lo excepcional. La construcción de un teatro estable como el del Buen Retiro para cubrir esas necesidades fue fundamental en ese proceso, después de tantos lugares efímeros que, al aire libre o en sala, habían albergado fastos dramáticos -como los de Isabel de Valois o los celebrados en el palacio de Valladolid en 1605 por el nacimiento de Felipe IV- y representaciones -como la de las anónimas comedias de *Amadís* y *La Fábula de Dafne*, *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara, o *Adonis* y *Venus*, *El premio de la hermosura*, y *La fábula de Perseo* de Lope de Vega-, fastos y representaciones ejecutados por los propios cortesanos, actores tan circunstanciales como los lugares en que se celebraban.

El caso de Lope de Vega es significativo de esa continuidad porque produce obras para la corte desde muy pronto, y aunque aquéllas sobre las que conocemos las circunstancias de su representación son pocas, su estudio global es interesante para perfilar las características de un módulo dramático que aparece claramente definido en su producción. Me propongo tratar de

dos obras de su última época, *El vellocino de oro* y *El amor enamorado*, producidas ya para ser representadas en la corte de Felipe IV. Tendré en cuenta en su análisis otras obras del mismo tipo que Lope había compuesto con anterioridad y que ya he estudiado en otro lugar, como *Adonis* y *Venus* (escrita entre 1597 y 1603), *La fábula de Perseo* (representada con toda probabilidad en Lerma en 1613) y *El premio de la hermosura* (representada en Lerma en 1614), obras que también fueron escritas para unas circunstancias de fasto cortesano, posiblemente por encargo, y representadas por los propios cortesanos¹.

El vellocino de oro, según confesión del propio Lope en la dedicatoria a doña Luisa Briseño de la Cueva, mujer de Antonio Hurtado de Mendoza, fue «representada y escrita» para celebrar el cumpleaños de Felipe IV en 1622². Las fiestas, que tuvieron lugar en Aranjuez, incluyeron las representaciones de dos comedias. Una fue *Las glorias de Niquea*, de Juan de Vera Tarsis, conde de Villamediana, que se representó la noche del 15 de mayo³. La otra fue *El vellocino de oro* de Lope, cuya representación, en la noche siguiente, se vio interrumpida por un aparatoso y legendario incendio. Estos festejos fueron muy comentados entre los contemporáneos por el halo de misterio que envolvió la catástrofe, atribuida por algunos a la ardiente iniciativa amorosa del conde de Villamediana. Pero sobre todo son conocidos por las relaciones que de ellos hicieron el propio Villamediana y Antonio Hurtado de Mendoza⁴, al que se había concedido en 1621 un puesto en la Cámara Real y al que se nombraría en 1623 secretario del rey, cargos obtenidos gracias a la protección del Conde-Duque⁵. A Lope en cambio de poco le valió apostar, ya desde fechas muy tempranas, por la familia Guzmán, a algunos de cuyos miembros, incluido el propio Olivares había dedicado algunas obras⁶. Obtuvo menos, bastante menos de lo que esperaba -un cargo vitalicio como el de cronista- del Conde-Duque.

Volviendo a las relaciones de las fiestas de 1622, las descripciones que aportan se refieren

¹Para más datos sobre las noticias y obras hasta aquí mencionados véase *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991, esp. pp. 143-166 y 178-196.

²*Obras de Lope de Vega*, XIV, BAE, t. CXC. La dedicatoria se incluye en la p. 101. La comedia ocupa las pp. 101 a 133. Morley y Bruerton en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, Gredos, 1968, pp. 401-2) apuntan, sin pruebas concluyentes, la posibilidad de que se tratase de la remodelación de una obra escrita anteriormente por Lope.

³Los festejos debían de haberse celebrado el 8 de abril, fecha del cumpleaños del rey, y se aplazaron hasta el quince de mayo, según se indica en la relación de Villamediana citada en la nota siguiente.

⁴La relación de los festejos, que incluyó el propio Villamediana junto con la comedia al editar su obra poética, fue publicada modernamente por J. M. Rozas en su edición de las *Obras* de este autor (Madrid, Castalia, 1969, pp. 359-74). Una edición facsimilar de la relación y de la comedia de Villamediana han sido publicadas por Teresa Chaves Montoya, *La Gloria de Niquea. Una «invención» en la corte de Felipe IV*, en *Riada Estudios sobre Aranjuez* 2 (1991), 13-40. Sobre este acontecimiento A. Hurtado de Mendoza escribió una relación en prosa y otra en verso, más breve y menos detallada. La relación en prosa de A. Hurtado de Mendoza puede consultarse en T. Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y Documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993, pp. 283-95.

⁵J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 44-45.

⁶A don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, dedicó *El premio de la hermosura* (Parte XVI, 1621). Parece que no eran gratuitos los celos del duque de Sessa respecto a los Guzmán, recelos que Lope intentaba atajar en carta fechada en septiembre de 1625 al enviarle sus *Triunfos divinos*, que había dedicado a la condesa de Olivares, a la que dedicaría también sus *Soliloquios amorosos*: «para que diga Vex^a, señor, que soy Guzmán ahora, siendo cosa tan cierta que siempre fui Córdoba, a bien y mal tratar, y que este nombre es caracter impreso en el alma, de donde es ymposible que le borren olvidos», A. González de Amezcua (ed), *Epistolario de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1935-43, 4 vols., IV, pp. 86 y 92.

fundamentalmente a *La Gloria de Niquea* y la única que se detiene en *El vellocino*, la relación en verso de Hurtado de Mendoza, aporta más una breve síntesis argumental que una descripción del lugar de la representación y del aparato escenográfico, que es lo que de hecho más nos interesaría.

Ambas representaciones se plantearon como un juego de competición entre dos cuadrillas de damas. La costumbre de celebrar este tipo de festejos era lejana, pues en una fecha tan temprana como la de 1564 tenemos ya documentada la realización en los salones del Alcázar de Madrid de una competición de máscaras, de gran elaboración dramática, entre la reina Isabel de Valois y la princesa Juana, y sus respectivas damas⁷. En los festejos de 1622 la cuadrilla de damas de la reina Isabel de Borbón se encargó de la representación de *Las Gloria de Niquea*, en la que participaron, aunque en un papel mínimo, la propia reina y la infanta. La representación de *El vellocino de oro* estuvo a cargo de la cuadrilla de damas encabezada por doña Leonor Pimentel, a quien Lope había dedicado *La Filomena*, *La Andrómeda* y otros poemas⁸.

Parece que se construyeron dos teatros diferentes para cada una de las representaciones y que para «el aparato de la invención de Su Magestad vino a Aranjuez el capitán Julio César Fontana», que construyó un teatro al aire libre, en una isla en medio del Tajo⁹, que recuerda los teatros efímeros construidos en Lerma para las representaciones de *El premio de la Hermosura* de Lope (1614) y *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara (1617). No sabemos si Fontana intervino también en la realización de la escenografía de *El vellocino de Oro*, pero según se desprende de la relación en verso de Hurtado de Mendoza, su representación se produjo en otro lugar de los jardines de Aranjuez, y en un segundo teatro efímero:

Escucha ¿qué ruido es este
que en el jardín de los negros,
entre selva y edificio
es lo dudoso más cierto?
Otro segundo teatro
miro, si no del primero
competencia, ya de todos
admirable menosprecio¹⁰.

En cuanto a *El amor enamorado* es probablemente una de las últimas comedias escritas por Lope para palacio. Se publicó en *La Vega del Parnaso*, colección póstuma de obras de Lope editada por su yerno Luis de Usátegui en 1637. Morley y Bruerton en su *Cronología* fechan su

⁷ La relación puede consultarse ahora en mi libro *Nobleza y espectáculo teatral*, op. cit., pp. 183-89.

⁸ M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, 1921 t. II, p. 199, n.1.

⁹ Véase la relación de A. Hurtado de Mendoza en *Nobleza y espectáculo...*, cit., p. 284.

¹⁰ La relación en verso de A. Hurtado de Mendoza puede consultarse -aunque incompleta- en M. Menéndez Pelayo, *Estudios...*, t. II, cit., p. 202.

composición entre 1625 y 1635 (tal vez 1630)¹¹, aunque en un artículo de 1947, cuyos datos no se recogen posteriormente en la edición revisada de su *Cronología*, habían apuntado a la fecha de 1632¹².

De hecho esta fecha es más probable si tenemos en cuenta algunos datos implícitos en la obra. Hay una alusión, en boca del villano cómico Bato, a un episodio muy difundido en la época: la muerte de un toro de un arcabuzazo disparado por el propio Felipe IV¹³. Precisamente Antonio Hurtado de Mendoza escribió un poema con motivo de este hecho, que ocurrió en octubre de 1631¹⁴. Y aún hay otra alusión que apunta hacia una fecha cercana a 1632: al principio de la Jornada III, Cupido hace referencia a los jardines del Buen Retiro, en donde, por lo tanto, es probable que la obra se representase. En consecuencia nos hallaríamos ante una más de las obras encargadas desde palacio a Lope para unas circunstancias concretas de una fiesta cortesana, en la que se hallarían presentes entre el público el rey, la reina y quizá el hijo de ambos, el príncipe Baltasar Carlos, nacido en octubre de 1629, a todos los cuales interpela al final de la comedia Júpiter:

Y aquí,
divino planeta cuarto.
Luna, madre de otro sol,
que gocéis por muchos años,
dé fin en vuestro servicio
*El Amor enamorado*¹⁵.

Aunque las obras en el convento de San Jerónimo se habían iniciado en 1630, fue en 1632 cuando se comenzaron las reformas que desembocarían en la creación de la Casa Real del Buen Retiro, nombre que recibió por decreto real de 23 de febrero de 1633, posiblemente para acallar el de «gallinero» con el que inmediatamente bautizaron el edificio los enemigos de Olivares, a causa de una enorme pajarera de hierro que se construyó en uno de los nuevos jardines. Las fiestas de inauguración tuvieron lugar el 5 y 6 de diciembre de 1633, y contaron con la representación de una comedia por parte de dos compañías de actores. Aunque como es sabido las obras continuarían durante años¹⁶.

¹¹ *op. cit.*, p. 279.

¹² «Addenda to the Chronology of Lope de Vega's Comedias». *H.R.*, XV (1947) 58.

¹³ *Obras de Lope de Vega*. XIV, BAE, t. CXC, p. 276.

¹⁴ *Obras líricas y cómicas*. Madrid, F. Medel del Castillo, 1728, p. 117.

¹⁵ *Obras de Lope de Vega*. XIV, p. 284. La comedia ocupa las pp. 241-84. A partir de ahora cuando cito las dos obras de Lope incluyo la referencia de las páginas en el texto, y no en nota.

¹⁶ El 10 de julio de 1630 Olivares fue nombrado alcaide del Cuarto real de San Jerónimo e inició una serie de obras encaminadas a remodelar y ampliar las estancias existentes en el Convento para la familia real. El 7 de marzo de 1632 se celebró en la Iglesia de San Jerónimo, como era tradicional, la jura del príncipe Baltasar Carlos. El 22 de julio de 1632 la alcaldía del lugar fue concedida a Olivares y es a partir de ese momento que empiezan las obras encaminadas a convertir el lugar en una casa de recreo: ampliación de las estancias reales, creación de nuevos jardines... Las obras continuarían, y entre 1638 y 1640 es cuando se construyó el teatro, denominado Coliseo, apto para las complicadas maquinarias escénicas que requerían las representaciones cortesanas. Véase Brown y Elliott, *op. cit.*, pp. 61 y 74.

La comedia de Lope, si es que se representó como croo en el Retiro, es probable que tuviese lugar en una fecha posterior a la inauguración de 1633. Sea como fuere el 13 de julio de 1635 se efectuó una pago a Cosme Lotti por una «nube de Venus que añadió para las apariencias de la comedia del *Amor Enamorado*»¹⁷, muy probablemente la obra de Lope.

Ambas obras son de tema mitológico, pero mientras *El vellocino de Oro* se acerca a obras de tratamiento mitológico cabaleresco, como *La fábula de Perseo*, *El Amor enamorado* está más próxima a obras de tratamiento mitológico pastoril, como la temprana *Adonis y Venus* o las más tardías *Arcadia* y *Selva sin amor*.

El vellocino de oro se presenta como una obra de acción inorgánica, construida a partir de dos historias que prácticamente se suceden: la primera, apenas desarrollada, la protagonizan Friso y Helenia, llegados a Colcos sobre un carnero dorado que ofrecen en sacrificio a Marte. La segunda la constituye la exhibición de la hazaña de Jasón, el robo del vellocino dorado, que realiza con la ayuda de Medea, de la que se enamora, truncando las esperanzas de su primo Fineo, y con la que huye en una nave, acompañado de su compañero Tesco, y de Fenisa, la amiga de Medea. Aunque Fineo es un personaje que Lope inventa para animar la acción mitológica con un embrionario conflicto amoroso entre Jasón y Medea, éste no llega a producirse y Lope lo abandona tras esbozarlo. El enredo no es lo característico de las obras cortesanas puras.

La acción se explicaría por una macrosecuencia de hazaña a demostrar, que recuerda la estructura de *La fábula de Perseo* (1613), pero mientras en ésta la acción se construye sobre una cadena de hazañas, en *El vellocino* se concentra en una hazaña puntual. Dentro de esta macrosecuencia la historia de Friso y Helenia tiene un carácter más narrativo (de cara a la explicación de los precedentes de la hazaña de Jasón) y espectacular, que funcional de cara a la acción de la historia del robo del vellocino.

Lope trata de paliar la desvinculación de ambas historias haciendo intervenir algún personaje de la primera en la segunda, pero sus intervenciones no repercuten en el avance de la acción. Fineo llevará a palacio a Friso y Helenia, a quienes encuentra disfrazados de pastores. Helenia se enamorará de Fineo y, sin mediar conflicto, será rechazada por él. Friso sólo volverá a intervenir al final de la comedia para descubrir su verdadera identidad y la de su hermana, y prometer al rey la construcción de una nave que le permita perseguir a Jasón. El hecho de que la acción tenga una importancia muy relativa en esta obra, se manifiesta en que queda literalmente abierta: Friso promete construir una nave, Fineo promete casarse con Helenia si lo hace. Este final inconcluso recuerda el de otra obra de Lope de las mismas características, *El premio de la hermosura*, en la que la acción queda sin resolver al verse inmovilizados los personajes por la intervención de la maga Circea.

Esta inorganicidad y sencillez en la lógica de la acción es característica del teatro cortesano, que diluye la importancia de la intriga en favor de cuadros autónomos con unidad interna y espectacularidad específica. El cuadro, utilizado como unidad organizativa en las prime-

¹⁷ Apud N. D. Shergold, *A History of Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 285.

ras obras cortesanas (como *La trofea* de Torres Naharro o *Plácida y Vitoriano* de Encina), aparece tanto en la producción de Tárrega como en la del primer Lope -muy influido por la práctica escénica cortesana- y se prolonga en el teatro posterior del Lope más cortesano, aun cuando la comedia barroca en su madurez tienda a diluir el cuadro, dando mayor importancia a la escena corta y reduciendo el acto a un mero molde que no condiciona para nada la acción¹⁸.

En *El vellocino de oro*, como en las otras obras cortesanas de Lope, aunque existen algunas escenas sueltas, hay una clara tendencia a la agrupación en cuadros: el de la llegada de Frixo y Helenia por mar sobre el carnero de oro que cuenta con la especificación escenográfica del templo, el de la aparición de Jasón y Teseo con sus soldados, o el del robo del vellocino, muy complejo a nivel escénico. La propia Loa constituye un cuadro que integra cuatro escenas de carácter espectacular y laudatorio, con la intervención de personajes alegóricos (la Fama sobre un pegaso, la Envidia sobre un caballo) y la especificación escenográfica del descenso en una tramoya de la Poesía, a cuyas preguntas responde cantando desde dentro del vestuario su hermana la Música. Alegóricamente Lope hace referencia en la Loa a los que él posiblemente consideraba como elementos fundamentales de la representación cortesana: poesía, música, y componente áulico.

La intriga se ve debilitada por la proliferación de elementos afuncionales de cara a la acción, aunque no de cara a la finalidad áulica o espectacular. Toda la Loa es afuncional, ni siquiera sirve para sentar los precedentes de la acción, función que, por ejemplo, sí cumple el prólogo de *La selva sin amor*. El cuadro inicial de Frixo y Helenia termina con un escena de función áulica, tópica de las comedias cortesanas y que no influye para nada en el avance de la acción: la alabanza y pronóstico de Marte sobre la dinastía Hausburgo, los retratos de cuyos monarcas aparecen colgados en su templo. Por su lado, la aparición de Cupido sobre una nube al final de la tercera jornada tiene un función única y exclusivamente espectacular.

En *El amor enamorado*, aunque la acción es más dilatada por la mayor extensión de la obra, nos hallamos también ante dos historias que se suceden: la del enamoramiento de Febo y transformación de Dafne en laurel (que ocupa la Jornada I y las 12 primeras escenas de la II) y la de Cupido, que al herirse involuntariamente con su propia flecha se enamora de Sirena, a la que pierde por la intervención de Júpiter, quien legitima la unión amorosa entre Alcino y Sirena. La segunda historia es invención de Lope, y ambas se pueden incluir en una macrosecuencia más amplia constituida por la rivalidad a dirimir entre Venus y Diana, rivalidad que se ve resuelta en tablas por la intervención del *deus ex machina*.

Si en *El vellocino* Lope se había inventado a Fineo como tercero de una discordia dramática que no se llegaba a producir, en *El amor enamorado* se inventa al príncipe Aristeo como oponente de Febo, aunque su oposición es absolutamente pasiva y Lope deja de nuevo esbozado un enredo amoroso que no llega a cristalizar. En ambos casos se de trata historias nacidas muertas.

¹⁸ J. Oleza, «*Adonis y Venus. Una comedia cortesana*», *Cuadernos de Filología III-3* (1983)145-67, esp. 156-59, reed. en J. Oleza (ed) y J. L. Canet (coord), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 309-24, y en este mismo volumen también los artículos de J. Oleza «La propuesta teatral del primer Lope de Vega» y «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega» pp. 251-308 y 325-43.

Resulta curioso contrastar el modo de proceder de Lope al construir obras mitológicas para palacio y al hacerlo probablemente para los corrales, en obras como *El marido más firme*, *El laberinto de Creta* o *La bella Aurora*. En éstas la acción posee, en contrapartida a las del modelo cortesano puro, mayor unidad. El propio Menéndez Peñayo lo observaba al referirse a *El laberinto de Creta*: «En la disposición de la fábula se observa mayor unidad de la que [Lope] solía poner en sus piezas mitológicas»¹⁹. Aunque también en estas obras Lope se inventa terceros en discordia que intervienen en la trama mitológica, y que no se encuentran en las fuentes de donde proceden las fábulas (Oranteo en *El laberinto*, Aristeo en *El marido más firme*, Doristeo en *La bella Aurora*), sin embargo en ellas los terceros, a diferencia del Fineo de *El vellocino*, sí que generan realmente un conflicto que justifica y hace avanzar la acción mitológica, que queda subsumida en ese conflicto de triángulo amoroso. Las escenas abiertas y autónomas son las que hacen avanzar la acción en estas obras, mientras los cuadros tienden a desaparecer o perder relevancia²⁰.

El amor enamorado, como pieza mitológica de corte, al igual que *El vellocino*, se inclina hacia la organización en cuadros, pero hay que señalar que cobran importancia también las escenas sueltas, concentradas sobre todo en la Jornada III (dieciocho) donde se desarrolla la historia del enamoramiento de Cupido de Sirena. Cupido se convierte en el oponente de Alcino, el amante de la ninfa Sirena. Como Lope al crear esta historia inventa, sin pagar tributo a una leyenda mitológica dada, puede situar en el centro de la acción un motivo dramático más de su gusto y de su público, el de la competencia por el amor de una dama. Aunque el enredo que esta competencia genera sea mínimo, la acción en esta segunda historia aparece menos dispersa en cuadros que en la de Dafne y Febo, que ocupa la primera parte de la comedia, y recuerda más la construcción de la acción de las obras pastoriles del Lope no cortesano, en las que la intriga tiende a adquirir mayor cohesión. Aun así, sin embargo, aparece rematada por un cuadro de gran espectacularidad, cohesionado escenográficamente en torno a la aparición del templo de Diana y el descenso de Júpiter en un águila.

De todos modos en la valoración global de la comedia la segmentación en cuadros, que agrupan bloques de escenas con unidad de acción y juego escénico propio, sigue ocupando el lugar central. La primera Jornada la organizan tres cuadros: el primero de carácter pastoril se cohesionaba sobre el juego escénico de la huida de los pastores atemorizados por la serpiente Pitón; el segundo tiene como eje la negativa de Dafne a aceptar la mano de Aristeo, cuadro que cuenta con la especificación escenográfica de la aparición de Penco en su gruta; el tercer cuadro lo constituye el enfrentamiento y triunfo de Febo sobre la serpiente Pitón, y la ofrenda de su cabeza en el templo de Diana, especificados escenográficamente. Y la segunda Jornada se construye sobre dos grandes cuadros: el del enamoramiento de Febo, provocado por Cupido, y el de la persecución de Dafne por parte de Febo y posterior metamorfosis, éste último cuadro debilitado por la interrupción de escenas cómicas a cargo de Bato.

El elemento afunional en *El amor enamorado*, aparte algún breve, mucho más breve que en *El vellocino*, parlamento áulico, se concentra sobre todo en la creación de escenas cómicas

¹⁹ *Estudios...*, II, op. cit., p. 192.

²⁰ Véase para un análisis detenido de estas obras mi libro *La práctica escénica cortesana...*, op. cit., 167-77.

a cargo del rústico Bato, que aglutina las características del pastor-bobo de la tradición pastoril. Su proverbial cobardía fundamenta algunas escenas: aterrorizado hace una descripción ilarante, por lo hiperbólica, de la serpiente Pitón ante el resto de pastores, que lo escuchan escépticos, y después, echado en el suelo, su propio miedo le impide ver que quien está a sus espaldas es Febo y no, como él cree, la serpiente. Su ingenuidad le hace ser objeto fácil de las burlas de los otros: Silvia le roba el anillo que Cupido le había regalado, y después, con la promesa de ofrecerle su amor, le hace acudir a una cita nocturna cubierto con una piel de lobo, lo que le vale una soberbia paliza de los pastores, que efectivamente lo confunden con un animal. Bato es el contrapunto irónico al universo de los dioses mitológicos: llama «viernes» a Venus y «pollo» a Apolo, y confunde al águila en la que desciende Júpiter con un buitre. Aunque recuerda al cómico pastor Frondoso de *Adonis y Venus*, la función desmitificadora del pastor cómico, apuntada ya en el personaje de Frondoso, parece incrementarse en algunas de las piezas cortesanas más tardías de Lope. Aunque dentro de la misma tradición, Bato está más cerca de su homónimo de *La Arcadia* (escrita probablemente en 1615, según Morley y Bruerton) que, como él, ha acentuado también el carácter desmitificador de Frondoso. No sólo el pastor cómico de *La Arcadia* y el de *El amor enamorado* se llaman igual, sino que en ambas obras Lope introduce el episodio cómico del disfraz de lobo. Me parece posible que este paso cómico se lo sugiriese a Lope la lectura de *Il pastor Fido* de Guarini, obra en la que la ninfa Dorinda se disfraza con una piel de lobo y, por error, es herida por Silvio que no la reconoce. Aunque la muerte de la ninfa no llega a producirse, el episodio en la obra de Guarini es de características trágicas²¹. Lope debió conocer muy bien obras como la *Aminta* de Tasso o *Il pastor Fido*, pero el modo de actuar con este episodio de la obra de Guarini es sintomático de la tendencia hacia la comedia de Lope, como lo es también el tratamiento que da a la leyenda de la transformación de Dafne en laurel, pues al alternarse las escenas de la persecución de Dafne con las entradas cómicas de Bato, la transformación de la ninfa pierde todo el carácter trágico. Carácter trágico que sí poseía, por ejemplo, este episodio en la obra cortesana más temprana que sobre este tema mitológico se conoce, la anónima *Fábula de Dafne*. En la obra de Lope la intervención intermitente de Bato en la persecución impide que podamos tomar en serio la muerte de una ninfa que además lanza «ayes» cuando Apolo le va arrancando algunas ramitas para fabricarse una corona de laurel.

Si el episodio cómico del disfraz de lobo recuerda el de *Il pastor Fido*, la pareja Dafne/Silvia está inspirada en otra pareja del mismo nombre de la *Aminta* de Tasso, que Jáuregui había traducido en 1607, y que Lope debía conocer también²². Los nombres de la pareja de Tasso son los mismos que utiliza Lope, pero su función es diferente. La Dafne de Lope es la castísima ninfa de Diana que se escandaliza ante las incitaciones al goce de Silvia, en una escena que recuerda muy de cerca el comienzo de la *Aminta*:

²¹ *Il pastor Fido*, ed. de L. Fasso, Torino, Einaudi, 1976, Acto IV, esc. 8-9, pp. 157-70.

²² Puede consultarse la *Aminta*, Traducido de Torquato Tasso de Juan de Jáuregui en la edición de J. Arce (Madrid, Castalia, 1970).

Que es locura vana
esto de ninfas: la naturaleza
hizo para los hombres la belleza
por aumentar el mundo (p. 249).

Una Silvia que le replica cansada: «¡Oh, tanto coro y tanto dianizarte» (p. 250). Y ante la aparición de Venus se apresura a desmarcarse de Dafne por sí las moscas: «Señora, aunque voy con ella,/ no soy tan bárbara y loca» (p. 250).

En la obra de Tasso es la pastora Dafne la que cumple la función de incitar al goce a la más casta Silvia. Y es que en *El amor enamorado* Lope plantea el mismo debate entre Venus y Diana, entre amor y castidad, que plantea Tasso en la *Aminta*, y se resuelve en ambos casos con el triunfo del amor humano.

No era esta la primera vez que Lope pudo inspirarse en obras pastorales italianas. En *El marido más firme*, basada en la leyenda mitológica de Céfalo y Procris, Lope pudo aprovechar, como ya señalé en otro lugar, una escena del *Céfalo* de Correggio²¹. Es interesante destacar esta influencia de la pastoral italiana sobre el teatro de Lope de Vega, influencia no siempre valorada, pues nos revela a un Lope atento a aglutinar los elementos de la propia tradición pastoril española con algunos de la más prestigiosa tradición italiana.

A pesar de las características que las unen, *El vellocino de oro* y *El amor enamorado* son dos obras que se diferencian por su estructura externa y su extensión. *El vellocino* es una obra de 2126 versos, 238 de los cuales pertenecen a la Loa, y que no adopta el clásico esquema en tres actos, sino que está dividida en dos partes, como *La Gloria de Niquea* de Villamediana. A mitad de la comedia, una acotación de Lope indica: «Aquí se divide la comedia para que descansen con alguna música». *El amor enamorado*, dividida en tres jornadas, cuenta con 2785 versos, cómputo que sin ser exagerado, la aleja de obras cortesanas como *El vellocino...*, *Adonis* y *Venus* (de 2229 versos) o *El premio de la hermosura* (de 2456) y la acerca a una obra de origen cortesano como *La fábula de Perseo* (de 2849), que está más próxima, como *El amor enamorado*, a la extensión característica de las comedias de corral.

Pero el caso de *El Perseo*, dentro de las obras representadas por cortesanos (fue ejecutada por caballeros del duque de Lerma) es una excepción. Lope parece haber tenido en cuenta al confeccionarla una doble posibilidad: la de que fuese representada en ambientes cortesanos y la de que fuese representada por una compañía de actores en un corral. El número de personajes de esta comedia es exorbitante -cuarenta y uno, más un mínimo de ocho comparsas-, pero los personajes cambian casi por completo de un acto a otro. Si la obra era representada en ambientes cortesanos era posible que a cada actor correspondiese un personaje o dos,

²¹ Lope pudo inspirarse para la escena del disfraz de mercader que utiliza Céfalo para aparecer ante su mujer, escena que no aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio, no en un cuento oriental como creía Menéndez Pelayo, sino en la obra de Correggio, como apunté en *La práctica escénica...*, *op. cit.*, p. 171. La escena del disfraz de mercader, que aparece en la obra de Lope *La bella Aurora*, y en la de Correggio *Céfalo y Procris*, aparece también en la *Genealogia deorum* de Boccaccio, y quizá ésta fue la fuente de inspiración de Correggio. Es posible también que Lope se inspirara directamente en el manual de Boccaccio, que parece ser que utilizó para completar detalles de algunas otras obras mitológicas como *El Perseo o Adonis* y *Venus*, según creía H. M. Martín, «Lope de Vega's *El vellocino de oro* in relation to its sources», *M.I.N.*, XXXIX (1924)142-49.

echando mano moderadamente del sistema de dobles. Un exceso de personajes tenía como ventaja, en una fiesta como es la cortesana eminentemente participativa, una amplia posibilidad de participación de un mayor número de cortesanos en la representación. Por otro lado, el hecho de que la obra constase de tres partes prácticamente independientes en cuanto a la nómina de personajes, poseía otra ventaja, que no hay que perder de vista si se trataba de aficionados: la de paliar el cansancio que podía producir en los eventuales actores intervenir a lo largo de una obra de casi tres mil versos. Y, sin embargo, aplicando un ajustado sistema de dobles y reduciendo los comparsas la comedia podía ser representada por once actores cortidos en la profesión²⁴.

No sabemos si *El amor enamorado* fue representada por cortesanos o por actores profesionales, y es difícil decidirlo a partir de la extensión de la obra pues su número de versos tampoco resulta excesivamente desproporcionado. Pero hay que decir que Lope tenía muy en cuenta la circunstancia de que una comedia fuera a ser representada por cortesanos²⁵, tendiendo entonces a reducir el número de versos para evitar el cansancio de los actores *amateurs* y, aunque esto fuera un motivo inconfesable en público, de los espectadores. En privado Lope sí que se atrevía a ironizar sobre las habilidades de estos actores posiblemente más entusiastas que profesionales. En 1611, en carta al duque de Sessa, se refería maliciosamente a las aficiones artísticas de esas «Jerónimas de Burgos de Palacio» para las que había escrito una comedia, y en 1617 se burlaba de esas cortesanas con ínfulas de actrices que pertenecían a «un linaje de mujeres esquisito» y en la representación de una comedia aspiraban a «amar, vestir y hablar fuera de los límites de la naturaleza, siendo en las cosas della como las otras»²⁶.

El vellocino y *El amor enamorado* comparten con otras comedias cortesanas de Lope la falta de economía en la relación actores/personajes: hay en ellas un número elevado de personajes comparsas (soldados, damas, gente y niñas *El vellocino*; pastores y criados en *El amor enamorado*), y de escenas de masas en las que se reúnen un elevado número de actores en el escenario (en *El vellocino* doce escenas convocan entre cinco y trece personajes, y en *El amor enamorado* doce escenas reúnen entre cinco y quince personajes), así como un elevado número de personajes protagonistas (en *El vellocino* ocho personajes individualizados de un total de quince, con los de la Loa incluidos, intervienen en más de seis escenas y en *El amor enamorado* diez personajes individualizados, de un total de catorce, intervienen en más de seis escenas)²⁷. Todo ello repercute en un índice medio alto de personajes en escena (3'7 en *El vellocino* y 3'2 en *El amor enamorado*) que es similar al de otras obras cortesanas como *Adonis* y

²⁴ *La práctica...*, pp. 155-56.

²⁵ Cosa que otros autores no parecían tener tan presente. *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara, representada en Lerma en 1617 por caballeros del conde de Saldaña contaba con 2839 versos, *vid. La práctica escénica. op. cit.*, pp. 178-85. En la Loa de *Querer por sólo querer* A. Hurtado de Mendoza por boca de sus personajes expresaba el temor de que la representación de su comedia, ejecutada en 1623 por las meninas de la reina, resultase excesivamente larga, ¡y es que la obra contaba con más de 5.000 versos!, *vid. A. Hurtado de Mendoza, Obras líricas y cómicas*, Madrid, I. Medel del Castillo, 1728, p. 178.

²⁶ *Epistolario, op. cit.*, t. III, pp. 39 y 130.

²⁷ Téngase en cuenta que el cómputo de cada personaje colectivo lo realizo con un mínimo de dos actores, aunque las condiciones cortesanas permitían que fuesen más.

Venus (3'5), *La fábula de Perseo* (3'5) o *El premio de la hermosura* (3'4), y que es lógico cuando nos enfrentamos a una producción cortesana, fiesta fundamentalmente participativa y sin restricciones económicas, en la que se podía contar con un elevado número de actores, bien fuesen profesionales o *amateurs*.²⁸

En las comedias de corral la escenografía no adquiere la mayor parte de las veces la importancia que tiene en la representación cortesana, y Lope suele delegar en la profesionalidad de actores y autores la parte correspondiente a la puesta en escena de las obras, razón por la cual en este tipo de obras acota fundamentalmente salidas y entradas y, algunas veces, caracterizaciones (galán, vejete) o vestuario codificado (de camino). Por contra en las obras producidas para la corte, como las que me ocupan, destacan por su importancia las acotaciones de escenografía (12 en *El vellocino*, 16 en *El amor*), música y canto (15 en *El vellocino*, 4 en *El amor*), gestualidad y movimiento escénico (7 en *El vellocino*, 13 en *El amor*), de atrezzo (8 en *El vellocino*, 7 en *El amor*), y de vestuario (12 en *El vellocino*, 6 en *El amor*). Tan sólo en *El amor enamorado* las acotaciones de «dentros» son significativas (6) porque se producen escenas o inicios de escenas en el interior del vestuario. Tanto en una como en otra Lope muestra una gran preocupación por indicar elementos de atrezzo o vestuario de carácter emblemático. Por ejemplo la Fama en *El vellocino* debe aparecer «con tocado de plumas altas, y un manto de velo de plata, bordado de ojos y lenguas, preso en los hombros» (p. 103) y Diana en *El amor enamorado* «con un venablo y un perro al lado, como la pintan» (p. 254).

El vellocino cuenta con acotaciones de vestuario más precisas, como éstas:

«las ninfas [...] coronadas de corales y perlas, con velos de plata sobre vestidos azules, y ramos de coral y perlas en las manos» (p. 108)

«Sale Helenia, en hábito de serrana, con patenas, corales, sombrero de villana, sayuelo y manteo» (p. 121)

«Salen cuatro personas armadas de petos y celadas, con muchas plumas, coseletes de un color, y espadas cortas ceñidas, las lanzas plateadas.» (p. 130)

Tan sólo en una ocasión Lope se muestra más parco a la hora de acotar el vestuario, probablemente porque a los actores cortesanos no era preciso indicarles cómo habían de ser las «galas de palacio»: «Salgan Jasón, Teseo y Finco, el rey de Colcos, Medea, su hija, con galas de palacio» (p. 117).

En *El amor enamorado* las acotaciones de vestuario son menores en número y más esquetas y sencillas: «los pastores de fiesta» (p. 259), «Alcino, labrador, galán» (p. 242) o «Cupido [...] harále mujer en hábito bizarro y corto» (p. 250). Esta técnica concisa de indicación de vestuario es la más habitual en las piezas representadas por cortesanos (así se acota también, por ejemplo, en *Adonis* y *Venus*), a los que Lope parece confiar la elección del vestuario, circunstancia que debía constituir una parte más del entretenimiento de los organizadores.

El atrezzo de una comedia cortesana siempre es relevante. En *El amor enamorado* es

²⁸ Para los datos de las otras comedias de Lope véase *La práctica escénica cortesana... op. cit.*, pp. 144-96.

fundamentalmente el del mundo pastoril-mitológico (arcos, flechas, venablos, coronas de flores..., pero también la cabeza de la serpiente vencida por Febo o unas sillas). *El vellocino* aunque asume también elementos del atrezzo tópico del universo pastoril-mitológico (venablos, arcos, flechas...) integra otros tópicos de comedia caballeresca (espada, maza, cajas y banderas, rodelas) y otros necesarios a una representación de gran riqueza visual (el carnero de oro, el delfín de plata o los nueve retratos del templo de Marte).

El vellocino de oro se distancia de *El amor enamorado* sobre todo por la utilización de la música y el canto. La afición por los espectáculos cantados entre el público cortesano está bien documentada ya en espectáculos dramáticos como los organizados por Isabel de Valois en 1564, o como el *fasto*, enteramente cantado, representado en el palacio de Valladolid en 1605 con motivo del nacimiento de Felipe IV, y se hace patente desde las primeras obras cortesanas de Lope, como *Adonis* y *Venus*, o en la anónima *Fábula de Dafne* organizada por la emperatriz María y representada posiblemente a principios de la década de 1590.

Pero en *El vellocino* la parte musical se ha incrementado. A parte de los clarines y trompetas o cajas que señalan la aparición de determinados personajes en escena, la música se concentra en acompañar momentos de espectacularidad específica (la aparición de una nave), o se utiliza como interludio musical para dividir la comedia. La Música, como personaje alegórico canta un villancico y dos canciones en diferentes momentos de la representación y se incluye un torneo danzado al son de varios instrumentos musicales. Es como si Lope en *El vellocino* ya empezase a madurar la idea de un tipo de obra muy breve en la que la representación habría de ser ya enteramente cantada, tal y como cuajaría en *La selva sin amor*, una obra que comparte también con *El vellocino* su falta de división en actos.

Llama la atención el que la gestualidad y el movimiento escénico esté poco acotado en *El vellocino de oro*, cosa que es poco habitual en obras que están pensadas para actores aficionados. Entre otras razones que se me pueden escapar (por ejemplo que alguien se encargase de dirigir directamente a los actores), hay que señalar que se trata de una comedia de un tremendo estatismo, tan sólo roto por el movimiento escénico que se concentra en momentos muy localizados (la lucha de Jasón).

Y es que si el teatro cortesano se caracteriza por su espesor verbal, que incide en su carácter estático, *El vellocino de oro*, con un índice medio de 7'4 versos por réplica, bate todos los records de la producción cortesana de Lope. A la zaga le va tan sólo *El premio de la Hermosura* (6'7). *El amor enamorado*, con un índice situado en un 4'2, está en este sentido más cercano a otras obras de Lope como *Adonis* y *Venus* (4'8), *La Fábula de Perseo* (4'3).

A pesar de la abundancia de las acotaciones escenográficas que he señalado, sin embargo, la hipótesis de reconstrucción de los decorados para la puesta en escena es complicada. Y ello porque, como sucede en otras obras cortesanas, las acotaciones se refieren a elementos parciales, o se concentran en aquellos momentos en que es preciso destacar la utilización de tramoya escénica, y se echa a faltar siempre una descripción global del escenario.

En *El vellocino de oro* la maquinaria escénica tiene un papel relevante: la poesía en la loa desciende desde lo alto del teatro y al final de la comedia una nube es empleada para el descenso del Amor, sobre la nave en que huyen los enamorados: «[...] por lo alto, abriéndose

un cielo que baje en una nube el dios Amor con dos coronas de rosas» (p. 131).

En un momento determinado, quizá por medio de un torno o por el descorrimiento de algún lienzo, aparece un laurel: «Aquí se descubre un laurel y en él el vellochino de oro» (p. 130).

Además entre los elementos escenográficos es necesario un templo practicable:

[...] se abra el templo del dios Marte, donde, sobre otras tantas columnas, se vean nueve retratos de los nueve de la Fama, y en la décima el emperador Carlos V, a caballo, entre diversas armas y despojos, que por todo el templo estén pendientes de velos de plata y lazos de colores (p. 110).

Es necesario también una peña que se abra: «Abrase un peñasco y salga de él Doriclea, ninfa, sentada en un delfín de plata» (p. 107).

Y, si no a lo largo de toda la representación, al menos en el primer cuadro es necesario un decorado de fondo que represente el mar, pues Frixo y Helenia «salen por el mar» (p. 106). Además en los decorados hay representado un cielo en el que se abre una nube que deja ver al dios Marte, como indican las acotaciones: «Abriéndose una nube, se vea el dios Marte» (p. 129); «Envolviéndose Marte en aquella nube [...]» (p. 130).

Aunque no quede indicado en las acotaciones, y sea mera hipótesis, es posible que se produjera algún cambio de escenario⁴⁹, porque el decorado de fondo del mar, complementado quizá con unos árboles y el templo, no es operativo a lo largo de toda la representación, y la segunda parte de la comedia parece transcurrir en un palacio, que cuenta con un jardín, y sólo en el cuadro final vuelve a ser operativo el mar para la partida de la nave de Jasón.

La espectacularidad visual y el efectismo que busca la representación cortesana se enriquecen por otros mecanismos. Hay personajes que aparecen a caballo como la Fama o la Envidia, y una escena de gran espectacularidad es la de la lucha de Jasón con el dragón primero, y con dos toros que van «tirando fuego» después.

En *El amor enamorado* se recurre a la maquinaria escénica en varias ocasiones. Posiblemente un torno es utilizado para la transformación de Dafne en laurel: «váyase Dafne arrimándose a la transformación [...] Transformándose en laurel» (p. 268).

La tramoya aérea, quizá una maroma prendida a un grúa o pescante, es utilizada para el descenso de Venus («Baje Venus», p. 250) y para el de Júpiter sobre el águila (p. 284). Una tramoya aérea de desplazamiento horizontal exige el carro de Diana que recorre «lo alto», queda inmovilizado para que la diosa pronuncie su parlamento y «pasa el carro lo demás del teatro» (p. 270). Y por la trampa del tablado se hunden Sirena y Alcino reemplazados por una fuente que lanza llamas (pp. 278-79).

⁴⁹ Este recurso está documentado ya en las máscaras de Lerma y en la representación de *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara, en esta mismas fiestas (1617). Es posible que la representación de *El premio de la hermosura*, en Lerma en 1614, contase con algún cambio parcial de escenario. Véase, aparte del libro mencionado en la nota anterior, también mi art. «Teatros y representación cortesana. La Arcadia de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», en *Cuadernos de Teatro Clásico* (en prensa), en el que hago referencia específicamente a cuestiones de puesta en escena de las obras anteriores al período de Felipe IV.

A lo largo de casi toda la comedia hay que presuponer un decorado típico de comedias mitológico-cortesanas: un bosque y quizá un río en el que se quiere suicidar Bato (v. 1093, p. 257), un monte por el que Bato sube y baja (vv. 712 y 731, p. 252), un templo de Diana que se abre en dos ocasiones (pp. 254 y 283) y la gruta del río Peneo («Descúbrese el río Peneo en su gruta», p. 248).

Si en el resto de las obras cortesanas de Lope las acotaciones no indican, si los hubo, cambios globales de decorados, sabemos que en *El Amor enamorado* se produjo un cambio de decorado al final de la Jornada tercera, indicado por las acotaciones:

Cae un lienzo de lo alto en forma de palacio, que dejándolos en el teatro a los dos, cubre todo el monte (p. 279).

El palacio se sube arriba y queda descubierto todo el monte (p. 281).

La espectacularidad se incrementa con escenas como la del enfrentamiento de Febo con la serpiente Pitón que sale al tablado echando fuego (p.252) o la persecución de Dafne por un ciervo en el que, al entrarse en el vestuario, se transforma Apolo (p. 264).

Como puede verse por lo expuesto hasta aquí nos encontramos con dos comedias que definen un modelo de teatro cuyas reglas fundamentales de juego Lope había madurado desde muy pronto, al menos desde *Adonis y Venus*: un modelo de espectáculo de acción inorgánica, organización en cuadros, altos vuelos líricos y, sobre todo, gran espectacularidad de atrezzo, de vestuario y de escenografía, y que tiende a integrar la música y el canto como elementos esenciales. *El vellocino de oro* entronca con obras como *La Fábula de Perseo*, en las que el mundo mitológico y caballeresco se hermanan, y los héroes de la mitología se transmutan en caballeros que han de enfrentarse a múltiples pruebas, que pasan siempre por las espectaculares escenas de combates con serpientes, dragones y gigantes. *El Amor enamorado* conjuga universo mitológico y pastoril. Como en *Adonis y Venus* o en *La selva sin amor*, el sentimiento amoroso se convierte en el móvil de dioses y pastores y la naturaleza en su caja de resonancia, y se arrastran los temas tópicos de una tradición muy elaborada por Lope: los debates sobre la castidad o el poder absoluto del amor, las disquisiciones sobre los celos o la tentación del suicidio por amor.

Con *El vellocino...* Lope parece estar madurando un tipo de espectáculo en el que la música y el canto van incrementando más su papel hasta llegar a convertir la representación teatral en una verdadera ópera, como sucedería con *La selva sin amor*. *El Amor enamorado* es una obra que nos dice mucho del Lope de la última época. Por debajo de la postura desmitificadora de Bato se escucha el sentimiento del propio Lope, que ya en 1620, en carta privada al duque de Sessa, se había lamentado: «que en palacio no se acuerden de lo que he servido en tantas ocasiones para remediar mis necesidades y para calumniar mis costumbres esté tan en la memoria»³⁹. En este contexto, no resulta casual que en *El Amor enamorado*, obra destinada a ser representada en un ambiente cortesano y ante la familia real, Lope incluyese toda una escena entre Bato y Cupido, en la que el pastor cómico se lamenta del poco galardón que merecen sus

³⁹ Epistolario, IV, p. 57.

versos entre los dioses, recibiendo en compensación un anillo del dios Amor.

Entre la ironía de que hace gala Bato en su alusiones a los dioses mitológicos, y la petición prosaica de ayuda económica, se deja entrever el desencanto de un Lope que veía como otros poetas, como Antonio Hurtado de Mendoza, conseguían favores que él no lograba, y que, desesperanzado, y ya con un pie en el estribo, seguía utilizando, quizá la última de sus comedias representadas en la corte, para hacer memoria de sus servicios, en un último gesto de rebeldía y de sumisión, trágico-cómico, como muchas de sus comedias.

**«LA SANGRE/MUERE EN LAS VENAS HELADAS»:
EL CASTIGO SIN VENGANZA DE LOPE DE VEGA**

ANTONIO CARREÑO
BROWN UNIVERSITY

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSIS
1996

«LA SANGRE / MUERE EN LAS VENAS HELADAS»: «EL CASTIGO SIN VENGANZA» DE LOPE DE VEGA

ANTONIO CARREÑO
BROWN UNIVERSITY

La figura dramática del Duque de Ferrara es compleja y sinuosa; uno de los personajes más elusivos del teatro clásico español. Sus andanzas sobre las tablas, desde la apertura de la primera escena hasta el final, hilan una secuencia de motivos dispares: arrogancia y engreimiento e interés político (acto I), conveniencia y acomodo social, mediación y triunfo militar (acto II) y, finalmente, vuelto de Roma, revelación (anagnorisis), consideración de la justicia, castigo y tragedia (acto III). Probamos ya en otra ocasión (1990, 1991), la constitución trágica del Duque de Ferrara, y los múltiples reveses o peripecias que iban conformando su carácter: engaños, ocultaciones, ambigüedades, encubrimientos, ceguera, manipulación de los hechos acaecidos o representados en escena. Mantienen correspondencia con espacios o ámbitos dramáticos (externos e internos; públicos y privados), con la causa del castigo (la ficticia frente a la real), ajeno éste a toda fuerza o pasión vengativa. El final impone la disyuntiva entre la historia de los hechos —lo que aconteció en palacio—, y la metahistoria de lo contado: la deliberación y razón del castigo, y la versión oficial frente al desenlace. Se impone lo que deber ser (el castigo ejemplar) frente a lo que fue (la venganza por el deshonor). Las correspondencias simétricas son múltiples. El Duque que sale enmascarado en el primer cuadro («Debajo de ser disfraz / hay licencia para todo», expresa Ricardo, vv. 5-6) es el mismo que enmascara ante el espectador el final de la tragedia y sus propios hechos. Los hechos de la «madre» y las «niñas» de los primeros versos (vv. 61-62), se transfiere a los de Casandra (su mujer) en la tercera jornada, donde el Duque recuerda «que aquéllas eran amigas, y Casandra es mi mujer» (vv. 2514-15).

La dualidad implícita en el personaje está ya presente en el primer cuadro (I): el gobernante que sale disfrazado en busca de la opinión pública frente al libertino en rondas amorosas (Varey, 223-239)¹. El ser individual se disocia del social indica González García (18), el jerarca del galán

¹ Gran sentido pedagógico, dentro de la doctrina de cómo educar a un príncipes, adquieren los consejos que Febo dirige al Duque, en el cuadro I del primer acto. Le aconseja que salga disfrazado de noche, en traje humilde, e inquiera sobre la opinión que el vulgo tiene sobre su gobernante, concluyendo «que algunos emperadores / se valieron deste engaño» (vv. 145-146). Se podría fácilmente apuntar a la presencia de El príncipe de Maquiavelo (escrito en 1513; publicado en 1533), detrás de la constitución moral y ética del Duque: a las teorías expuestas por Gracián en *El político*, y a los múltiples textos detrás: Botero Benes, *Los diez libros de la razón de Estado*, Pedro de Rivadeneyra, *El príncipe cristiano* (1595), Juan de Mariana, *De reget et Regis Institutione* (1599) y los coetáneos a Gracián como Quevedo, *Política de Dios y gobierno de Cristo* (1625), Saavedra Fajardo, *Política y razón de Estado* (1631), y *Empresas políticas o Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas* (1640), por citar algunos textos representativos de teoría política. Maquiavelo asocia al príncipe prudente con el que da en «gran simulatore e dissimulatore». La muerte de Federico y Casandra se trama bajo el signo de una conjuración (v. 2927). Ambos pusieron en grave peligro el orden patriarcal y político del Estado.

disfrazado. Del mismo modo se alternan dos espacios escénicos y sociales: el palacio frente a la calleja. Tal dualidad pulsa todo el vivir del Duque de Ferrara. En el antes del contrato matrimonial están Cintia y otras numerosas «muercillas»; en el después, Casandra, destinada a ser esposa por conveniencias y arreglos políticos entre el Duque de Ferrara y el de Mantua. El espacio fragmentado del inicio conjura la desarmonía cósmica. Pasamos del espacio urbano (calle) al amoenus, del natural al simbólico: el encuentro de Federico con Casandra en el margen de una ribera. Aquí se conjura el tópico del amor como destino (Parker, 161), en radical contraste con el mercantil de las callejas. El encuentro fortuito de Casandra con Federico, causado por el carruaje que se vuelca, la caída, la llegada providencial del Conde, sacando en brazos del agua a Casandra (Wardropper, 191-205), determinan también la imposición del hado trágico. Define un amor natural lleno de dilemas psicológicos y no menos políticos. Se preconiza ya la presencia de la muerte, negados los amantes a toda posibilidad de unión. El Duque, rondando las callejas de su estado, oye voces que llegan desde un interior (actores que representan una comedia); Federico oye las voces de una dama (figura de la Sirena mítica, vv. 340-357) cuyo encanto le es imposible rechazar.

Tales disyuntivas y contraposiciones aparejan otras semejantes. Delinean la compleja constitución de los otros personajes de esta tragedia: Casandra como esposa desdénada; Federico como heredero desplazado, hijo bastardo del Duque y ahado de Casandra. Dan forma a un complejo sistema de emociones y de pareceres contrastados. Si el matrimonio del Duque se ve como grave yerro («y fue casarme traición / que hago a mi propio gusto», vv. 667-8), acertada es la petición de Aurora quien pide al Duque la case con Federico. Sus relaciones han sido extensas: se conocen desde niños. Expresa ésta: «Una ley, un amor, un albedrío, / una fe nos gobierna, / que con el matrimonio será eterna» (vv. 718-720). En el Acto II, el Duque aparece como personaje tristemente escindido: entre las callejas que vuelve a visitar, el palacio donde convive con la esposa que desdén, y la llamada a la guerra convocada por el Papa. Al cortésano galán se añade la figura del militar. Su alianza con Roma, de donde vuelve convertido en victorioso Marte, la vuelta a su ducado decidido a poner en orden su vida y su estado (como esposo y como gobernante), intensifican la ironía trágica. Configura al aristócrata frente al galán disfrazado. En el cenit de su triunfo se perfila el agravio y la destrucción de su estado. Y Casandra vive escindida entre las exigencias sociales (ante las que no claudica), y la pasión natural de un amor que abraza como frustración y venganza por el negado.

Las disquisiciones sobre el «El Duque, santo fingido»(v. 2800) en boca de Batín, anota Ignacio Arellano (Insula, 514, 1989, 3-4; Criticón, 50, 1990, 180-182), implica una observación «escéptica y negativa sobre la pretendida evolución moral del Duque». Porque de acuerdo con Batín (el gracioso menos gracioso del teatro de Lope), el Duque está hecho de un solo filón. Vuelto de Roma, cabizbajo y pensativo ante el final trágico que prevé, asume, de acuerdo con el gracioso, una falsa pose moral. Ann L. Mackenzie (505), no cree que el Duque vuelva arrepenido («Some of us, however, might not share their convinced belief that the Duke returns from Italy [sic] a converted man»). Por el contrario Kossoff indica: «Las conquistas de un hombre joven pueden hasta suscitar admiración, y las del ya entrado en años, ponerle en ridículo; eso es precisamente lo que le pasa al duque en la primera escena de *El castigo*. Más tarde, ya casado, sirve heroicamente al Papa en la guerra y vuelve a casa determinado a observar una

moralidad digna de la jefatura de su estado» (29). El Duque vuelve (creemos) transformado: acepta las leyes y responsabilidades del matrimonio antes rechazadas. De tal opinión se hace eco Kossoff al indicar de nuevo: «Varios críticos han ofrecido conceptos de este personaje, para mí poco aceptables; por ejemplo, se juzga extremada o se duda de la sinceridad del duque en su enmienda moral —a pesar de abundar los cambios abruptos en personajes dramáticos de Lope y de su época [...]. Lo que ocurre no es una conversión, un cambio violento, sino una reforma que era de esperar: el duque tiene conciencia de sus defectos y está dispuesto a enmendarlos» (28-29). A tal opinión se oponen T. F. May y Wilson. Basado el primero en la famosa frase de Batín («santo fingido», v. 2800), reitera que la conversión del Duque es falsa e hipócrita (154-184). Considera su conducta propia de un villano. Sin embargo, el mismo Duque reconoce que ha vivido «libremente y sin casarme» (v. 166), dispuesto sin embargo a que todo lo «pondré en olvido» (v. 173)². Pero importa el cuidadoso análisis del estado mental (frame of mind) de Batín en este discurso (vv. 2784-2803). Repasa en forma refleja y hasta epigramática, la condición del criado y su falta de medio social: «Servir mucho y mediar poco / es un linaje de agravio / que al más cuerdo, que al más sabio / o le mata, o vuelve loco» (vv. 2784-87). Discurre sobre el Conde a quien califica de «enciablado» (v. 2792); de no saber qué tiene (v. 2793). Y califica a la Duquesa de «insufrible y desigual» (v. 2797); al Duque de misántropo: habla consigo a solas a modo de un hombre que anda buscando «algo que se le ha perdido» (v. 2802).

Por lo que se deduce, y dentro del texto en que se ubica el sintagma «santo fingido», que los juicios que emite Batín sobre los tres caracteres centrales (el Conde «enciablado», la Duquesa «insufrible y desigual», el Duque «santo fingido»), definirían (hic y nunc) a los tres personajes centrales de la tragedia. De ningún modo conlleva un juicio extenso o caracterizador sobre el Duque. El hablar a solas, el andar pensativo en busca de una solución («buscando / algo que se ha perdido») infiere concentración, distraimiento, ensimismación. No es ni ha sido así su conducta previa: abierto, sociable, ameno. El «santo fingido» amolda la nueva caracterización del Duque, de ningún modo alude o deniega el nuevo cambio que sufre, vuelto de Roma, dedicado a gobernar sus estados; a leer las quejas y avisos de sus vasallos. Es Batín (el gracioso) un carácter doble: su forma de hablar es ambigua, anfibológica. Sabe demasiado, y en riesgo está su seguridad. Conoce las razones de las melancolías del Conde, de los arrebatos coléricos de la Duquesa. Y hasta sospecha que también lo sabe todo Aurora. Lo deduce de su precipitado deseo de casarse con el Marqués Gonzaga y de alejarse de Ferrara. Y se revela el doble juego al describirle el Duque a Casandra: «No se ha visto, que yo sepa, / tan pacífica madrastra / con su ahnado», afirmando rotundamente: «Es muy discreta / y muy virtuosa y santa» (vv. 2416-19). La referencia al monje de la orden de la Camárdula, símil que Batín también asocia con la nueva persona del Duque, y que fija categóricamente el refranero —«lo que es gata será gata, / lo que es perra, será perra / in secula seculorum (vv. 2389-91)—, confirma la opinión de Batín. Pero éste ya ha cambiado de amo (ahora el marqués Gonzaga), de señora (Aurora), y hasta de espacio (Ferrara por Mantua), justificando con tal dicho su mudanza en busca de mejor provecho. Batín ha dado en el criado oportunista, ambicioso y desleal. Sus opiniones sobre el Duque con-

² El casamiento como refreno a la conducta viciosa está en el pensamiento de los moralistas de la época. Federico indica cómo «a mi vicioso padre / no pudo haber remedio que le cuadre / como es el casamiento» (vv. 291-3).

trastan radicalmente con las previas afirmaciones de Ricardo: «el duque es un santo ya» (v. 2363); «se ha vuelto humilde» (v. 2369), y «traemos otro Duque» (v. 2357). Ha enterrado su pasado como mujeriego («ya no hay damas, ya no hay cenas», v. 2358), ha doblegado su orgullo como militar («ya no hay broqueles ni espadas», v. 2359), y ha dado en el esposo atento, recogido y fervoroso: «ya solamente se acuerda / de Casandra» (vv. 2357-63). Concluye Lawrence: «The sincerity of the Duke's conversion is a question which either the dialogue under discussion nor any other scene in the play is designed to address, and one which the context of Batín and Aurora's dialogue renders impertinente» (69).

Nuestra afirmación, expuesta en otros escritos, se mantiene en pie: «Roma actúa como espacio real (victorioso el Duque, gran Marte de Ferrara) y simbólico del nacimiento del «hombre nuevo»: como padre, esposo, militar victorioso, y prudente jefe de estado («Introducción», 51). El Duque vuelve transformado: acepta las leyes y responsabilidades del matrimonio, antes rechazadas. Díez Borque corrobora que el Duque «no sólo vuelve como héroe triunfante ... sino también transformado en persona virtuosa» (71-72). Concluye que el protagonista «es un Duque, reconquistado para la virtud, que castiga, pero no se venga» (75). Le es difícil a la profesora Mackenzie aceptar la afirmación de Ricardo —el Duque «es un santo ya», v. 2363—, y prefiere concluir con el gracioso Batín: es un «santo fingido», v. 2800). La corrobora con la segunda afirmación del gracioso quien, ante la declaración del Duque de iniciar vida nueva («Yo pienso de hoy más querría / soía en el mundo, obligado / desta discreta fineza; / y cansado juntamente de mis mocedades necias» (vv. 2438-42), responde bufonescamente: «Milagro ha sido del Papa llevar, señor, a la guerra / al Duque Luis de Ferrara, / y que un ermitaño vuelva. / Por Dios, que puedes fundar otra Camáldula» (vv. 2443-48). La asociación de esta orden de los frailes de la Camáldula con el desenfreno sexual ha sido extensamente anotada en las ediciones más recientes de *El castigo sin venganza*³. El Duque vuelve del campo de batalla ansioso de ver a Casandra. Le explica Aurora: «Por verte / toda la gente dejó» (2249-50). Y Ricardo insiste: «ya no hay damas . . . ya solamente se acuerda / de Casandra, ni hay Amor / mas que el Conde y la Duquesa : el Duque es un santo» (2358-63), concluyendo «se ha vuelto humilde» (v. 2369). El mismo Duque afirma públicamente: «Sepan / mis vasallos que soy otro» (2448-9). Fervorosamente dedicado a su esposa, se lo recuerda a Casandra el mismo Federico: «bien muestra el amor que os tiene» (v. 2256).

Pero hagamos otro giro basado en las siguientes preguntas: ¿corresponde la «nueva conducta» del Duque, a partir del acto II, a la configuración del personaje trágico, vuelto sobre sí mismo, arrepentido, o reafirma la vida libertina y disoluta que le lleva a la solución final? ¿Es el arrepentimiento clave en la constitución del *hybris* del personaje central, o es por el contrario parte de su constitución, de su cinismo? Definamos *El castigo sin venganza* dentro del

³ De *El castigo sin venganza* tenemos a) el manuscrito (en la Ticknor Collection, Boston Public Library); b) una suelta (edición príncipes. Barcelona, Pedro Lacavallería, 1634); c) la incluida en la Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix ... (Madrid, 1635), d) y finalmente la edición que con el título *Cuando Lope quiere, quiere* se incluye en *Doce comedias de las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas*, Lisboa, 1647. La edición de *El castigo sin venganza*, incluida en la Parte XXI, la revisó Lope poco antes de su muerte (27 de agosto, 1635), y la saca su hija Felicitana, ya muerto el padre. Entre las ediciones modernas anotadas, véanse las de C. F. A. van Dam (1926), Joseph Jones (1966), A. David Kossoff (1970), José María Díez Borque (1988), y A. Carreño (1990).

género en que el mismo Lope lo encuadra⁴. Porque, como indica Amado Alonso (212), se vislumbra en cada palabra «la voz y los pasos implacables de la tragedia». La hilan el problema del destino, el amor ligado al incesto y la muerte. Y la confrontación de los tres personajes: la furia del Duque, la irresolución de Federico, la llama de la pasión implacable de Casandra. El prólogo a la Suelta declara sin titubeos que es una tragedia «al estilo español». Siendo así, la misma morfología del personaje central conlleva un reverso de fortuna. El Duque pasa de mujeriego a esposo casto; de gobernante disoluto a prudente; de triunfante militar a derrotado en su lecho nupcial. De esta forma, el vencedor en Roma es destituido como padre, esposo y jefe de estado en el preciso momento en que decide afirmarse como tal. Contemplando a un Duque arrepentido, al final del tercer acto, la tragedia contrasta la vida virtuosa del Duque frente a la corrupta del hijo (Federico) y de la esposa (Casandra). Los papeles se invierten trágicamente: el hijo (Federico) es reflejo de las acciones previas del padre: el virtuoso y fiel da en adúltero. Del mismo modo, la esposa casta da en incestuoso (Casandra). Por el contrario, el gobernante libertino se torna al final en prudente y comedido juez⁵.

Si es cierto que detrás de *El castigo sin venganza* está como subtexto *La vida es sueño*, según sugiere la profesora Mackenzie, también Juan Manuel Rozas⁶, y hasta González

⁴ De la Barrera (533b-534a) incluye en su Catálogo un total de diez comedias cuyo título inicial lo formula el sintagma «castigo» («de la miseria», «del discreto», «en la arrogancia», «en su cautela», «merecido», etc.). Sin embargo «venganza», como sus derivados «vengadora», «vengar», «vengada», «vengarse», ocupan un total de veinticuatro títulos. Destaca en este grupo la *Venganza de Agamenón*, que es una versión libre de la *Electra* de Sófocles, llevada a cabo por el maestro Fernán Pérez de Oliva (1494-1533), quien ocupaba la cátedra de Filosofía Moral en la Universidad de Salamanca, de la que fue elegido rector. Gran aficionado a los trágicos griegos, llevó a cabo una traducción libre, en prosa, de *Hecuba triste* de Eurípides, y refunde *El nacimiento de Hércules* o *Comedia de Amphitrion* de Plauto.

⁵ La semántica de «venganza» no va frecuentemente asociada, en los títulos que incluye De la Barrera (590a), con el término «tragedia», pero sí con «honor». Así, *Venganza, honor y amor*, también *Venganza honrosa*, que atribuye a Gaspar de Aguilar; *Venganza de amor* de don Sebastián Francisco de Mediano, *Venganza hay si hay injurias* de Alonso de Bares (que escribo por el año en que sale la tragedia de Lope). Menciona la pieza Montalbán en *Para todos* (1632) Bares escribió cuatro décimas con ocasión de la muerte de Lope (que se incluyen en *Fama póstuma* (1636; OS., XX, 144), y una silva a la muerte de Montalbán, gran admirador de Lope, (*Lágrimas panegíricas*, 1639). Recordemos también *Venganza y amor logrados* de don Luis Enriquez de Fonseca, *La venganza y el amor* de don Diego de Villegas. En relación con los celos, el *Vengar por celos por no poder confesarlos* de José Roca de la Fuente sin olvidar el subtítulo de la tragedia de Calderón. *A secreto agravio, secreto venganza* o *Vengarse en fuego y en agua*, con variantes en el sintagma enunciativo *Vengar con el fuego el fuego y el fuego* de Melegro de don Antonio de Zamora. Ya Lope había jugado con el sintagma, en señaladas variantes, en sus comedias *El vencido vencedor* (Acad. N., X, 152-186), *La vengadora de las mujeres* (Acad. N. XII), *La venganza piadosa* (Acad. N. I, 481-512) y *La venganza venturosa* (Acad. N. X, 187226), cuya relación con *El castigo sin venganza* es tan sólo con el título que la anuncia; sin olvidar, *La venganza honrosa* y *La mayor venganza de honor*. Castigo y venganza aparece en las comedias de Tirso, tales como *El celoso prudente* (1611) y *La venganza de Tamar* (anterior a 1634); de Calderón. *De un castigo tres venganzas* (escrita entre 1625 y 1626), *El médico de su honra* (antes de 1629), *A secreto agravio, secreto venganza* (hacia 1635). Pero al contrario que en *El castigo sin venganza* de Lope, la venganza queda desplazada por el castigo.

⁶ Indica Rozas: «... Lope se dio cuenta de que entre los jóvenes, uno, Calderón, le iba a sustituir; en realidad, le iba a empezar a heredar en vida» (179). En carta al duque de Sessa (Epistolario, 105) expresa que quiere dejar el teatro porque este requiere «verdes años»; lo que repite a su amigo Faria y Sousa (Epistolario, 103). En estas fechas, Lope escribe poco teatro, y a excepción de *La noche de San Juan*, no le llueven encargos palaciegos. Se los lleva Villanuzán y Calderón con *El nuevo Palacio del Retiro* y *El mayor encanto amor*. Lo expuesto se complementa al indicar Rozas en otro ensayo que *El castigo sin venganza* es «el manifiesto práctico y preciso contra esos nuevos dramaturgos y en especial contra Calderón» (182). Y líneas seguidas: «El enfrentamiento inevitable, que como hemos visto el público pedía, entre don Pedro y Lope, se lleva

Echevarría⁷ (aunque éste último por razones distintas y a nuestro parecer erradas), el paradigma de la obra de Calderón podría arrojar nuevas luces sobre la radical transformación del Duque de Ferrara. Basilio altera su conducta en el tercer acto; lo mismo (asumimos) el Duque. Otros rasgos de *La vida es sueño* se pueden rastrear en la tragedia de Lope. Recordemos los famosos versos en boca de Federico: «Bien dicen que nuestra vida / es sueño, y que toda es sueño» (vv. 928-29). La frase, no guarda como alusión tópica (Jones, ed., 128) ninguna relación con *La vida es sueño*, como tampoco lo guardan el sintagma «frenes» (v. 934), pese a la interpretación de Fichter, que recoge Kossoff (274), y rechaza Díez Borque (165). Lo mismo se podría decir sobre el comentario cómico de Batín, quien se imagina cayendo del balcón (vv. 942-44). Otra asociación podría ser la referencia que hace el Duque a la necesidad de encarcelar, a partir de su nacimiento, a las mujeres para evitar de este modo el posible deshonor que puedan acarrear: «Si andan los hombres a mirar antojos, / encierren en castillos las mujeres / desde que nacen, contra tantos ojos» (vv. 1171-73).

Ann L. Mackenzie alude a otras reminiscencias calderonianas en *El castigo sin venganza*:

a) la declaración que Casandra dirige al Conde: «—Conde, tú serás mi muerte», a lo que éste le responde: «—Y yo, aunque muerto, estoy tal / que me alegro, con perderte, / que sea el alma inmortal, / por no dejar de quererte» (vv. 2026-2030). Tales versos, omitidos en la edición princeps y en la Parte XXI, se hallan en el manuscrito, aunque «tachados con unas rayas transversales, si bien de forma distinta a lo habitual en Lope», explica Díez Borque. Añade: «Me atrevo a pensar que en la supresión de los versos 2026-2030 ... puede haber alguna razón de autocensura de Lope o de los editores, habida cuenta de que cabe ver cierta irreverencia en esa 'alma inmortal' enamorada, en esa muerte de amor» (ed., 224). Tal vez fue Vargas Machuca, el primer censor de la obra, quien llevó a cabo las supresiones. En un pasaje comparable de *El fantasma de Calderón*, sugiere Ann L. Mackenzie (504), también se atribuye al alma la habilidad de sentir emociones después de la muerte. Este provocó, en 1689, el desacuerdo con el «censor de comedias», Pedro Francisco Lanini Sagredo. Pidió la supresión de dos versos en el Acto II en donde un Duque, enamorado de Julia, declara la intención de originar celos en Astolfo, «el galán fantasma», supuestamente muerto, «que si el alma no muere con la vida, / bastarále en tal calma, para que tenga celos, tener alma». Observa el censor: «que el alma di-

a efecto precisamente en este drama». Diferencia tres rasgos distintivos de la estética de la obra en comparación con el resto del teatro de Lope: «su perseguida tragicidad, la autodefinición de los personajes y su especificidad en su elocución y métrica». Pero ésta, se podría argüir contundentemente, está ya más cercana al Calderón de *La vida es sueño* que al Lope de *El caballero de Olmedo*. Rozas justifica la perfección de *El castigo* por el estado de senectute en que se halla Lope: por la obsesión que lo envuelve «ante los corrales y ante el Palacio, ante los jóvenes dramaturgos que triunfan» (185).

⁷ La idea de González Echevarría (67), de que Lope al final de sus años quiere de nuevo establecerse como el gran dramaturgo, confrontando así a sus imitadores, se opone radicalmente a los presupuestos de Rozas, a la extensa documentación histórica que éste aporta, y a los mismos textos de Lope; sobre todo a su Epistolario. El deseo de Lope de alejarse del teatro, de adquirir el puesto de Cronista Real, y con suficiente sustento, dedicarse a obras más densas y profundas (*Egloga a Claudio*, *Huerto deshecho*, *Epístolas*) es una aspiración altamente documentada en este ciclo de *senectute*. Y tratada extensamente por la crítica. El afirmar que la relación entre el Duque de Ferrara y su hijo Federico podría ser un reflejo (obsesión por la imagen del espejo y su configuración edípica) del enfrentamiento entre Calderón y Lope, sin ningún apoyo textual ni contextual, es simple especulación (80), lectura imaginaria. El crítico queriendo ser tan "potente" y «creativo» como el texto que examina (strong writer/strong critic) exagera su imaginaria percepción viendo errados reflejos de reflejos. Y emulando, no haciendo exégesis o glosa, con ingeniosos sofismas, el poder creativo del texto en cuestión.

vidida de la porción humana puede tener celos, es error, porque el alma separada de la porción mortal no tiene pena, ni gloria de las cosas terrenas, sola es capaz de gozar del bien de la gloria, o la pena eterna o temporal del purgatorio, o infierno».

El autógrafo de *El castigo sin venganza* lleva fecha del 1 de agosto de 1631; la censura para su representación, el 9 de mayo de 1632. La pregunta surge de nuevo: ¿es *El castigo* una tragedia dentro de los parámetros de las tragedias de sangre de Calderón, y escrita en contra de éste y sus seguidores («pájaros nuevos»; Rozas, 167), o es una incitación de tal estética en busca también Lope del público cortesano? La nueva comedia la caracteriza un marcado gongorismo que aunque Lope critica en el primer cuadro de la ornada I, está presente a lo largo de *El castigo*. Es una de las obras más difíciles de Lope, con un buen número de pasajes oscuros y hasta sinuosos. La diferencia una extensa reflexión, en pausados y a veces briosos soliloquios y una «tendencia, como define Rozas (167) «a filosofar». Intrincados conceptos y una copiosa presencia de cultismos asientan el carácter anfibológico de un buen número de pasajes. En cuanto a la escenografía, es lisa, sin exagerada tramoya; sin embargo la versificación es compleja: la presencia de sextina alirada, silvas y tercetos, quintillas y romances, semejan la versificación de *La vida es sueño*. En ninguna de ellas se incluye, por ejemplo, un soneto.

En reciente edición y estudio de *La vida es sueño*. Ruano de la Haza ha demostrado la presencia de dos versiones de *La vida es sueño*. La llamada versión zaragozana que se supone escrita en 1630. Siendo así, los versos previamente aludidos de *El castigo sin venganza* tendrían sentido como referencia directa a *La vida es sueño*. La edición de otra suelta de *La vida es sueño*, recientemente descubierta por Ann L. Mackenzie en la Sidney Jones Library (University of Liverpool), atribuida a Lope, reafirma la presencia de una primera versión de *La vida es sueño* anterior a *El castigo sin venganza*. Entre ambas se podrían destacar otros paralelos: a) la llegada a un reino extraño de una joven extranjera, acompañada de su séquito; b) la caída de Casandra en el río/ribera frente a la caída de Rosaura a los pies del monte donde se halla la torre de Segismundo; c) el encuentro fortuito con el hombre (Federico, Segismundo) que trocará radicalmente su futuro; d) el inicio a partir de tal encuentro de una relación amorosa, que se va desvelando envuelta en fraseología neoplatónica. Segismundo nace al amor y al sentimiento ante la presencia de Rosaura; Federico ante la de Casandra. Y en ambas obras, e) la acción se centra en torno a un monarca (rey/Duque), desviados ambos de los affairs del estado, aunque atentos a su sucesión. En ambos casos, el hijo (natural o bastardo) ha sido desplazado como heredero. Tal motivo dirige sus fines políticos. El sello matrimonial (de variada índole, obviamente) atestigua políticamente la continuidad y la preservación del orden jerárquico. Caracteriza también a ambos jerarcas una grave falla en el arte de gobernar: al primero su vida licenciosa (Duque) y un matrimonio exclusivamente pactado por conveniencias políticas; al segundo (rey Basilio) su dedicación, un tanto incongruente, al estudio de los astros. El monarca sabio se contrasta con el galán. La ausencia del heredero legítimo en ambas estados (corte de Polonia, corte de Ferrara) mueve el andar de la acción central. Una errada lectura de Basilio, como una imprudente decisión del Duque, marcan el destino alterno y variado de ambos. En *El castigo*, el conde Federico es rechazado por hijo bastardo; Segismundo porque los astros premonizan un reinado sangriento. La formulación en tríadas establece otros paralelos. Por ejemplo, en el acto II de *El castigo sin venganza* el grupo A (Duque /Casandra/Federico) se delinea antagónicamente frente

al grupo B (Aurora/Federico/Cassandra). Semejante proposición se podría establecer en La vida es sueño: Rosaura/Segismundo/Clotaldo (A), frente a Estrella/ Astolfo/Rosaura (B). El matrimonio sin amor (realidad social) se opone en *El castigo sin venganza* al amor sin matrimonio (deseo reprimido). Del mismo modo en *La vida es sueño* la razón y el discurso lógico se impone sobre la afectividad y el derecho natural del hombre a ser libre. Los rígidos eslabones de la cultura (Monarquía, Ducado) doblegan la relación natural de sus súbditos.

Pero el dar una respuesta a la conversión o no del Duque de Ferrara implica o conlleva imponer una lectura unívoca no solo a la solución final de la tragedia (la trama maquiavélica de un gobernante sin escrúpulos, cínico), sino establecer del mismo modo un único juicio caracterizador sobre tan compleja figura. Arrepentido de sus correrías amorosas, el castigo final recae sobre el mismo ejecutor: pierde de un golpe hijo y esposa. Se ahonda la dimensión humana de la tragedia. No arrepentido, absoluto, irónico, el final devendría en una farsa más (política y social), donde se trataría de salvar la irresponsabilidad de un mal gobernante. Socavaría el género en que el mismo Lope quiso encasillar su tragedia, si bien escrita (indica) al estilo español. La tragedia es innovativa, polisémica; presenta puntos de vista conflictivos, valores opuestos. Impone el caos, el desorden, la violencia. El héroe central representa pureza y a la vez corrupción; ley y a la vez infamia. Al final se dan la mano *katarsis* (purificación por una culpa ajena) y catástrofe: la destrucción de la familia. El conflicto y desenlace vienen impuestos por las leyes asumidas por la comunidad social a la que pertenece el individuo. Como en las tragedias de Sófocles, la ironía, la paradoja y la ambigüedad son centrales en *El castigo sin venganza*. Recordemos la figura de Edipo o de Hipólito situados ambos en el centro y a la vez en los confines del orden civilizado.

Las relaciones simétricas, contrastadas, son centrales en las tragedias de Sófocles. En Edipo en Colono, por ejemplo, los cuatro episodios se establecen en forma apolínea; las escenas se despliegan como dos alas simétricas, indica García Novo (272-279). Predomina el diálogo triangular y los grupos triangulares. Es abrumadora la presencia de la «ironía trágica» que marca los límites y las quimeras gnoseológicas del ser humano. Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*) definía el héroe trágico como «una imagen luminosa proyectada sobre una pared oscura». Pero la tragedia de Sófocles va más lejos: da en «reflejo existencias de la 'excentricidad' de lo humano en su relación con lo divino» (Lasso de la Vega, 46). La vida se presenta escindida en opciones contrarias. Y la crisis del hombre es un reflejo de la crisis de la sociedad que habita. El drama se concentra sobre el hombre en su soledad y en su desdicha; más aún, en su dolor. Sus personajes, como en *El castigo sin venganza* de Lope, se mueven en el límite de la existencia humana; pero sin los gritos de la rebeldía o de la desesperación. El héroe no sabe transigir; no se dobla ante el desastre personal o familiar. *El Ayante* de Sófocles tiene un solo pensamiento: el recobro de la honra perdida; Antígona el derecho del muerto a sepultura y Edipo el esclarecer la verdad que, una vez revelada, purificará a Tebas. Electra venga la muerte paterna para que la casa se purifique. . . . « (Lasso de la Vega, 50-51). De acuerdo con Vernant, la ambigüedad es radical en la tragedia de Sófocles (103). La figura divina del rey tiene su doble en la figura del *φορμακος*. En *Edipo en Colono* el rey es, afirma Girard (134), cazador y objeto de la caza, rey y tirano, envilece el estado y a la vez lo salva. El problema de lo trágico en *El castigo sin venganza* es también fruto de una serie de cegueras que constituyen la dicotomía

del personaje central. El Duque una vez desposado con la joven Casandra resume sus correrías amorosas. Se ausenta dejando el palacio en manos del hijo y de la joven esposada. Ignora las causas del alargado rostro melancólico de Federico, ya herido de amor hacia la madrastra, y no sospecha que una ausencia de cuatro meses puede invitar a los dos jóvenes, en la soledad del palacio, a encuentros más allá de lo familiar. Lo trágico del Duque es, como en las tragedias de Sófocles, una abrumadora falta de conocimiento, o la presencia de un conocimiento puramente ilusorio, basado en apariencias, falso. Este se confronta radicalmente con la verdad de los otros. Una tragedia que, de acuerdo con Diller (1-28), bordea las limitaciones y las cegueras del conocimiento humano.

La caída de Casandra en la ribera de un río, su encuentro con Federico quien la saca en brozas conduciéndola al palacio ducal, marcan ab origine su llegada. El espacio bucólico —el encuentro fortuito, inocente, natural— contrasta con el previo que patea el Duque (callecjas), y con el espacio interior que habitará la nueva pareja. Contrasta naturaleza (*physis*) frente a cultura, norma o ley (*nomos*); el espacio abierto (ribera) frente al cerrado (cámaras del palacio), el nocturno (de noche, en el primer cuadro) frente al diurno: el día luminoso del encuentro. Por otra parte, el espacio cerrado, a media luz en las cámaras del palacio, el abandono del lecho nupcial y de la recién desposada, connotan no solo esterilidad y negación maternal sino una atrofia del rito natural del desposorio, del agasajo y del besamanos que le preceden. Tales ritos, al igual que los religiosos y los funerarios fueron, de acuerdo con Vico (libro I, sec. III, 53), el origen de la civilización. Crearon la frontera entre el espacio salvaje y el civilizado. El personaje de la tragedia se sitúa en la frontera del estado civil que sostiene y rige. Sus acciones se enmascaran como legales, pero se sitúan en la barbarie del instinto vengativo y violento (Wardropper: 191-205). Da en personaje o persona que Cocteau definió, aludiendo al héroe de la tragedia griega, como *déclassé* (Segal: II). La imposición del orden sobre el caos, de la realidad frente a la idealización, de la confusión y la propia ceguera frente a la clarividencia en torno, son algunas de las proposiciones del género trágico. En la tragedia, la verdad tiene varias voces, varias caras y múltiples niveles: el duque mujeriego, la doncella sacrificada, la esposa de un jerarca disoluto, el alnado condenado desde la niñez a un matrimonio convencional, el desgobierno y abandono de los estados. La cadena de hechos lo marca también el discurso dramático, entrecortado, vacilante en ritmo y forma en los dos primeros cuadros y primera jornada; denso, parsimonioso, reflexivo en los extensos soliloquios de las jornadas II y III.

Esta reinterpretación de la tragedia en el barroco español, como un sistema de valores en oposición, y cuya función se establece con frecuencia en polaridades y en radicales simetrías, es pertinente y hasta esclarecedor. Ayuda a revelar las coordenadas de un sistema político también en crisis. Clarifica y establece la lógica que gobierna las expresiones del orden humano, y de la obra literaria que refleja y transforma como artefacto artístico. Establece una cadena de funciones simbólicas que apunta a la precaria contingencia de un significado frente a otro, o a su relatividad heurística. Porque toda pieza dramática se define básicamente como un sistema de signos nunca absolutos; relativos al establecer unos con otros una serie de funciones plurivalentes. Representan modelos de la realidad, literaria o histórica, o ambas, pero guardando su propia coherencia y lógica interna. Se puede hablar de códigos y de homologías dentro de un código. El significado de una tragedia no es tan solo lo que pasa en escena, sino también la

palabra resonando, declamada, gesticulada, articulada, enhebrada en ritmo y rima, como función métrica, como relato lúrico y como acontecer trágico.

Para Girard, la sexualidad es siempre una fuente de desorden dentro, incluso, de las comunidades más pacíficas (35). Y tanto la sexualidad, el desorden como la violencia, están en el centro de *El castigo sin venganza*. Las dos últimas como consecuencia del desequilibrio o desarmonía sexual. El Duque se casa por conveniencia política (dar un heredero al trono, vv. 676-81); pero una vez casado tan solo visita a la recién desposada una noche en todo el mes (vv. 1034-43). La violencia sexual tiene su contrarréplica: Casandra da oído a los instintos amorosos de Federico (vv. 1811-25), negándose a dar herederos al Duque (v. 1109). Vuelto de Roma, y durante una ausencia de cuatro meses, se ha cometido el adulterio descubriendo el Duque a los culpables. El castigo (nueva retribución y nuevo acto de violencia) se oculta ante los vasallos. Se ordena a Federico que mate a Casandra, cuyo cuerpo es tan solo un bulto⁸. Federico ignora su identidad. El vasallo enigmático (Casandra) es acusado falsamente de enemigo del estado (v. 1927-53). Consecuentemente, cumplida la orden, Federico, acusado de matar por celos a Casandra (de quien se dice estaba en cinta del el nuevo heredero), cae abatido por la espada del Marqués Gonzaga, el nuevo prometido de Aurora.

La violencia se desata porque un objeto (Casandra) ha caído en manos del rival (Federico), quien no solo la desea sino incluso la llega a poseer. El deseo de Federico es simplemente erótico: el del Duque, por el contrario, más bien político: reestablecer el lecho perdido y la prioridad sobre el contrario. Se ventila, pues, el derecho a la cohabitación (el duque marido) frente al usurpador externo (el hijo traidor). Sin embargo, y pese a la rivalidad, el padre (Duque) y el hijo (Federico) son reflejos mutuos; dobles de sí mismos. Federico es «retrato» de su progenitor, comenta Casandra (v. 2656). Y ésta es para Federico ya no su «madre», sino más bien «su amiga» (v. 2624-27). Federico vive torturado por deseos contrarios: entre el deber filial y la pasión lujuriosa; entre acompañar al Duque a Roma o permanecer en palacio; entre desplazar al padre como esposo de Casandra o permanecer fiel a Aurora. Se perfila en su interior la imagen del hijo bueno, sumiso pero reflejo a la vez de los pasos del padre (Girard: 147). Rostro alargado, melancolía, ansiedad, doble decisión (casarse con Aurora pero permanecer como amante de Casandra) es el espacio vacío, interior, en que se mueve el atormentado ainado.

La misma disyunción vive el Duque: entre matar al traidor que ha violado el espacio sagrado de su lecho o sacrificar al hijo único. Solo pensarlo, expresa, «la sangre / muere en las venas heladas» (v. 2873). Porque todo sacrificio es a la vez una obligación sagrada y un acto criminal [Girard 140]. Tan solo la ejecución controlada evita la crisis política o social. Y para evitar la violencia recíproca se ha de convencer al auditorio que la motiva la justicia y el bien del estado; de ningún modo, la venganza personal. La aceptación ritual de tal hecho violento anula toda reciprocidad. El derecho de la sociedad o del estado está sobre el personal. El rito del sacrificio (muertes de Federico y Casandra) es una obligación sagrada, y ésta es a la vez

⁸ La muerte de Agamenón, en el Agamenón de Séneca, es semejante a la muerte de Casandra en *El castigo sin venganza*. Clitemnestra, celosa de Casandra, nombre también de la sibila de la Odisea que había profetizado la destrucción de Troya, envuelve a Agamenón en una capa o vestido sin aberturas. Así muere ajusticiada por mano de un servidor.

deseable y terrible [Girard: 267]. Lo sagrado en *El castigo sin venganza* es la invocación que hace el Duque del honor personal y social, de la autoridad del estado como entidad legal, del castigo divino que representa la mano justiciera y determinista (Stroud:40). El instrumento de tal ejecución (el Duque) es padre, jefe de estado y marido desposeído, simbólicamente castrado. De ahí que a la hora de cerrar la tragedia, el Duque dictamine extensamente sobre el «castigo» y sobre la «venganza»; sobre su doble función como padre y como esposo de Casandra. El que al final castigue como padre (símbolo putativo de la ley, del orden y de la autoridad) y no como esposo («Seré padre y no marido, / dando la justicia santa / a un pecado sin vergüenza / un castigo sin venganza», vv. 2846-49), implica mantener el orden, el status quo que le impuso la sociedad que gobierna y representa en su orden institucional. Triunfa, pues, su voluntad y la razón de Estado (Ynduráin: 161).

El deber sagrado lo dictamina también la ineludible imposición del honor: «Pues sin culpa el más honrado», explica el Duque en extenso soliloquio, «te puede perder, honor, / bárbaro legislador / fue tu inventor, no letrado» (vv. 2816-19). De ahí que se mantenga también como secreto las causas del castigo. Evita el deshonor público, salva la reputación del marido y logra que la violencia no sea recíproca. Verdad pública es que la tristeza de Federico proviene, casado el Duque, de perder su derecho como heredero al trono. Anula ésta la relación ilícita con su madrastra: el tabú. Y la misma razón justifica su muerte: celoso ante el nuevo heredero, mata a Casandra (vv. 2927-45; 2981-86), muriendo así por criminal. El sacrificio o la muerte de los dos amantes es como ritual un gran acto de mediación entre la sociedad que impone un código, unas leyes, y que condena a quienes las infringen. Tiene su correspondencia, como ya indicamos, con el pharmakos⁹ dentro de la tragedia griega. La víctima sacrificada participa (pharmakos) de una naturaleza dual. Por una parte, representa lo maligno y perverso (el insulto, la violencia); por otra, es objeto del culto divino. Más aun, con el fin de prever que la violencia sea recíproca, la víctima se escoge entre los miembros marginados de la sociedad (Girard, 12-13; 271). Casandra es para el Duque objeto, comodín social, adorno (vv. 1064-1067). Viene a Ferrara para ser madre, y está sujeta a las severas leyes del honor en su función de esposa, duquesa y madrastra. Es propiedad exclusiva del Duque. Su muerte no contiene ningún lamento, consideración o comentario; muy al contrario sucede con Federico. Sacrificadas las víctimas, se refuerzan las instituciones sociales: Aurora se casa con el Marqués, se restaura el orden, y sobre las tablas del corral esa fuerza devastadora, trágica (pharmakos), es aniquilada. Federico, en palabras del Duque, «pagó la maldad que hizo / por heredarne» (vv. 3016-17).

No hay pues ni «santo fingido» si santo real en *El castigo sin venganza*. En el juego de las dicotomías (pecador/ santo, mujeriego/marido fiel, gobernante disoluto/ejecutor prudente) se

⁹ Derrida define el término a modo de chivo expiatorio (130). En la misma línea se encuadra la definición de Yemant (97). Para Girard (94-95) viene a ser a modo de víctima (94) que denota tanto atributos positivos como negativos. Recobra y conserva, de acuerdo con Frazer (210-217), la pureza de la comunidad. El término en griego (ἄρμακον, φάρμακον) equivale a hechizo, magia; veneno y antídoto; enfermedad y remedio. Es el espacio del altar sagrado y del cuerpo deshechado; del interior y del exterior («intra muros/extra muros»), de lo demoníaco en cuanto que encarna el poder del mal, pero a la vez de lo venerado, ya que aporta el remedio, la salvación. Conjugó la blasfemia y lo sagrado (Derrida: 133). El drama vendría a ser una representación mimética del mecanismo expiatorio. La relación entre héroe y fármacos la establece con gran acierto Robert L. Fiore en la obra de Alarcón, *El dueño de las estrellas*. Sus notas son útiles y precisas.

establece la configuración dramática de la tragedia. De la misma heterogénea dualidad participan tanto Casandra como Federico. En contra de la tragedia aristotélica, no hay un héroe trágico bien definido, que conlleve exclusivamente todos los defectos y virtudes de los personajes de Sófocles. Recordemos que Lope tilda *El castigo sin venganza* de tragedia; de que fue escrita bajo tal rúbrica y género. Lo indica en la «Dedicatoria», en los versos finales y en el «Prólogo». Comenta cómo la «tragedia se hizo en la corte sólo un día»; que fue escrita «al estilo español»; que prescinde o altera la estructura de la tragedia clásica, carente de «sombras, nuncios y coros»; que se imbrica en el nuevo gusto y dentro de la nueva moda: «porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres». Sobre aspectos semejantes ya había disertado en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) hacía ya treinta años. La tragedia trataba de acciones «reales y altas» en contraste con la comedia: «humildes y plebeyas». Sin embargo, tanto el tono grave como el nivel social de los personajes, e incluso el desenlace funesto, no son suficientemente diferenciadores para separar tragedia de tragicomedia. Es tal vez la historicidad del argumento la diferencia clave (Ynduráin, 148). Como el mismo Lope indica, hay sombras (el Duque embozado a media noche), hay voces (las mujeres que en el acto I hablan sin saber que son identificadas por el Duque), y hay un «nuncio» (fatum): las acciones imprevisibles que conducen al final trágico.

El Duque presenta el papel que le imponen las reglas de código del honor. La sociedad triunfa sobre lo personal, la razón sobre los impulsos naturales. Las simetrías están reguladas por series de opuestos, sin posible conciliación o reencuentro. La escéptica reserva del gracioso Batín ante el cambio del Duque se sitúa del mismo modo entre dos polos ambivalentes. El cambio llega, irónicamente, cuando sus relaciones matrimoniales con Casandra son mera ceniza. Al hombre ya virtuoso le alcanzan las fallos de las propias culpas. De ahí, que el cierre de la obra implique una aceptación ciega de unas leyes que le impone el orden social, y que aplastan de este modo su ser como persona, si bien lo salvan como gobernante. Porque «no es la realidad objetiva [...] la que diferencia la venganza de la justicia, sino la actitud subjetiva del Duque al elegir una u otra vivencia: logra superar el impulso elemental y primitivo que le lleva a descargar su furia, apacigua el ánimo de manera que la razón es quien rige sus actos sobreponiéndose a la pasión», indica Ynduráin (61).

El dar una respuesta a la conversión o no del Duque de Ferrara conlleva imponer una lectura unívoca no solo a la solución final de la tragedia (maquiavélico en muchos sentidos) sino a su compleja figura. Ya arrepentido de sus correrías amorosas, el castigo final se extiende del mismo modo al ejecutor¹⁰. Contemplando la audiencia a un Duque no arrepentido, irónico, el castigo devendría en una farsa más (política y social). Tal final —o clousure— Como lo hemos denominado en otra ocasión (1994), socavaría un tanto el título de la obra y el género en el que el mismo Lope quiso encasillar *El castigo sin venganza*: tragedia. El final no impone un víctima sobre la otra; un inocente sobre un culpable (todos lo son), sino el horror ante un final trágico que conmueve por la cantidad de asombro que produce, y por el extremo inaudito a que

¹⁰ Con la salida de Batín de la corte de Ferrara, acompañando a Aurora y al Marqués Gonzaga, se afirma la disgregación del estado de Ferrara y de la casa ducal. La soledad es total para el Duque: queda sin mujer, sin hijo, sin heredero, sin la sobrina que iba a casar con Federico. El Duque vivirá abocado a un futuro vacío.

llega la justicia ejemplar. Nada semejante había llevado Lope a las tablas del corral. Escendido en su interior, el Duque de Ferrara es la mejor escultura teatral del hombre del Barroco: ni «santo fingido» ni santo verdadero; más bien una gran paradoja que enfrente ambos extremos sin posible solución.

BIBLIOGRAFÍA

- ACAD. N. : Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición), Tip. de la «Rev. de Arch., Biblio. y Museos, Madrid 1916-1930, 13 vols.
- ALONSO, AMADO. «*Lope de Vega y sus fuentes*», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 8 (1952), 1-24; repr. en *El teatro de Lope de Vega: Artículos y estudios*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.
- AMEZÚA, AGUSTÍN G., *Epistolario de Lope de Vega*, Artes Gráficas «Aldus», Madrid, 1941-1943, vols. III-IV.
- BREMMER, JAN, «*Scapegoat Rituals in Ancient Greece*», *Harvard Studies in Classical Philology*, 87 (1983), 229-320.
- CARREÑO, ANTONIO, «Hacia una poética del final de comedia: de Lope a Calderón», en *El escritor y la escena. II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1994, pp. 175-199.
- «*La 'sin venganza' como violencia: El castigo sin venganza de Lope de Vega*», *Hispanic Review*, 58, 4 (1991), 3789-400.
- Las 'causas que se silencian': *El castigo sin venganza de Lope de Vega*, *Bulletin of the Comediantes*, 43, 1 (1991), 5-19.
- «*Textos y palimpsestos: la tradición literaria de El castigo sin venganza de Lope de Vega*», *Bulletin hispanique*, 92, 2 (1990), 729-747.
- De la Barrera y Leirado, Cayetano Alberto, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español*, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, Madrid, 1860.
- Derrida, Jacques, *Disseminations*, trad. Barbara Johnson, University of Chicago Press, Chicago, 1972.
- DILLER, HANS, «*Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles*», en Hans Diller, W. Schadewaldt, A. Lesky, *Gotttheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*, Darmstadt, 1963.
- «*Über das Selbstbewusstsein der sophokleischen Personen*», *Weimer- Studien*, 69 (1956), 70-85.
- EDWARDS, GWYNNE, «*Lope and Calderón: The tragic Pattern of El castigo sin venganza*, *Bulletin of the Comediantes*, 33 (1981), 107-120.
- FIORE, ROBERT L., «*Alarcón's El dueño de las estrellas: Hero and Pharmakos*», *Hispanic Review*, 61 (1993), 185-199.
- FRAZER, JAMES G., *The Golden Bough*, Avenel, New York, 1981.
- GARCÍA NOVO, E., *Estructura composicional de Edipo en Colono*, Madrid, 1978.
- GIRARD, RENÉ, *Violence and the Sacred*, trad. Patrick Gregory, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1977.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO, «*Poetry and Painting in Lope's El castigo sin venganza*», en *Magister- Regis: Studies in Honor of Robert Earl Kaskas*, ed. Arthur Groos, Emerson Brown Jr.,

- Thomas D. Hill, Giuseppe Mazzotta y Joseph S. Wittig, Fordham University Press, New York, 1986, pp. 273-287, reimpresso en *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Duke University Press, Durham and London, 1993, pp. 66-80.
- GONZÁLEZ GARCÍA, SERAFÍN. «*Amor y matrimonio en El castigo sin venganza*», en *Dramaturgia española y novohispana (Siglos XVI-XVII)*, ed. Lillian von der Walde, Serafín González García, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 1993, pp. 17-27.
- HESSE, EVERETT W., *Interpretando la comedia*. José Porrúa Turanzas. Madrid, 1977.
- KOSSOFF, A. DAVID (ed), Lope de Vega, *El perro del hortelano, El castigo sin venganza*, 4a ed., Editorial Castalia, Madrid, 1987.
- LASSO DE LA VEGA, JOSÉ S., «*El dolor y la condición humana en el teatro de Sófocles*», en *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1974, pp. 13-83.
- LAWRENCE, JEREMY, «*A Note on Scenic Form in El castigo sin venganza*», en *The Discerning Eye. Studies presented to Robert Pring-Mill on his Seventieth Birthday*, ed. Nigel Griggin, Clive Griffin, Eric Southworth and Colin Thompson. The Dolphin Book Co., London, 1994, pp. 57-76.
- MACKENZIE, ANN L., «*Some Comments upon Two Recent Critical Editions of El castigo sin venganza*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1991), 503-065.
- MAY, T.E., «*Lope de Vega's El castigo sin venganza: The Idolatry of the Duke of Ferrara*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 37 (1960), 154-182, repr. en *Wit of the Golden Age. Articles on Spanish Literature*, Reichenberger, Kassell, 1986, pp. 154-84.
- PARKER, ALEXANDER A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986.
- RENNERT, HUGO ALBERT, «*Über Lope de Vega's El castigo sin venganza*», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 25 (1901), 411-423.
- ROZAS, JUAN MANUEL, «*Texto y contexto en 'El castigo sin venganza'*», en «*El castigo sin venganza*» y el teatro de Lope de Vega, ed. Ricardo Doménech, Editorial Cátedra, Madrid, 1987, pp. 163-190.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., (ed.), *La primitiva versión de La vida es sueño. de Calderón*, Liverpool University Press, Liverpool, 1992.
- SEGAL, CHARLES, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1981.
- SÓFOCLES, *Tragedias*, intr. de José S. Lasso de la Vega, Editorial Gredos, Madrid, 1981.
- STROUD, MATTHEW D., «*Rivalry and Violence in Lope's 'El castigo sin venganza'*», en *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*, ed. Charles Ganelin y Howard Mancing, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 1994, pp. 37-47.
- TORO, ALFONSO DE, «*Observaciones para una definición de los términos Tragedia, Comoedia, y Tragicomedia en los dramas de honor de Calderón*», en *Hacia Calderón, Séptimo Coloquio*, Anglo-Germano, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, pp. 1753.
- VAREY, JOHN, «*El castigo sin venganza en las tablas de los corrales*», en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. Ricardo Doménech, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 223-239.
- OS: Lope de Vega, *Obras sueltas, así en prosa como en verso*, Antonio de Saucha, Madrid, 1776-1779, 21 vols.. Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Juana de José de Prades, CSIC., Madrid, 1971.
- El castigo sin venganza*, ed. José María Díez Borque, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), Madrid, 1988.
- El castigo sin venganza*, ed. A. Carreño, 2ª ed., Editorial Cátedra, Madrid, 1993.
- VERNANT, JEAN-PIERRE, *Tragedy and Myth in Ancient Greece*, trad. Janet Lloyd, Humanities Press, New Jersey, 1981.

- VICO, GIAMBATTISTA, *The New Science*, trad. de la tercera edición (1744) de T. G. Bergin y M. H. Fisch, Garden City, New York, 1961.
- WALDOCK, A. J. A., *Sophocles the Dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge, 1951.
- WARDROPPER, BRUCE W. «Civilización y barbarie en *El castigo sin venganza*», en *El castigo sin venganza*, pp. 191-205.
- WILSON, F. M., «Cuando Lope quiere, quiere», Cuadernos hispanoamericanos, 161-162 (Mayo-Junio 1963), 265-298, repr. en *Spanish and English Literature of the 16th and 17th Centuries: Studies in Discretion, Illusion, and Mutability*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980, pp. 155-83; 261-63.
- YNDURÁIN, DOMINGO. «*El castigo sin venganza como género literario*» en Ricardo Doménech (ed.), *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Editorial Cátedra, Madrid, 1987, pp. 141-161.

LA DIVISIÓN DE LA COMEDIA EN CUADROS

JOHN J. ALLEN
UNIVERSIDAD DE KENTUCKY

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1996

LA DIVISIÓN DE LA COMEDIA EN CUADROS

JOHN J. ALLEN

UNIVERSIDAD DE KENTUCKY

El estudio comprensivo de la escenificación que presenta José María Ruano de la Haza en nuestro reciente libro asienta por fin las bases que hacían falta para emprender seriamente el estudio de la puesta en escena de la comedia del Siglo de Oro. Toda la labor de la reconstrucción de los corrales de comedias y las especulaciones sobre la disposición de los teatros y escenarios de la época no tenían otro fin, después de todo, que la de ayudarnos a leer y a ver estas obras con una idea más adecuada de las circunstancias que caracterizaban la representación de la comedia en tiempos de Lope y Calderón. Entre estas circunstancias se incluyen las convenciones dramáticas que guiaban tanto a los poetas y actores como al público y que tenían que haber tenido muy en cuenta aquéllos al ponerse a escribir.

El aspecto de la representación que quiero examinar más detenidamente hoy—elemento fundamental a la vez de la estructura de la comedia—es el cuadro. «Un aspecto esencial de la representación teatral,» dice certeramente Ruano, «sin el cual no será posible reconstruir la escenificación original, es la división del texto dramático en cuadros» (Ruano y Allen, p. 291). Ruano establece la importancia del cuadro (llamado con frecuencia escena en el Siglo de Oro) para los poetas del XVII, con citas de la época de José Alcázar, Pellicer de Tovar, Cervantes y Castillo Solórzano. Es la unidad reconocida en la subdivisión de los actos entre los coetáneos de Shakespeare en Inglaterra, propuesta por James Hirsch, en su libro *The Structure of Shakespearean Scenes*, como elemento fundamental para la estructura de los dramas de Shakespeare, más importante, incluso, que la división de la obra en actos.

Frente a la palabra «escena,» que se define como «cada una de las partes en que se divide el acto de la obra dramática, o sea,» según sigue la definición del diccionario VOX, «aquella en que hablan unos mismos personajes,» se entiende por «cuadro» lo que significa la palabra “scenc” en inglés (y que era, efectivamente, “escena» para Cervantes y sus coetáneos), es decir, “una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados» (Ruano y Allen, p. 292). Esta definición es la de Ruano y así lo usa Varey, por ejemplo. En este sentido entiende la palabra escena el *Diccionario de Autoridades*, con una definición formulada cuando los corrales de comedias madrileños todavía existían:

Se llama también la división de la comedia, que dura todo el tiempo que está el tablado con gente; y así cuando queda enteramente solo, y salen otros personajes de nuevo, se dice que comienza otra Escéna. Lat. *Actus scenicus*.

Con el mismo sentido aparece en José Pellicer de Tovar en «Idea de la Comedia de Castilla»:

«Cada jornada debe constar de tres escenas, que vulgarmente se dizen Salidas» (p. 225).

A la definición suya que acabo de citar, añade Ruano lo siguiente:

El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos, aunque esto último no es siempre fundamental ya que, en la práctica, el decorado o adorno, cuando se utilizaba, no se descubría necesariamente al principio de un determinado cuadro.

En esto último se distingue del uso de cuadro según la definición de VOX, por ejemplo, donde es la «subdivisión de un acto correspondiente a un cambio de decoración.»

Usurpado el término escena modernamente para designar una división sin importancia para Lope o Calderón, nos quedamos con varias posibilidades para señalar lo que para Lope de Vega era escena: *paso* y *cuadro*. *Paso*, sugerido en estas jornadas por Agustín de la Granja, aparece en *Autoridades* así: «metaphoricamente se toma por algún breve trecho de escritura, en que se contiene alguna particular circunstancia de discurso o historia. Lat. Locus. *verba*,» ejemplificado en locuciones como «algunos *passos* incitativos a luxuria de Plauto, Terencio y otros.» *Passo de comedia*, según sigue precisando, es «fiel lance o successo que se introduce en ella, para texer la representación . . . Lat. Scena. Actus.» A pesar de la referencia a *Scena. Actus.*, me parece muy ligado al sentido de «lance» o «episodio,» designaciones que se refieren al contenido más bien que a consideraciones de tiempo y lugar, tanto en la definición citada como en el uso. Calderón, por ejemplo, pone lo siguiente en boca de Hernando, en *Los empeños de un acaso*:

Mi señora tapada,
si venis de otra parta desmayada
a que os socorra yo, tarde sospecho
que venis, que esse passo esta ya hecho. (HI. i, p. 128)

Tal vez el término salida, que, como apuntó Pellicer, se usaba «vulgarmente» en la época, sería el más indicado, como ha sugerido Victor Dixon. Por el momento me parece menos desorientador seguir utilizando el término cuadro, empleado con más frecuencia por los que realmenté nos han llamado la atención sobre este fenómeno indebidamente ignorado hasta recientemente.

Estoy totalmente de acuerdo con mi colega Ruano en la importancia del cuadro para la estructura y la puesta en escena de la comedia, y me parece imprescindible también tomarlo en cuenta para cualquier modernización de estas obras. Por consiguiente, les ofrezco en lo que sigue un intento de precisar algo más sobre lo que constituye la integridad del cuadro en la comedia, partiendo de las bases que ha asentado Ruano de la Haza.

El alcalde de Zalamea fue una de las primeras obras que estimularon un replanteamiento del problema de la escena en la comedia. Lo ha tratado John Varey en detalle y es el ejemplo principal de la reciente discusión del problema del cuadro por Ruano. En una nota publicada en 1951, Sloman señaló que la práctica editorial iniciada por Hartzenbusch y seguida por la mayoría de los editores modernos «va totalmente contraria a la evidencia del texto. [*El alcalde de Zalamea*] no puede dividirse en escenas, cada una cuidadosamente rotulada con una lo-

calización o representada en el teatro con un decorado; porque la acción de la obra cambia constantemente, sin vaciar el escenario para permitir un cambio de lugar» (Sloman, p. 67). Ahora, la observación de que las escenas de Hartzenbusch no tenían sentido fue un paso importante hacia la verdad del caso, pero la idea de Sloman de que se trataba de una representación «sin vaciar el escenario para permitir un cambio de lugar» tampoco refleja la realidad del texto.

Los estudios posteriores de Varey y Ruano, basándose en la división en cuadros, representan un avance fundamental con que estarán familiarizados todos ya, pero aun quedan problemas, ya que aunque Varey y Ruano están de acuerdo en que la primera jornada consta de un solo cuadro, Varey ve cuatro en la segunda jornada y tres en la tercera, mientras Ruano identifica cinco y cuatro, respectivamente. Para subrayar las dificultades de la aplicación de nuestro concepto de lo que es el cuadro, comenzaré por expresar mi desacuerdo con el único punto en que están de acuerdo mis dos colegas: el supuesto cuadro único de la primera jornada. He tratado dos veces ya este problema en dos congresos de la MLA, en la de 1989 y la más reciente—con una argumentación distinta—, en San Diego en diciembre. «Vuelve el perro y hala el cuero,» como se suele decir. Espero quitármelo de encima ahora, una vez por todas.

Citaré a continuación el recuento que hace Ruano de la acción de la primera jornada de *El alcalde*:

Al comienzo de [la jornada] vemos a los soldados caminando hacia Zalamea: uno de ellos anuncia que ve su campanario. Poco después, el Capitán y el Sargento ven entrar por el otro lado del escenario a don Mendo y a Nuño, con lo cual se indica que ya están a la casa de Crespo. La salida de Isabel e Inés a la ventana de su casa (situada en el primer corredor) transforma el fondo del teatro en la fachada de la casa de Crespo. La acción transcurre sin interrupciones frente a esta fachada hasta que el Capitán y Rebolledo suben al cuarto de Isabel. *Aquí hay un cambio de lugar*, pero no hay lapso temporal, ya que el tiempo que tardan el Capitán y Rebolledo en subir de la calle al cuarto de Isabel es precisamente el que ocupa el diálogo que sostienen Chispa, Crespo y Juan sobre el tablado.

Así es que, según la interpretación de Ruano, «el único cuadro de esta jornada nos conduce de manera lineal e ininterrumpida desde la carretera abierta al aire libre que lleva a Zalamea hasta el cuarto recóndito donde se esconde Isabel» (ed., p. 19; repetido sin alteración en Ruano y Allen, p. 359). Varey había analizado la obra de manera muy parecida: «Durante toda la primera jornada, pues,» dice, «no ha habido una quiebra en la acción, aunque, como hemos visto, el lugar de la acción cambia considerablemente» (p. 16). Es esencialmente lo que pasa, indudablemente, pero veámoslo más despacio.

El primer cuadro de *El alcalde*, según lo veo yo, es lo que prefiero designar como una «escena progresiva,» o sea, una escena en la que se atraviesa más espacio en el transcurso de la acción continua en el escenario de lo que proporciona el tablado. Es un procedimiento frecuente en la comedia. Los soldados llegan a la vista del campanario y paran en las afueras: «Hagamos aquí alto», dice Rebolledo, «pues / justo, hasta que venga, es, / con la orden el sargento, / por si hemos de entrar marchando / o en tropas» (vv. 130-134). Llegan en este momento don Alvaro y el Sargento, se dispersa la tropa y el Sargento le informa al Capitán que le tienen hospedaje en otra parte, en la casa de Crespo. «Vamos allá,» dice (v. 201). «LLéveme el sargento antes / a la posada la ropa, / y vuelva luego a avisarme» (vv. 222-224), le dice el

Capitán, y se van, el Sargento hacia la casa de Crespo y el Capitán para quién sabe dónde: «Vanse» (v. 224+).

Pero muy poco antes el Capitán oyó (pero no vio) y el Sargento vio a don Mendo y Nuño: «Mas, ¿qué ruido es ese?», dice el Capitán. «Un hombre, / de un flaco rocinante / a la vuelta de esa esquina / se apeó,» responde el Sargento (quien de alguna manera puede verlos, aunque ni el Capitán ni el espectador los ha podido ver), señalando una esquina imaginaria (vv. 212-15).

Veamos ahora el texto que sigue inmediatamente después del «Vanse» del verso 224+, cuando se van el Capitán y el Sargento. El diálogo entre don Mendo y Nuño es muy específico y detallado. El tablado queda vacío:

(*Salen don Mendo, hidalgo de figura, y un criado*)
 Don Mendo: ¿Cómo va el rucio?
 Nuño: Rodado,
 pues no puede mearse.
 Don Mendo: ¿Dijiste al lacayo, di,
 que un rato le pasease?
 Nuño: ¡Qué lindo pienso!
 Don Mendo: ¿Y que a los galgos no aten, dijiste?

No veo manera de esquivar las implicaciones de este intercambio para la acción que tiene que haberlo precedido, dentro. Entre el momento de apearse don Mendo (v. 213) y su pregunta a Nuño sobre el rucio, doce versos más adelante, ha pasado lo siguiente: primero, Nuño ha entregado el rocín de don Mendo a un lacayo, que estaba donde no lo veía ni oía don Mendo, no sin antes informarle su amo de lo que había que hacer y decir al lacayo; segundo, Nuño le ha entregado no sólo el caballo, sino también los galgos que volvieron con los dos de la caza. Además, durante el mismo intervalo de doce versos, (tercero) Nuño ha visto algunos de los soldados cuya llegada al pueblo (cuarto) ha de haberle comunicado ya a don Mendo, quien le dice en los vv. 247-248: «En efecto, ¿que han entrado / soldados aquesta tarde / en el pueblo?» Todo esto tiene que haber pasado para que tenga sentido el breve diálogo entre Nuño y don Mendo. Ha pasado tiempo; han ocurrido una serie de cosas; se han cruzado unas palabras entre tres personas, una de las cuales nunca aparece ante nosotros. Se tiene que haber iniciado, por consiguiente, un nuevo cuadro.

¿Por qué, entonces, precisa Calderón que el Sargento, antes de abandonar el tablado, ve a don Mendo, si éste es precisamente el truco de Calderón (o de Shakespeare, si venimos a eso) para indicar que no ha habido un cambio ni de tiempo ni de lugar? Por dos razones, creo: primero, para preparar adecuadamente al espectador para la llegada de esta figura quijotesca («en rostro y talle / parece aquel Don Quijote, / de quien Miguel de Cervantes / escribió las aventuras,» dice el Sargento; segundo, y de mayor importancia para nuestras consideraciones, para indicar *proximidad* en el tiempo y el espacio, sin especificar una *continuidad*. Me parece claro que Calderón quiere pasar en este momento de «las afueras del pueblo» a la calle que pasa por delante de la casa de Pedro Crespo, adonde acaba de dirigirse el Sargento con el bagaje del Capitán y adonde pronto llegará aquél en la acción de la obra.

Podrá parecer poca la diferencia entre una interpretación y otra, pero tiene cierta importancia, ya que se trata de la diferencia entre (1) un cuadro en el que se acercan los soldados a Zalamea, seguido de otro en la calle de la casa de Pedro Crespo frente a (2) un solo cuadro en el que se procede desde el camino hacia Zalamea hasta la calle de Crespo. Se trata, en otras palabras, de lo que constituye «un espacio determinado.» ¿Qué límites tiene? El ejemplo que acabamos de examinar sugiere que tal vez las afueras de Zalamea y una calle dentro del pueblo no caben comodamente dentro de un solo «espacio determinado.»

El segundo cuadro, que como se ha dicho comienza con la salida al tablado de Don Mendo y Nuño, se localiza al decir Mendo a Nuño que «ya de Isabel / vamos entrando en la calle» (vv. 315-16). Siguen caminando, hasta que Nuño dice: «Albricias que, con su prima /Inés, a la reja sale» (vv. 347-48). «Sale a la ventana Isabel e Inés, labradoras», reza la acotación, y con abrir las cortinas de la primera galería, queda fija como la fachada de la casa de los Crespo la escena de lo que hasta entonces había sido otro cuadro «progresivo» Al decirle Isabel a Inés: «dale / con la ventana en los ojos [a D. Mendo, vv. 393-94],» tenemos que entender que se cierra la cortina. Según entienden Varey y Ruano, la acción que sigue nos traslada hasta el interior de la casa de Crespo: «imperceptiblemente,» dice Varey, al entrar el Sargento preguntando por la casa de Crespo, «el exterior se ha vuelto interior» (p. 14), y nos encontramos en un patio, mirando «la fachada interior de la casa de Crespo.» Ruano también afirma que la acción de lo que presento aquí como cuadro segundo «transcurre en un espacio impreciso que comprende la calle ... y el patio interior—lugar de paso—de la casa de Crespo, donde Crespo habla con Isabel e Inés» (p. 358). Según Varey, ésta «tiene que ser una escena interior,» por dos razones: (1) Cuando llega a su casa el Sargento, Crespo le dice: «dejad / la ropa [del Capitán] en aquella parte» (vv. 477-78); (2) manda buscar a su hija, y le dice que se esconda de los soldados licenciados en los desvanes de la casa» (P. 14). Pero este movimiento de afuera para adentro no está tan claramente implícita en el diálogo entre Crespo y el Sargento, ya que «dejad / la ropa en aquella parte,» señalando Crespo el portal de la casa, no sería de extrañar, ni tampoco con la salida de Isabel, ya que Crespo puede decirle a Juan, al empezar a entrar en la casa, que busque a su hermana, quien de hecho aparece en este momento sin que la hayan llamado. Además, me parece mucho más probable la calle que «un patio interior,» aunque éste sea, como dice Ruano, «lugar de paso,» para la llegada de la serie de individuos que aparecen a continuación: primero, el Capitán y el Sargento, y después, Rebolledo y la Chispa. Además, según el esquema de Varey, D. Lope tendría que materializarse luego arriba en el balcón, sin haber pasado por el patio por donde todos los demás han entrado. Y al abrirse las cortinas que hace poco tapaban el balcón donde aparecieron Inés e Isabel, nos encontraríamos viendo el desván, donde «ni aun el sol mismo, no sepa / de nosotros,» como lo caracterizara Isabel (vv. 547-48).

Tampoco es fácil aceptar que la escena del desván tome lugar en la primera galería, ya que aparecen sucesivamente Rebolledo, Inés e Isabel, el sargento y el capitán, Juan, Pedro Crespo, D. Lope, un tambor y algunos «soldados» más—diez personas, por lo menos, y demasiada gente para presentar esta escena en los escasos diez pies de ancho que ofrece el espacio entre los pies derechos de la fachada del teatro en el Príncipe o la Cruz. El problema aquí parece ser que a la Chispa, que puede salir del tablado en el v. 680 cuando todos «se entran, no se le señala ninguna entrada posterior, y al seguir ella hablando en los vv. 775 y 819, se le puede suponer

parada abajo en el «patio interior» que postula Varey. Pero es mucho más fácil suponer uno de los frecuentes olvidos de indicar entrada o salida, como otro que veremos a continuación corregido en la edición de Vera Tassis, que concebir que «esta ajetreada escenas» como lo califica Ruano, quien acepta mi sugerencia en este caso (Ruano y Allen, p. 359), se pudiera haber representado en la galería.

El tercero y último cuadro de la primera jornada comienza, por consiguiente, con el v. 680. «Esta jornada se desarrolla en tres lugares diferentes,» ha dicho Ruano, «la carretera que conduce a Zalamea, la calle donde se encuentra la casa de Pedro Crespo, y la habitación superior de su casa, donde se esconde Isabel» (p. 357). De acuerdo, pero advirtiendo que cada uno de estos tres lugares localiza un cuadro diferente.

El problema de la división en cuadros de la segunda jornada ocurre después del v. 1396, donde todos—tanto Varey, como Ruano, como yo—reconocemos el comienzo del cuarto cuadro. Para Varey, este cuadro comprende todo lo que queda de la jornada—D. Mendo y Nuño y la reaparición de los soldados, planeando el rapto de Isabel, la despedida de Crespo e Isabel de Juan y D. Lope, el rapto de Isabel, y el final del acto donde Juan duda entre las quejas, dentro, de su padre, por un lado, e Isabel, por otro. Por eso dice Varey que «no hay ningún realismo espacial en este cuadro» (p. 20). Ruano, por su parte, coloca el comienzo de un quinto y último cuadro después del v. 1505, cuando se van los soldados y queda vacío el tablado, antes de entrar D. Lope y Crespo. Es cierto que tiene que comenzarse un cuadro nuevo en ese momento, pero es igualmente forzoso abrir un sexto cuadro cuando sale Juan, después del rapto de Isabel. Se cierra el quinto cuadro con la lamentación de Pedro Crespo (vv. 1764-65). La acotación (Llévanle), que hace falta para comenzar el nuevo cuadro, la introduce la edición de Vera Tassis, pero traspuestos dos renglones, así:

Crespo:	Hija, solamente puedo seguirte con mis suspiros	
Isabel (dentro):	!Ay de mí!	(Llévanle)
	(Sale Juan)	
Juan:	!Qué triste voz!	
Crespo (dentro):	!Ay de mí!	

Digo que se han traspuesto palabras aquí, porque aunque cada edición registra de forma diferente la serie de versos y acotaciones que acabo de citar, como indico más abajo—ha cambiado tanto el tiempo como el lugar entre la llevada de Crespo, cuando forzosamente hay que vaciar el tablado, y la llegada de Juan, y por lo tanto entre la llevada de Crespo y el «!Ay de mí!» de Isabel, ya que es precisamente a ese grito que acude Juan. En el intervalo entre los cuadros han llevado a Crespo desde su portal hasta «lo escondido / del monte» (VV. 1759-60) y el capitán ha violado a Isabel. El quinto cuadro tiene lugar delante de la casa de los Crespo, antes de la llevada de Isabel; el sexto tiene lugar en «lo escondido del monte,» después de la violación. No hay, por consiguiente, ninguna falta de realismo espacial en esta secuencia; me parece imprescindible el sexto cuadro—muy breve, eso sí en el bosque.

El Alcalde De Zalamea

Edición de Vera Tassis

Crespo Hija solamente quiero
 seguirte con mis suspiros. *Llévante*
Isabel. dentr. ¡ Ay de mí! *Sale Juan*
Juan. ¡Qué triste voz!
Dent. Crespo. ¡ Ay de mí!
Juan. ¡Mortal gemido!
 A la entrada de ese monte
 cayó mi rocín conmigo,
 veloz corriendo, y yo ciego
 por la maleza le figo.

El garrote más bien dado

o

El alcalde De Zalamea

Edición

de

A. J. Valbuena-Briones

PEDRO CRESPO Hija solamente puedo
 seguirte con mis suspiros. 1765
 [*Llévante*]
Sale Juan.

ISABEL. [*dentro*] ¡ Ay de mí!

JUAN ¡Qué triste voz!

PEDRO CRESPO ¡ Ay de mí!
 [*dentro*]

JUAN ¡Mortal gemido!
 A la entrada de este monte
 cayó mi rocín conmigo

EL ALCALDE DE ZALAMEA

*Edición
introducción y notas*

de
JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE

CRESPO

Hija solamente puedo
seguirte con mis suspiros. 870

ISABEL, *dentro*
¡ Ay de mí! *Llévante.*

Sale Juan.

JUAN

¡Qué triste voz!

CRESPO, *dentro*
¡ Ay de mí!

JUAN

¡Mortal gemido! 875
A la entrada de ese monte,
cayó mi rocín conmigo,
veloz corriendo, y yo, ciego,
por la maleza le sigo.

EL ALCALDE DE ZALAMEA

Edición
JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE

CRESPO. Hija solamente puedo
seguirte con mis suspiros. (*Llévante.*)

ISABEL, (*Dentro*)
¡ Ay de mí!

(*Sale Juan.*)

JUAN ¡Qué triste voz!

CRESPO, (*Dentro*)
¡ Ay de mí!

JUAN ¡Mortal gemido!
A la entrada de ese monte,
cayó mi rocín conmigo,
veloz corriendo, y yo, ciego,
por la maleza le sigo.

EL ALCALDE DE ZALAMEA

Edición de P. N. Suan

CRESPO.	Hija solamente puedo seguirte con mis suspiros. <i>Llévante</i> [VI]	870
ISABEL. (<i>dentro</i>)	¡Ay de mí!	
	<i>Sale Juan.</i>	
JUAN	¡Qué triste voz!	
CRESPO(<i>dentro</i>)	¡Ay de mí!	
JUAN	¡Mortal gemido! A la entrada de ese monte, cayó mi rocín conmigo, veloz corriendo, y yo, ciego, por la maleza le sigo.	875

Algo parecido, aunque de menor importancia, pasa entre el segundo cuadro y el tercero de la tercera jornada, cuando regresa herido el capitán a Zalamea (v. 2136). La acción del segundo cuadro toma lugar en el «otro alojamiento» (v. 843) que D. Lope mandó que se buscara el Capitán después del incidente en el desván en la primera jornada. No se especifica el lugar, pero se ofende el Capitán de que la justicia haya entrado («Pues, ¿cómo así entráis?» [vv. 2175-76]), y no es lógico suponer que hubieran querido curarle al Capitán la herida en otra parte. Hay un pequeño intervalo de tiempo (y probablemente un cambio de lugar también, del alojamiento a la cárcel), entre la confrontación de Crespo con el Capitán y la interrogación de Rebolledo y Chispa, en lo que sería entonces el tercer cuadro. El segundo cuadro termina con el prendimiento del Capitán: «(*Llévante preso*) Capitán: ¡Ah, villanos con poder! (Vanse)». Se entiende que se van *todos*, y así lo entiende la versión de Vera Tassis, que especifica la reentrada de Crespo en la acotación que sigue inmediatamente, indicación que faltaba en la versión anterior. Por lo demás, estoy de acuerdo con Ruano en las divisiones entre los dos cuadros en que se divide el resto de la obra.

Advertiré aquí que me parece que la aplicación de la división en cuadros nos ayudará a resolver, o por lo menos a entender algunos de los problemas de variaciones entre distintos textos, más o menos autorizados, de ciertas comedias. Explica perfectamente algunas de las variaciones entre Alfay y Vera Tassis.

¿En qué quedamos, pues, con el problema del cuadro? Sé que otras obras ofrecen muchísimos problemas, sobre todo en lo que toca al movimiento desde una escena exterior a otra interior, que a veces parece representar una violación para el poeta mismo de las convenciones vigentes, y a veces no. Unas investigaciones recientes todavía inéditas de la profesora Patricia

Kenworthy de Vassar College, sobre todo con la obra de Pérez de Montalbán, van ahondando en este problema, con resultados interesantes, y Eddie Brown está terminando en estos días una tesis doctoral en la Universidad de Kentucky sobre el cuadro en Calderón. Queda mucho por hacer, obviamente, pero en el caso de *El alcalde de Zalamea*, la obra más comentada, más minuciosamente estudiada por la crítica en lo que toca a este problema, me parece que el significado del término—«una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados»—queda muy claro: salvando la distorsión del aspecto espacial en las que he llamado «escenas progresivas» que se aplica igualmente al tiempo, como podríamos comprobar si tuviéramos más tiempo ahora, «un lugar» no tiene la elasticidad que se le ha atribuido en estudios anteriores.

OBRAS CITADAS

Calderón de la Barca, Pedro. *El alcalde de Zalamea. Séptima parte de las comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca*. Ed. de Juan de Vera Tassis. Madrid: Francisco Sanz, 1683. Ed. facsímil de John E. Varey y Donald Cruickshank. Londres: Tamesis, 1973. Ediciones posteriores usadas aquí se encontrarán a continuación bajo el nombre del editor.

Dixon, Victor. «The Uses of Polymetry: An Approach to Editing the Comedia as Verse Drama.» *Editing the Comedia*. Ed. Frank P. Casa y Michael D. McGaha. Ann Arbor: Michigan Romance Studies, 1985. Pp. 104-25.

Díez Borque, José María, ed. *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Castalia, 1976.

Dunn, Peter N., ed. *El alcalde de Zalamea*. Oxford: Pergamon Press, 1966.

Hirsh, James. *The Structure of Shakespearean Scenes*. New Haven: Yale UP, 1981.

Pellicer de Tovar, José. «Idea de la comedia de Castilla» [16351, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, 2a. ed. Madrid: Gredos, 1972.

Ruano de la Haza, José María, ed. *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
y John J. Allen. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1984.

Slovan, Albert E. «Scene Division in Calderón's *El alcalde de Zalamea*,» *Hispanic Review* 19 (1951). Pp. 66-71.

Valbuena Briones, Angel, ed. *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Cátedra, 1981.

Varey, John E. «Space and Time in the Staging of Calderón's *El alcalde de Zalamea*.» *Staging in the Spanish Theatre*. Ed. Margaret A. Rees. Leeds: Trinity and All Saints' College, 1984. Pp. 11-25.

**LA EUTRAPELIA EN LAS COMEDIAS DE CAPA
Y ESPADA DE CALDERÓN**

ANTONIO OREJUDO
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1996

LA EUTRAPELIA EN LAS COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA DE CALDERÓN

ANTONIO OREJUDO UTRILLA
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

En griego la palabra *eutrapelia* designaba la calidad de los objetos que giraban bien. Aristóteles la usó en sentido figurado para enunciar una de las virtudes éticas, la virtud de la diversión moderada. Decía Aristóteles que hay momentos de descanso en los que el hombre debe divertirse diciendo o escuchando bromas, pero sin exceder nunca los límites del justo medio. El hombre virtuoso, el *eutrapelos*, sabe divertirse y divertir a los demás moderadamente; ni es un hombre chocarrero (*homolochos* es la palabra que usa Aristóteles); ni tampoco un hombre callado y desconversable que no sabe de burlas (*agraikos*, según el filósofo). ¿Por qué utilizaba Aristóteles una palabra como *eutrapelia*, que significa algo así como *agilidad*, para designar la virtud de la diversión moderada? Contesta el filósofo en su traducción al castellano:

A los que divierten a los otros decorosamente se les llama ingeniosos, es decir, ágiles de mente, pues tales movimientos se consideran notas de carácter, y lo mismo que juzgamos a los cuerpos por sus movimientos, lo hacemos también con el carácter¹.

Hasta Santo Tomás de Aquino, el cristianismo tendió a identificar el *eutrapelos* aristotélico con el *homolochos*, es decir, a considerar chocarrero cualquier hombre moderadamente divertido². Santo Tomás de Aquino en su comentario a la *Ética* de Aristóteles dignificó de nuevo la palabra para la cristiandad, al proclamar su ya célebre «*ludus est necessarius ad conservationem vitae humanae*»³.

¹ Aristóteles, *Ética Nicomaquea; ética eudémica*, trad. de Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1988, IV, 8.

² Así parece ponerlo de manifiesto la traducción del griego al latín que hizo San Jerónimo de la quinta epístola de San Pablo a los efesios. En esta carta, el Apóstol exhortaba a huir de la torpeza, de la necesidad y de un tercer peligro que el texto denominaba en griego *eutrapelia*. San Jerónimo, consciente de las connotaciones pecaminosas que había adquirido con el cristianismo la virtud aristotélica, tradujo *eutrapelia* al latín como *scurrilitas*, es decir, como truhanería o chocarrería: «Festote ergo imitatores Dei, sicut filii charissimi; et ambulare in dilectione, sicut et Christus dilexit nos, et tradidit semetipsum pro nobis oblationem et hostiam Deo in odorem suavitatis. Fornicatio autem, et omnis immunditia, aut avaritia, nec nominetur in vobis, sicut deceat sanctos; aut turpitudinem, aut scurrilitas, quae ad rem non pertinent: sed magis gratiarum actus» (*Epístolas a los efesios*, V, 1-5).

³ San Francisco de Sales también rechazó la traducción de *eutrapelia* por *scurrilitas* y lo que ese traslado de San Jerónimo significaba, es decir, considerar excesiva cualquier clase de diversión. En su obra *Introducción a la vida devota*, San Francisco de Sales escribió: «Los juegos de palabras, que se hacen de unos a otros con modestia, regocijo y alegría, pertenecen a la virtud llamada Eutrapelia por los griegos y nosotros la podemos llamar buena conversación. Por estos entretenimientos se llama una honesta y amigable recreación sobre las ocasiones frívolas que por las imperfecciones humanas ofrecen conviene guardarnos solamente de no pasar de esta honesta alegría a las burlas, las cuales provocan la risa por menosprecio de el próximo, pero el regocijo y entretenimiento la provocan por una simple libertad confianza y familiaridad, junta con la sutileza de alguna palabra bien dicha» (E. Cotarelo y Mori: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Archivos, bibliotecas y museos, 1904, 16-17).

En el siglo XVII la palabra ya se había deformado: de *eutrapelia* pasó a *eutropelia*, y con esta forma aparece en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, el diccionario de Covarrubias, publicado en 1611. La nueva palabra se define como «un entretenimiento de burlas graciosas y sin perjuicio como son los juegos de mastrecoral». El cambio de vocal, como vemos, indica una modificación semántica. La palabra *eutropelia* ya no designa, en general, como lo hacía el término griego *eutrapelia*, la virtud de la diversión moderada que había postulado Aristóteles, sino un tipo específico de entretenimiento: el que produce el *juego de mastrecoral*, que es definido así por Covarrubias:

Juego de masecoral o de pasapasa y de masegicomar: todos estos nombres tiene el embaidor que nos hace, como dicen, del cielo cebolla, por la liberalidad que tiene en trocar las cosas; y así el juego se dice también juego de manos... Y entre otros traen el de los cubiletes, adonde meten ciertas pelotillas, que a nuestro parecer quedan dentro, y al asentar el cubilete las saca y las pone en otro que nos muestra ponerle cerca dél vacío, y con un palillo da ciertos golpes y dice ciertas palabras repitiendo el pasa pasa, de donde tomó nombre el juego; y alzando muy despacio el cubilete, no se halla nada en él⁴.

En los primeros años del XVII, por lo tanto, la palabra *eutropelia*, sin perder sus connotaciones de diversión moderada («entretenimiento...sin perjuicio»), hace también referencia a un tipo específico de pasatiempo («... como son los juegos de mastrecoral») en el que se produce un trueque o un engaño merced a la agilidad de movimientos de un embaucador, lo que en cierto modo supone remontar a Aristóteles y recuperar su sentido primigenio de *agilidad mecánica*. Corría por aquellos mismos años una versión aún más deformada de la palabra, en la que se había eliminado el prefijo: se trata de la voz *tropelia* o *tropelia*, que significaba solamente 'manipulación que hace parecer una cosa por otra'. *Tropelia* ya no hace referencia a la virtud del entretenimiento moderado de su origen etimológico: es simplemente la manipulación en sí misma. En la comedia calderoniana *Cada uno para sí* (h. 1652), justo antes de que Carlos interrumpa una conversación entre Violante y Leonor, a quienes está cortejando simultáneamente, Leonor se esconde tras Violante para presenciar en secreto los requiebros del engañoso galán. En pleno cortejo, Violante se gira y deja descubierta a Leonor. Ante semejante trueque, Carlos exclama: «¡Cielos! ¿Qué es esto que veo? / ¿Qué es esto, ciclos, que miro? / Sin duda amor *tropelías* / anda jugando conmigo; / pues sin que yo entienda cómo / o cuándo o por dónde vino, / encuentro aquí con Leonor, / cuando aquí a Violante sigo»⁵.

Llegados a este punto parece legítimo preguntarse por la relación que existe entre la vida de la palabra *eutrapelia* y el *sotogénero* cómico de capa y espada⁶. Durante el siglo XVII la

⁴ Covarrubias, *Tesoro...*, s.u. *juego de masecoral*.

⁵ Posteriormente la palabra se unió a la familia de «tropel» y «atropellar». Según explica Covarrubias, con el pretexto de magia o prestidigitación se comieron tantos hurtos, que «tropelías» acabó sintiéndose sinónimo de «abuso» o «atropello», sentido con el que ha llegado hasta nosotros. Esta última fase, con todo, interesa menos a este trabajo. Corominas documenta la primera aparición de esta forma en *La pícara Justina* (1604), y da cuenta de sucesivas utilizaciones. Bruce Wardropper en su célebre trabajo «La Eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Actas del VII congreso de la AIH*, I, Roma, Bulzoni, 1982, 153-169 amplía la lista con unos cuantos textos de los siglos XVI y XVII.

⁶ Para el concepto de sotogénero, ver J. Oleza: «Los géneros en el teatro de Lope de Vega», I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitis (eds.): *Del horror a la risa. Homenaje a Christiane Fassin-Lacourt*. Edition Reichenberger, Kassel, 1994, 235-230, p. 241.

virtud aristotélica de la diversión moderada apareció invocada frecuentemente en los textos que se escribieron para atacar o defender la licitud moral de las comedias del Siglo de Oro. Aunque tanto comediófilos como comediófobos consideraron que el hombre necesitaba momentos de esparcimiento honesto, no se pusieron de acuerdo en si la comedia constituía o no un instrumento adecuado para proporcionar aquella diversión templada que habían recomendado Aristóteles y Santo Tomás⁷. Veamos algunos ejemplos de esta referencia a la eutrapelia en un amigo y en un enemigo de la comedia. El Padre Manuel de Guerra y Ribera defendió a Calderón en su *Aprobación a la Verdadera quinta parte de las Comedias de Pedro Calderón de la Barca* (1682), y en sus argumentos se apoyó en la apología que de la eutrapelia había realizado Santo Tomás:

Sepa, pues, todo el mundo que Santo Tomás, maestro de todos los sabios y el iluminado por Dios, no reprueba las comedias, sino que las permite y tolera; sepan que dice que es necesario algún juego para la vida humana⁸.

Esta reivindicación de las comedias de Calderón molestó mucho a los enemigos de las representaciones, quienes contraatacaron con una obra anónima (escrita al parecer por el Padre Jesuita Pedro Fomperosa y Quintana) titulada *La eutrapelia* (1683)⁹. El librito recordaba en su

⁷ A este respecto, se contaba que en cierta ocasión un hombre se había escandalizado al ver jugar a San Juan con sus discípulos. San Juan le hizo flechar muchas veces un arco y le preguntó que cuánto tiempo duraría el arco. «Si seguimos flechándolo sin parar, no mucho», repuso el hombre. San Juan le respondió a su vez que el ánimo también se quebraría si no se usaba de vez en cuando alguna recreación. La imagen del arco y la flecha para defender el recreo se repite en todo tipo de tratados, desde el *Tratado del juego* (1559) de Francisco Alcocer (3-4) hasta la *Philosophía Antigua Poética* del Pinedano (II, 229).

⁸ Cotarelo: *Bibliografía...*, p. 335. Sin citarla explícitamente la idea de la eutrapelia parece estar presente en la mente del fraile que aprueba en 1640 la *Primera parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* cuando a la formulística declaración de que no ha encontrado nada «que contradiga a nuestra santa fe y buenas costumbres», añade que esas comedias de Calderón poseen «muestras de mucha urbanidad y virtud». El Padre Aguado recuerda que «San Clemente Alejandrino con Aristóteles y Séneca condena el modo de vivir austero, por poco civil si no se temple con la sal de la diversión honesta, cuyas acciones son propias de la urbanidad, y se llama rústico, duro, inurbano e intratable el que ni tiene alguna graciosidad ni la sufre en los demás» (Cotarelo, *Bibliografía...*, p. 335). El eutrapelos aristotélico es el *vir facetus* del ideal humanista (Ver G. Luck: «Vir facetus. A Renaissance Ideal», *Studies in Philology*, 55 (1958) 107-121. Son múltiples los testimonios que relacionan la eutrapelia con la urbanitas. En su definición Covarrubias cita el *Lexicon Graecum*: «apud philosophos in bonam partem accipitur, significatque urbanitatem, leporem, festivitatem, comitatem, facetiam». Francisco de Alcocer en su *Tratado del juego* (1559) declara: «Esto he traído para probar que el jugar no es malo de sayo, mas antes es buena obra y lícita usando della templadamente y en lugares y tiempos convenientes: porque es una manera de recreación para aliviar y poder sufrir los trabajos desta vida, que, como habemos dicho, es lícito, y aun es obra virtuosa, tomándola moderadamente, que se reduce, según el filósofo a la virtud llamada eutrapelia, que en nuestro vulgar se puede llamar urbanidad» (3). Los comentaristas que participaron en las polémicas sobre la licitud del teatro piensan en la eutrapelia como en una virtud social o civil. El espíritu de la eutrapelia también está presente en este prólogo de Calderón a la *Cuarta parte* de sus comedias (1674): «Mándame V. Merced, señor, y amigo mío, que para sobrellevar la soledad a que le han reducido sus desengaños, le remita los libros incluidos en la memoria de su carta, y dejando en primera estimación aquellos que pertenecen a la continuada tarea de mayores estudios, a las generales noticias de la historia, y a la divertida curiosidad de buenas letras, pasa a que también le remita aquellos que para desahogo de lo serio, desocupen algún pequeño espacio a lo jocoso, en cuya última línea, especialmente pone los libros de comedias, en que andan algunas más esparcidas» (2r).

⁹ Se titulaba *Medio que deben tener los juegos, divertimientos y comedias para que no haya en ellas pecado, y puedan ejercitarse lícita y honestamente. Según la doctrina de el apóstol San Pablo, Santo Thomás y San Francisco de Sales. Cotájase con la de el autor de la Aprobación de comedias. Va añadido el contraveneno de el vulgo con algunas advertencias a los devotos y desengaños a los apasionados de theatros*.

prólogo que «la eutrapelia es el medio en los juegos, y en los divertimientos», y reconocía que «si este medio le guardan las comedias, no hay pecado en ellas», pero que «si no le guardan cualquiera exceso que hubiere en ellas será pecado». Por lo tanto -aseguraba- «de saber bien qué es eutrapelia pende la inteligencia y resolución clara de esta materia» (2v). Como es natural, la obra se afanaba en delimitar tal concepto acudiendo a la autoridad de Aristóteles, de San Pablo, de Santo Tomás y de San Francisco de Sales; y en demostrar por último que, aunque la eutrapelia era siempre deseable, las comedias no contribuían en absoluto a la respetable virtud del entretenimiento moderado.

Los textos que participaron en estas controversias también reflejan la transformación de la palabra *eutrapelia* en *eutropelia*¹⁰. Muchos de estos textos asimilaron también la reducción que experimentó su significado al referirse específicamente al entretenimiento producido por los juegos mecánicos. Con otras palabras: que con este nuevo significado, mucho más concreto, los defensores de la comedia siguieran utilizando la palabra en sus argumentos supone para nosotros un indicio de que en los años en los que todavía se sentía como una necesidad o un deber atacar o defender a Calderón, se pensaba en la comedia como en un entretenimiento semejante a aquel juego de manos definido por Covarrubias en 1611¹¹.

Al menos hasta mediados del siglo XVIII se conserva este parentesco entre las representaciones teatrales y, por ejemplo, los juegos de naipes. Prueba de esto es el *Dictamen del catedrático de Teología de la Universidad de Alcalá*, Alejandro Aguado, a un libro titulado *Discurso crítico sobre las comedias*, y publicado en 1750¹². En este *Dictamen* puede leerse lo siguiente:

Reglas hay para el juego de naipes, el ajedrez, tablas reales y otros (...) No juego a estos ni otros entretenimientos semejantes ni asisto a los públicos teatros, con que no puedo hablar de su corrupción (...) No daré consejo para que se ocupen en estos ejercicios, pero que puedan practicarse por virtud de la Eutropelia lo hallo muy probable; conque observando las reglas que prescriben los teólogos en las recreaciones propias de esta virtud, siendo como es un juego la comedia, podrán los aficionados a Lope de Vega y Calderón, defender y aplaudir sus obras y entretenerse en imitarlas¹³.

Puesto que las palabras *eutrapelia* o *eutropelia* aparecen relacionadas con las polémicas

¹⁰ Recientemente Francisco Florit Durán ha dado noticia de un texto desconocido, *Diálogos de las comedias*, que él fecha hacia 1620, donde se defiende una comedia «que sea para la República un género de buen entretenimiento y virtud de eutropelia, que es honesta recreación» («Los *Diálogos de las comedias* y el arte reformado de hacer comedias en aquellos tiempos», Jean Cannavaggio [ed.]: *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, 291-301).

¹¹ El admirable artículo de Bruce Wardropper sobre la eutrapelia y las *fijmpures* de Cervantes no llevó al crítico estadounidense a escribir de la comedia en términos semejantes, pese a la recurrente aparición de la eutrapelia en las polémicas teatrales: antes bien, Wardropper es el más conspicuo defensor de la seriedad de este subgénero («El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», *Actas del II congreso de la AHH*, Nimeya, Universidad, 1967, 689-694; también en Durán y González Echevarría (eds.), *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, 715-722). En el otro extremo se sitúa Ignacio Arellano, que ha escrito una serie de trabajos donde se defiende una lectura lúdica de la comedia. Ver «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, I (1988) 27-49, y «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Crítica*, 50 (1990) 7-21.

¹² Su autor fue Tomás de Erauso y Zabaleta, quien compuso la obra contra el *Prólogo* de Blas Nasarre a las *Comedias* de Cervantes.

¹³ Seis años después, en la *Carta, respuesta y parecer que da sobre las comedias*, Alejandro de Camporredondo, Vicario de la Concepción del Caballero de Gracia, escribía: «Se ha de votar también que entre las virtudes hay una que se llama

teatrales. parece legítimo intentar un acercamiento a la comedia del Siglo de Oro por este resquicio léxico. Tanto la olvidada virtud de la eutropelia cuanto sus derivaciones fonéticas y semánticas -los conceptos eutropelia y tropelía- nos ayudan a entender mejor en qué pensaban los poetas al escribir y el público al pagar los diez cuartos de la entrada para ver una comedia de capa y espada.

Si la eutropelia hace referencia exclusivamente a la virtud de la diversión moderada, y la eutropelia al entretenimiento que nos producen los juegos de manos o tropelías, podemos afirmar que la naturaleza de la comedia de capa y espada es esencialmente eutropélica -con o porque su intención consiste en entretenernos honestamente con un enorme juego de manos o con una serie de tropelías. De todos es sabido que en el mundo de la comedia de capa y espada los personajes se engañan, se desdoblan, se ocultan, aparecen y desaparecen¹⁴. En este género de comedias nada es lo que aparenta ser, y todo está sujeto a «aquella ciencia que llaman *tropelía*, que hace parecer una cosa por otra», como diría la Cañizares del *Coloquio de los perros*¹⁵.

Traigo aquí a colación las *Novelas ejemplares* porque ellas, como lo vio en su *Aprobación* el padre Juan Bautista, también son eutropélicas. es decir, usan tropelías, juegos de manos literarios, para conseguir un divertimento moderado o eutropélico. Con todo, al mirar las *Novelas ejemplares* y las comedias de capa y espada con los mismos ojos con que presenciábamos un juego de manos, enseguida percibimos entre ellas una sutil diferencia. La técnica de Cervantes consiste en introducir al lector en la ficción, de modo que éste experimente las tropelías como cualquier otro personaje. Con el lector dentro de su mundo mágico, Cervantes convierte para él lo imposible (que un caballero ame a una fregona, que otro caiga rendido ante una gitana, o que dos perros hablen...) en verosímil; y consigue que el lector se divierta con honestidad y moderación, eutropéicamente. El espectador de comedias, en cambio, presencia este mundo

resuelve que (...) en el juego y comedias honestas se puede dar alguna virtud, (...) alegando el ejemplo del arco siempre tirado del evangelista San Juan (...): que no conviene esté siempre la cuerda tan tirante y opresa que quiebre o salte (...) Los moralistas afirman que esta recreación moderada es un acto de eutropelia, que es virtud (...), y comparando efectos con efectos de comedias y juegos de naipes, de visitas y comedias, díganlo los experimentados, cuáles son peores, que yo, ya que no por la vista, lo sé bien por el oído (Cotarelo. *Bibliografía...* 134-6).

¹⁴ Abundan, como es de sobra sabido, las reflexiones sobre el carácter engañoso de las apariencias. En *Antes que todo es mi dama*: «Mirar, Lisardo, que a veces / aun el mismo sol engaña, / tomando de los colores / reflejos y luces varias», dice Félix. Lisardo exclama: «¿Cómo los ojos se engañan?». Pongo en duda la trascendencia filosófica y sexual de la comedia de capa y espada, por más que su trama esté plagada de travestismo, conatos de incesto, riñas por honor y mujeres encerradas. El motor de la acción no podía estar compuesto de otro material. Sucede lo mismo hoy con la obra de Alfred Hitchcock, modelo contemporáneo de entramado argumental tan sutil como el urdido en la comedia de capa y espada. El cineasta llamó a todo ese material intercambiable que movía la trama de sus películas *McGuffin*, palabra que no significa nada, porque nada querían significar el tráfico de diamantes, los asesinatos de esposas o los secuestros de científicos que pueblan sus guiones. Con aquellos sucesos no trataba de manifestar una postura acerca de la delincuencia organizada, sino organizar una trama efectiva.

¹⁵ En el sistema genérico del Siglo de Oro, este nuevo artefacto o artificio ideado por Cervantes («yo soy el primero que he novelado en lengua castellana») fue percibido cercano a la comedia. Alonso Fernández de Avellaneda, en el insustante prólogo a su *Don Quijote*, se refirió despectivamente a las *Novelas* de Cervantes, «más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas», tildándolas de «comedias en prosa». Esta cercanía también parece ponerla de manifiesto el hecho de que ambos géneros fueran objeto de polémica acerca de su licitud (Francisco Florit Duran: «Los *Diálogos de las comedias...*», 292).

tropélico, ese *hacer del cielo cebolla* desde fuera. Las damas se disfrazan de hombres, los hombres confunden a sus hermanas con sus damas, las damas se esconden de los galanes, los galanes se engañan, unos y otros se mienten, pero siempre frente al espectador, que en todo momento presencia la preparación del engaño, de modo que son los personajes y no el público quienes se encuentran inmersos en este mundo eutropélico¹⁶. ¿Qué conclusión se deriva de esta diferencia? Que el espectador de las comedias de capa y espada no se divertía como el lector de las *Novelas ejemplares* con el ilusionismo creado por un juego de manos literario; que Calderón no hacía para los espectadores verosímil lo imposible. Entonces, ¿de qué se admiraba el público?, ¿qué le divertía?, ¿qué le hacía estar con el ánimo suspenso? Tengamos además en cuenta que el público conocía de antemano el final del sendero por el que discurriría este tipo de comedias. Como sabemos, el horizonte de expectativas de la comedia de capa y espada era que la pareja presentada en primer lugar contrajera matrimonio al final de la tercera jornada¹⁷. El proceso se había mecanizado tanto que eran frecuentes las burlas. Se ha citado mucho el célebre párrafo de *El Pasajero* de Suárez Figueroa. Aquí, por poner un ejemplo de los muchos que se encuentran en Calderón, citaré las palabras de Hernando, el criado gracioso de *Los empeños de un acaso*, quien dirigiéndose al público dice casi al final de la comedia: «Pensarán que está acabada / la comedia con casarse / los galanes y las damas; / pues escuchen vuesarcedes, / que otro pedacito falta». En fin, si el público de la comedia de capa y espada no estaba ante un ilusionista que hacía verosímiles mundos imposibles, y si el horizonte de expectativas característico de la comedia de capa y espada no dejaba espacio a la sorpresa, ¿dónde encontraba aquel público esa diversión honesta, moderada y eutrapélica?¹⁸.

Mi respuesta es que si Cervantes, siguiendo con la metáfora de Wardropper, es un mago, Calderón autor de comedias de capa y espada se asemeja más a un malabarista al situar al espectador fuera de la ficción, al permitirle que disfrute no tanto con la trama cuanto con su construcción, y al dirigir su atención menos a la historia y más hacia la habilidad del autor para

¹⁶ Para una caracterización del mundo engañoso de la comedia, ver J. Oleza: «El juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro*, 10 (1990) 203-220, especialmente las págs. 207 y 220.

¹⁷ Así, en *Mañanas de abril y mayo*, cuando al principio de la comedia, Don Juan le cuenta a Pedro que ha tenido que salir de Madrid, porque mató a un hombre que visitó a Doña Ana, su dama, los espectadores esperan que Juan contraiga matrimonio con Ana, como así sucede. La misma rapidez presenciamos en *No hay burlas con el amor*, donde la pareja principal se establece desde las primeras líneas: Juan y Leonor; o en *Cada uno para sí*, donde se nos presenta un caballero, Félix, a punto de partir hacia Madrid en busca de su dama, Leonor, que será su esposa al final. En *Los empeños de un acaso*, Félix y Don Diego ríen a la puerta de Leonor. Félix es el legítimo amante de Leonor, pero la criada de Leonor, Inés, por mediar, le ha prometido a Diego aceptar un papel que éste va a llevarle por la noche. La pareja esperada es la formada por Félix y Leonor. En *Dar tiempo al tiempo* esperamos la consumación de varias parejas. Juan viene de Sevilla a Madrid a reencontrarse con Leonor después de un año de cartas. Juan no sabe que en la antigua casa de Leonor viven ahora dos hermanos, Beatriz y Diego. A Beatriz la corteja Pedro en secreto. Las parejas naturales son, pues, Juan-Leonor y Pedro-Beatriz. Varias parejas esperamos asimismo en *El escondido y la tapada*: César y Celia por una parte, Juan y Lisarda por otra. Aunque César muestra cierta afición por Lisarda, el hecho de que haya asesinado en duelo al hermano de ésta invalida esta posibilidad. Las parejas esperadas se consuman. Y así podríamos seguir analizando un extenso corpus.

¹⁸ En la censura de Manuel Macías Pedrejón a uno de los manuales de prestidigitación más conocidos, el de Pablo Minguet: *Engaños a ojos vistas y diversión de trabajos mandamos, fundada en lícitos juegos de manos* (1755), el párroco calificaba el libro del siguiente modo: «recomendable trabajo para la pública curiosidad, que sin duda su novedad inclinará a muchos ociosos a divertir el tiempo en aprender estos juegos, que dependiendo de la agilidad de las manos, y cuentas de la matemática, siempre se ven con admiración de los que ignoran este arte de engañar» (p. 3). Si la base de la admiración en un juego de manos es ignorar este arte de engañar, ¿de dónde nace el suspenso cuando el espectador conoce el engaño?

embrollar y desembrollar, para sortear las dificultades más inverosímiles. El público de las comedias, por tanto, se divertiría moderada y honestamente, no participando de las tropelías o la ficción, como el lector de Cervantes, sino presenciando el efecto de dichos engaños en otros. Dicho de modo diferente: el público de las comedias de capa y espada ya no encuentra placer en la ilusión que pudiera producir una hábil manipulación, sino en la manipulación propiamente dicha: de ahí que la verosimilitud no sea, como ha mostrado Arellano, el fin de este subgénero¹⁹. Lo que importa es la dificultad de los obstáculos, aunque éstos resulten en ocasiones absolutamente inverosímiles.

Una vez establecido el horizonte de emparejamientos, que por obligación genérica habían de consumarse, Calderón interpone entre la expectativa de matrimonio y su consumación un cúmulo de obstáculos que varía en su número, grado de dificultad y complicaciones adheridas. Así, en *El escondido y la tapada*, el primer obstáculo para la consumación del matrimonio entre Celia y César es el exilio de éste en Lisboa a causa de haber dado muerte a un hombre. Celia introduce a César en casa, aprovechando que Félix, hermano de Celia, está fuera. El emparejamiento parece resuelto, pero Calderón interpone un nuevo obstáculo: el regreso del hermano, que encierra a Celia en un cuarto. Y aún presenta otro: la amistad de Félix con Juan -primo del hombre asesinado por César. Y otro más: Félix decide mudarse de la casa en la que su hermana tiene escondido a César. Y otro: la familia del muerto se muda a la casa en la que César está escondido. El juego que el autor lleva a cabo ante los ojos atónitos de su público consiste primeramente en levantar dichos obstáculos para, a continuación, salvarlos, eludirlos y esquivarlos con un golpe de agilidad y destreza²⁰.

Si leemos el subgénero en clave lúdica o, si se quiere, circense, se entenderá mejor que la única posibilidad de innovación y originalidad que permitían sus estrechos y previsibles márgenes era la de aumentar el grado de dificultad de los obstáculos que impedían el matrimonio final, para que el salto sobre ellos fuera más espectacular. El suspenso y la posterior admiración de los mosqueteros y las mujeres de la cazuela eran semejantes a las que experimenta el público de los trapezistas o los equilibristas cuando éstos anuncian el emocionante «más difícil todavía». En *Antes que todo es mi dama*, el principal obstáculo para que Félix y Laura se emparejen es el padre de ella, que se muestra muy celoso hasta que descubre que Félix es el hijo de un amigo suyo. Todo podría solucionarse en este punto, pero Calderón quiere hacerlo más difícil todavía, y cuando fíjigo se acerca a la pensión para comunicar la buena nueva, un ami-

¹⁹ «Convenciones...», 36 y ss.

²⁰ En muchas de estas comedias aparecen personajes sin perfiles definidos, incluidos en la obra exclusivamente para ejercer su función obstaculizadora, que en algunos casos el poeta ni siquiera se molestó en justificar. La principal dificultad para que Juan y Leonor se casen en *No hay burlas con el amor* es el padre de Leonor. Personajes como el hermano o el padre son en algunas comedias esencialmente funcionales. Gran parte de los padres y hermanos de las comedias de capa y espada se constituyen en dificultad para la pareja sin que exista una razón clara. ¿Por qué los jóvenes protagonistas de las comedias de capa y espada retardan tanto la comunicación del matrimonio? Si en la primera jornada hubieran dicho al padre o al hermano lo mismo que terminan por confesar al final de la comedia, se hubieran ahorrado muchos quebraderos de cabeza, aunque nosotros nos hubiésemos quedado sin comedia.

²¹ Ver Barbara Kanninar Mujica: «Tragic elements in Calderón's *La dama duende*». *Kentucky Romance Quarterly*, 16 (1969) 303-328; y últimamente la edición de Sevilla y Rey: *La dama duende. Casa con dos puertas malo es de guardar*. Barcelona, Planeta, 1989. Para una nómina de estudiosos que mantienen esta postura y para su correspondiente refutación debe consultarse el trabajo de Arellano «Metodología y recepción...».

go de Félix suplanta la personalidad de éste, de modo que el verdadero Félix tiene que seguir citándose clandestinamente con su dama.

En este subgénero de comedias los conflictos entre personajes alcanzan tal grado de tensión que, justo un momento antes de aflojarse los hilos de la trama, todo está punto de saltar por los aires, los caballeros están a un paso de organizar una sangría y las expectativas del principio parecen al borde de quedar incumplidas. Me refiero a lo que algunos estudiosos han entendido como elementos trágicos en el interior de las comedias de capa y espada²¹. Este indudable riesgo funciona más que por su intensidad trágica, por peligro de defraudar el horizonte de expectativas prometidas al inicio. Para que la salvación de los obstáculos suspendiera el ánimo de modo efectivo éste debía incluir una posibilidad de fracaso²². Pero todo estaba controlado. Se trataba de un juego, lo repito otra vez, como lo repitieron los defensores de la comedia, de bordear el fracaso y de vencer como el malabarista que, simulando un error en la manipulación de las bolas, repara el fallo en el último instante con un giro rápido que admira y alivia al espectador.

Antes de terminar quisiera hacer referencia, cómo no, a *La dama duende*, una de las comedias de capa y espada calderonianas que más éxito tuvo entre el público, la que más gráficamente ejemplifica su naturaleza eutropélica y la que más controversia despierta entre los críticos que defienden una lectura trágica y los que la entendemos como una comedia.

La acción comienza cuando Manuel se tropieza en plena calle con Ángela, que va tapada. Ambos se constituyen desde ese momento en la pareja cuya unión se sitúa en nuestro horizonte de expectativas. La sigue otro hombre, pero éste no puede casarse con ella, porque es Luis, su hermano menor, que no la ha reconocido y se siente atraído por ella. Manuel y Cosme se alojarán en casa de Juan, hermano mayor de Luis y, por lo tanto, de Ángela. Los obstáculos que dificultan el anuncio del matrimonio oficial nacen de lo que podríamos llamar una primera y gran tropelía de Juan, el celoso hermano mayor de Ángela, que, ante la visita de Manuel y Cosme, hace pasar la existencia de su hermana por su inexistencia, al encerrarla en su cuarto y tapar su puerta con la alacena que parece estática, pero que en realidad es móvil. En alguna ocasión incluso se pondera la calidad de giro de esta alacena, como cuando Isabel, la criada de Ángela, advierte que «aunque de vidrios llena, / [la alacena] se puede muy bien mover» (585-592)²³. La alacena, pues, es fija sólo merced a esa ciencia llamada tropelía que hace pasar una cosa por otra. La alacena es el resultado de la tropelía inicial de Juan, pero al mismo tiempo, es el objeto mediante el cual Ángela lleva a cabo las suyas: por ella es por donde Ángela aparece y desaparece para admiración de Manuel y terror de su criado Cosme, que está seguro de encontrarse ante un duende. Lo mismo que Cosme, por cierto, debieron de pensar muchos durante todo el siglo XVII de los juegos de manos, a juzgar por lo que el presbítero Ignacio de Segrera todavía se ve obligado a decir en 1755 en la censura del manual de prestidigitación de

²¹ Este estar al borde del desastre y culminar es característico de Calderón y fue percibido por el citado Padre Guerra: «¿Quién ha casado lo delicadísimo de la traza con lo verosímil de los sucesos? Es una tela tan delicada que se rompe al hacerla, porque el peligro de lo muy sutil es la inverosimilitud».

²² Podríamos incluso decir, apelando al sentido primero de la palabra eutrapelia (calidad de los objetos que giran bien) que todo en *La dama duende* hace referencia a la eutrapelia, puesto que todo gira (nunca mejor dicho) en torno a la falsa alacena.

Pablo Minguet, citado en la nota 18, que tiene el cervantino título de *Engaños a ojos vistos*:

todo lo que contiene se reduce a una diversión lícita, dirigida a burlar los ojos con la ligereza de las manos pareciendo imposible lo que no tiene dificultad o sabido el modo de ejecutarlo (...) Servirá a los curiosos de entretener el tiempo que habían de consumir en otras ociosidades acaso perjudiciales y manifiesta a los ignorantes el engaño en que están de creer no se pueden ejecutar semejantes cosas sin mezclarse en artes prohibidas, dinamado de no comprender el secreto.

El parentesco o el parecido familiar de *La dama duende* con la prestidigitación no se detiene aquí. Aquellas apariciones y desapariciones de la dama en el interior de una habitación de la que no podía salirse sin ser visto debían de recordar a aquel juego de manos, llamado juego de los cubiletes, descrito por Covarrubias y citado más arriba. En aquel juego, ejemplo diáfano de eutropelia, lo que aparecía y desaparecía misteriosamente eran unas *pelotillas* en el interior de un cubilete invertido. *La dama duende* parece ser uno de esos juegos de manos que *hacen del cielo cebolla* mediante los cuales se obtiene, como decía Covarrubias, «un entretenimiento de burlas graciosas y sin perjuicio».

Pero no olvidemos que el espectador, al contrario que el lector del *Casamiento engañoso*, no sufría ésta ni ninguna de las múltiples tropelías a las que todos los personajes someten a todos los personajes en *La dama duende*. El público asistiría regocijado a la confección de la trama sutil, a la sucesión encadenada de malentendidos que obstaculizaban, que hacían, uno a uno, *más difícil todavía* lo que inevitablemente había de llegar: el feliz desenmascaramiento de la dama duende y su emparejamiento con Manuel. El público temería que las expectativas se frustraran cuando Luis descubre la alacena, confirmando (aparentemente) que Manuel ha seducido a su hermana, y le reta a duelo. En este punto es donde el equilibrista quiere simular el riesgo: la trama parece estar a punto de quebrarse; y la comedia a un paso de hacerse tragedia; pero su habilidad consigue salvar el último obstáculo: Manuel desguarnece la espada de Luis, y le permite que vaya en busca de otra. En ese instante, Juan, el hermano mayor, encierra a Ángela en el mismo cuarto en el que espera Manuel, pensando que su amigo está ausente. Ángela y Manuel se encuentran y ésta decide finalmente contarle toda la verdad. Manuel promete matrimonio y la promesa desactiva el riesgo de tragedia. Los obstáculos han sido salvados con éxito, y el público se ha divertido eutrapélicamente.

Resumiendo, diré que he querido llamar la atención sobre la posibilidad de pensar en la comedia de capa y espada teniendo en cuenta la virtud aristotélica de la eutrapelia y sus derivaciones morfológicas y semánticas: eutropelia y tropelía. Hemos visto que los comentaristas barrocos pensaban en este género como en un juego y que incluso la asemejaban a los naipes y a los juegos de manos. De hecho, la comedia de capa y espada es esencialmente eutropélica porque busca el entretenimiento igual que lo busca un juego de manos, igual que las *Novelas ejemplares*, mediante ágiles manipulaciones que hacen pasar unas cosas por otras. Pero el público de Calderón, al contrario que el lector de Cervantes, lo presencia todo desde fuera, como quien asiste a un espectáculo de malabarismo. *Más difícil todavía*, parece decir Calderón en cada comedia. He aquí un galán, he aquí una dama. El final lo conocemos: matrimonio. Y en el medio: engaños y tropelías y, por supuesto, honor, mucho honor y mucha honra a punto de perderse, lo cual suspende efectivamente el ánimo. Redobles de tambor. A la de una, a la de dos, y en la tercera jornada suena finalmente el timbal. Conseguido.

**ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA TRANSMISIÓN DE LA
OBRA DRAMÁTICA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI**

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO
UNED. MADRID

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1996

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA TRANSMISIÓN DE LA OBRA DRAMÁTICA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO
UNED, MADRID

Una de las fronteras más visibles que separan el teatro medieval del renacentista es el modo de transmisión en que uno y otro han llegado hasta nosotros. Aparte de que no era habitual recogerla por escrito -ni las crónicas ni los documentos eclesiásticos sienten la necesidad de transcribir los textos, a pesar de que no dejan de ofrecer noticias sobre espectáculos teatrales, la obra dramática medieval no posee una realización textual propia. Las que se nos han conservado lo han hecho mayoritariamente por la vía más común de transmisión literaria de la época, como era el cancionero poético. Tal ha sido, por ejemplo, la transmisión de las piezas de Gómez Manrique en los manuscritos de su propio cancionero individual, la del *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* en un cancionero de la Biblioteca Nacional de Nápoles o la de la *Égloga* de Francisco de Madrid en el *Cancionero de Palacio*. En un volumen facticio con varios poemas manuscritos se nos ha transmitido, por su parte, el *Auto de la huida a Egipto*. Sólo el *Auto* de Alonso del Campo nos ha llegado por una vía distinta de transmisión, aunque también algo indefinida y fortuita, como son los folios sobrantes en uno de los libros de gastos de la catedral de Toledo¹.

Esta situación cambia radicalmente con Juan del Encina, quien, tras los cinco años de servicio en el palacio ducal de Alba (1492-1496), recoge sus piezas teatrales allí representadas y las incorpora a la primera edición de su *Cancionero* (Salamanca, 6 de junio de 1496), edición que, con toda probabilidad, fue revisada por el propio autor, entonces aún residente en la ciudad, y publicada en la que se conoce como imprenta de la *Gramática* de Nebrija². En trece folios aparte, reservados al final de la obra, la edición incluye, en efecto, las primeras ocho piezas teatrales que de él conocemos: las dos *Églogas de Navidad*, las dos *Representaciones de Pasión y Resurrección*, las dos *Églogas de Carnaval* y las dos *Églogas en requesta de unos amores*. El *Cancionero* tendrá un éxito inmediato y entre 1501 y 1516 se realizarán no menos de cinco ediciones (Sevilla, 1501; Burgos, 1505; Salamanca, 1507; Salamanca, 1509; Zaragoza, 1516), en algunas de las cuales se van incorporando también nuevos textos dramáticos. Curiosamente eso sucede sólo en las ediciones de Salamanca, ciudad donde el nombre del autor era

¹ Puede verse sobre la transmisión de estas obras, Miguel Ángel Pérez Priego, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos*, 5 (1989), pp. 141-163.

² Se conservan dos ejemplares de esta edición del *Cancionero*, uno en la Biblioteca de la Real Academia Española y otro en la Biblioteca de El Escorial. Sobre la relación con la imprenta nebricense, Royston O. Jones, «Encina y el *Cancionero* del British Museum», *Hispanófila*, 4 (1961), 1-21, ».

bien conocido y los impresores, si no él mismo o sus familiares, podían cuidar mejor la publicación de sus obras. Así, en la rara edición de Hans Gysser de 1507 (único ejemplar en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid) se añaden dos nuevas obras, seguramente representadas por Encina poco después de su salida de Alba: la *Égloga sobre los infortunios de las grandes lluvias* y la *Representación ante el príncipe don Juan sobre el poder del Amor*. Y en la nueva edición del mismo impresor, dos años más tarde, de 7 de agosto de 1509, se añadirán otras dos piezas hasta entonces no inventariadas: la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y el *Auto del repelón*, posiblemente ésta procedente también de ambientes salmantinos³.

En pliegos sueltos, en cambio, y no en folios de cancionero, nos han llegado dos piezas de la última producción enciniana, la *Égloga de Cristino y Febea* y la *Égloga de Plácida y Vitoriano*⁴. Y también otras piezas, ya editadas en cancionero, gozaron de la difusión del pliego suelto: las dos églogas de Carnaval, de las que se conoce una suelta⁵; la *Representación ante el príncipe don Juan*, de la que se hicieron no menos de tres tiradas independientes⁶; o la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, de la que se conservan otras dos ediciones sueltas⁷. Aparte las églogas de Carnaval y la representación ante el príncipe don Juan, parece que es la producción italiana de Encina la que tiende más bien a ser recogida en pliegos sueltos. Por lo que sabemos, Encina se da a conocer en Italia a través de la representación escénica, pero no de la imprenta. Juan de Valdés, por ejemplo, gusta de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*

³ En la *Égloga de las grandes lluvias*, compuesta para la Navidad de 1498, aunque el poeta todavía se dice al servicio de los duques de Alba, confiesa que no reside ya en palacio. Por aquellas fechas es probable que representara, en ambientes estudiantiles de Salamanca, su *Auto del repelón*, no publicado hasta el *Cancionero* de 1507. En la misma Salamanca, en 1497, ponía en escena la *Representación sobre el poder del Amor*, dedicada al príncipe don Juan, quien tras contraer matrimonio con Margarita de Austria visitaba a finales de septiembre la ciudad del Tormes, en la que inesperadamente moría el 4 de octubre de ese mismo año. La *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, en cambio, por la fuente tan concreta en que se basa, parece claramente de procedencia italiana.

⁴ La primera se ha conservado en un único ejemplar en folio, s.l., s.i., s.a. (aunque posterior a 1509), que perteneció al duque de T'Sercles y, en la actualidad, a la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander. La segunda se ha transmitido en sendos pliegos sueltos, uno de la Biblioteca Nacional de Madrid, s.l., s.i., s.a. (pero, según Norton, Burgos, Alonso de Melgar, entre 1518 y 1520), y otro, también s.l., s.i., s.a., pero anterior al citado, que se halla incluido en un volumen facsímil de la Bibliothèque de l'Arsenal de París, el cual contiene una variada colección de textos teatrales españoles de la primera mitad del siglo XVI (el volumen fue descrito por H. C. Heaton, «A volume of rare sixteenth century spanish dramatic works», *RR*, 18 (1927), 339-345).

⁵ Edición s.l., s.i., s.a. (pero Norton: Sevilla, Jacobo Cromberger, ca. 1515). Forma parte de las series de pliegos del bibliófilo parisiense J. J. De Bure, que fueron adquiridas por la Bibliothèque Nationale (hoy catalogados bajo las siglas Rés. Yg. 86-112) y que contienen otras obras más de Encina. De la colección parisiense trata Antonio Rodríguez-Moñino en su *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 61-62.

⁶ Una s.l., s.i., s.a. (pero hacia 1525, en opinión de Salvá), conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid; otra, también s.l., s.i., s.a. (pero Norton: Toledo, Juan de Villalquarán, 1513-1520), recogida en el volumen de pliegos de la Biblioteca Pública de Oporto; y una tercera, igualmente s.l., s.i., s.a. (pero Norton: Burgos, Fadrique de Basilea, 1515-1519), incluida en la citada colección de la Bibliothèque Nationale de París.

⁷ Una en la Biblioteca Nacional de Madrid, s.l., s.i., s.a., y otra en la mencionada colección parisiense, también sin datos de impresión. No existen, sin embargo, a pesar de lo que muchas veces se ha creído y repiten con insistencia editores y repertorios e índices bibliográficos, ediciones sueltas de esta *Égloga de Zambardo* ni del *Auto del repelón* que fueran impresas en Salamanca, por Hans Gysser, en 1509. Como mostró muy claramente F. J. Norton, *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge University Press, 1966, p. 29, lo que por tales se considera no son sino falsificaciones fotográficas perpetradas por el erudito José Sancho Rayón en el pasado siglo, quien, manteniendo el colorón original en cada suelta, reduce en cambio el tamaño de cuarto, la impresión, de folio a y deja en una sola columna las dos del texto primitivo.

porque la ha visto representar, pero no la conoce impresa⁸. De igual modo, se sabe de alguna representación enciniana en Roma, en la casa del cardenal de Arborea, donde, el seis de enero de 1513, después de la cena, en presencia de Federico Gonzaga y ante un nutrido auditorio español e italiano, representó nuestro autor una «comedia», en la que él mismo «intervino para exponer la fuerza y accidentes del amor»⁹. Por lo demás, como hemos estudiado en otro lugar, las variantes y diferencias que presentan los textos de los pliegos, atienden a diferentes necesidades de representación, por lo que cada edición suelta no denuncia sino una realización textual única e irrepetible de la pieza dramática¹⁰.

De Torres Naharro, que llega a Italia prácticamente cuando Encina regresa (en los años del pontificado de León X, 1513-1521), sabemos que representó pronto alguna comedia en los palacios de la curia romana: la *Tinellaria* hubo de representarse en el palacio del cardenal Giulio de' Medici, en 1515-16, tal vez en una fiesta privada a la que asistía el pontífice¹¹; en Roma, en 1514, se representaría la comedia *Trophea* con motivo de la embajada de Tristão da Cunha enviado por el rey Manuel de Portugal al papa León X para negociar la expansión de las colonias portuguesas en Asia; la comedia *Jacinta* es muy probable, como se ha sugerido, que fuera representada ante Isabella d'Este durante una visita que realizara a Roma¹². Algunas de esas primeras obras hubieron de imprimirse en ediciones sueltas (así la conservada de la *Tinellaria*, dedicada al cardenal Bernardino de Carvajal) y no siempre conforme a la voluntad del autor, según da a entender el propio Naharro quejándose de que las más de sus «obrillas andavan ya fuera de [su] obediencia y voluntad»¹³. Esa sería, sin duda, una de las razones que le movieran a recopilar toda su producción (que parecía condenada a dispersarse en Roma), cuando se trasladada a Nápoles y decide cambiar los relativos favores de la curia por los de la nobleza militar napolitana. Allí, estando al servicio de Fabrizio Colonna, editará en 1517, en los talleres de Jean Pasquet de Sallo, su *Propalladia*, dedicada al yerno de su señor don Fernando de Ávalos, mar-

⁸ «Muchas otras cosas ay escritas en metro que se podrían alabar, pero assí porque muchas dellas no están impresas, como por no ser profixo, os diré solamente esto: que aquella comedia o farsa que llaman de *Fileno y Zambardo* me contenta» (*Diálogo de la lengua*, ed. C. Barbolani, Madrid, 1990, p. 242). Mayor aprecio siente aún por la *Égloga de Plácida y Vitoriano*: «Juan del Encina escribió mucho y assí tiene de todo: lo que me contenta más es la farsa de *Plácida y Vitoriano*, que compuso en Roma» (ed. cit., p. 241).

⁹ Lo cuenta Stazio Gadio, acompañante del joven Federico, en una carta dirigida al duque de Mantua, padre de éste (Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 363).

¹⁰ Miguel Ángel Pérez Priego, Introducción a la ed. de Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 26-35.

¹¹ En una edición suelta de la comedia, anterior a 1517, asegura el autor que la representó ante su patrón el cardenal de Medici: «Acuérdome que después de recitada esta comedia *Tinellaria* a la San. D.N.S. e a monseñor Reveren. de Medicis, patrón mío...». Luisa de Aliprandini, «La representación en Roma de la *Tinellaria* de Torres Naharro», en J. Francese Massip, ed., *El teatro durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1986, pp. 128-135, sostiene además que sería durante la celebración de una fiesta privada a la que asistía el Pontífice.

¹² James P. W. Crawford, «Two Notes on the Plays of Torres Naharro», *HR*, 5 (1937), 76-77, fue quien primero sugirió que la obra se representara en Roma durante la visita de Isabel en el invierno de 1514-1515, como invitada del papa León X. Durante varios meses, acompañada de sus damas, recibió toda suerte de agasajos, entre ellos la representación de piezas teatrales, como la *Calandria* del Cardenal Bibbiena, y tal vez la *Jacinta* de Naharro.

¹³ *Prohemio*, ed. cit., p. 7.

qués de Pescara y capitán general de la infantería española, casado con Vittoria Colonna, otra gran dama del Renacimiento. La obra, por lo demás, sale con la presentación, en forma de epístola, de dos notables humanistas e impresores, Jean Barbier y Josse Badio Ascensio, así como con la licencia de impresión del propio León X. La *Propalladia* obtuvo, pues, un éxito inmediato y en unos veinticinco años se alcanzaron no menos de siete ediciones¹⁴.

Contrariamente al caso visto de Naharro y su *Propalladia*, Gil Vicente no llegó a recopilar y publicar en vida su obra. Esa tarea la llevaría a cabo su hijo Luis Vicente en 1562, ya varios años después de la muerte de su padre. Desde principios del siglo XVI la obra de nuestro dramaturgo había circulado libremente, divulgándose en copias ocasionales y en pliegos sueltos. Ese proceso, sin embargo, quedaría interrumpido en 1551 al ser prohibidas hasta siete de sus obras en el riguroso índice inquisitorial del Cardenal-Infante don Enrique¹⁵. Cuando diez años más tarde se liberaliza algo esa intransigente postura y se autoriza al hijo a publicar en un volumen la *Compilaçam* de toda las obras de Gil Vicente (Lisboa, 1562), aquél ha tenido que retocar en muchos lugares los textos primitivos, amén de introducir por su cuenta múltiples correcciones de estilo y contenido, establecer una personal clasificación de las obras (en autos de devoción, comedias, tragicomedias y farsas) y añadir de su cosecha las acotaciones escénicas y rúbricas. Dado que, fuera de algún caso aislado, como el del *Auto da barca do inferno* (conservado también en un pliego suelto de hacia 1518), no tenemos otros textos vicentinos que los poco fidedignos y un tanto espurios de la *Compilaçam*, puede afirmarse que en realidad el auténtico Gil Vicente nos es en buena medida desconocido¹⁶.

¹⁴ Sevilla, Jacobo Cromberger, 1520 (no se ha conservado ningún ejemplar); Nápoles, Jean Pasquet, 1524; Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526; Sevilla, Juan Cromberger, 1533-34; Toledo, 1535 (ningún ejemplar); Sevilla, Andrés de Burgos, 1545; Amberes, Martín Nucio, 1547-48; Madrid, Pierres, Cosin, 1573 (ed. expurgada preparada por Juan López de Velasco). Prueba también de ese éxito es lo que ocurre en la imprenta de los Cromberger en Sevilla: en 1526 Jacobo y Juan editan la *Propalladia*, incluyendo ya la *Aquilana*: en 1533 ó 1534 Juan vuelve a editar la *Propalladia*, pero consciente de que la *Aquilana* era muy popular, la incluye aunque de manera desglósable, ocupando 20 fols., que equivalen a cinco pliegos. La primera vez que se edita la *Aquilana* es en la *Propalladia* de Nápoles, 1524. Luego la incluirán las ediciones posteriores. Han llegado sólo dos ediciones en pliego suelto: una s.l., s.l., s.a. (se supone que en Nápoles, 1523-24), y otra en Burgos, por Juan de Junta, 1552). Algo semejante pudieron hacer los mismos impresores con la *Soldadesca*, que también fue vendida en suelta (véase Clive Griffin, «Un curioso inventario de libros de 1528», en *El Libro Antiguo Español*, I, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 189-224). Sobre los problemas bibliográficos y las ediciones de la obra de Naharro, véanse también: Antonio Rodríguez-Moñino, «El teatro de Torres Naharro (1517-1936). Indicaciones bibliográficas», *RFE*, 24 (1937), 37-82, y J. E. Gillet, *Propalladia*, ob. cit., I, pp. 5-128.

¹⁵ «O auto de don Duardos que non tiver censara como foy emendado. O auto de Lusitania com os diabos, sem elles poderse ha emprimir. O auto de pedreiras, por causa das matinas. O auto do Jubileo damores. O auto da aderenza do paço. O auto da vida do paço. O auto dos phisicos», en *Este he o rol dos livros deijosos per o Cardeal Infante, Inquisidor Geral nestes Reynos de Portugal*. Anno de 1551 (recogido en *Índices dos livros prohibidos em Portugal no século XVI. Apresentação, estudo introdutório e reprodução fac-similada dos índices*, por Artur Moreira de Sá, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983).

¹⁶ Véase L. S. Révah, *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente. I. Edition critique du premier «Auto das Barcas»*, Lisboa, 1951. Los problemas textuales del *Don Duardos* han sido recientemente estudiados por S. Reckert, op. cit., págs. 236-461: un revelador texto fragmentario en un pliego suelto de 1530 ha sido dado a conocer por Vítor Infantes, «Notas sobre una edición desconocida de la *Tragicomedia de Don Duardos*», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 17 (1982), 663-701. Puede verse asimismo Paul Teyssier, «Normes pour une édition critique des oeuvres de Gil Vicente», en *Critique textuelle portugaise (Actes du Colloque International de Critique Textuelle, 1981)*, París, Gulbenkian, 1986, 123-130.

Caso también curioso y, en cierto modo, paralelo es el de Diego Sánchez de Badajoz que, en el segundo cuarto del s. XVI, representó sus obras (28 farsas religiosas) en la iglesia de Badajoz y en el palacio de los condes de Feria, aunque sin dar su obra a la imprenta. Sería su sobrino Juan de Figueroa quien, a la muerte de su tío, dispusiera de los papeles y manuscritos de éste y decidiera publicarlos en un libro de conjunto titulado *Recopilación en metro*, que aparecía en Sevilla en 1554. La imprenta, como demostró Frida Weber, fue la de Juan Canalla («junto al Mesón de la Castaña»), un taller modesto al que acudiría Figueroa falto de recursos para elegir otro mejor y tal vez encaminado por el conde de Feria. La impresión resultó bastante defectuosa y de corto número de ejemplares, aunque, por la disposición de cuadernillos y encabezamientos, es probable que también pudieran desgajarse de ella algunas farsas¹⁷.

De todos modos, no fue lo habitual que se realizaran este tipo de recopilaciones, compilaciones, propalladías o cancioneros, en las que se recogiera en conjunto una producción teatral. Lo más frecuente era la publicación de la obra dramática, dada su brevedad y provisionalidad, en pliegos y ediciones sueltas. Sus tiradas llegaron a hacerse por miles de ejemplares, aunque la inmensa mayoría se han destruido con el paso del tiempo. En pliegos se publicaron muchísimas piezas religiosas (autos de Navidad, de Pasión y Resurrección o del Corpus Christi), al igual que comedias, églogas o farsas, tanto anónimas como de autores poco conocidos y de escasa producción. Aunque también otros de obra apreciablemente extensa, como Hernán López de Yanguas, fueron igualmente publicados sólo en ediciones sueltas¹⁸.

En manuscrito, por otra parte, es muy poco lo que nos ha llegado. La transmisión manuscrita parece más tardía, de momentos de menor permisividad con el impreso teatral, y es un fenómeno más característico del teatro de la segunda mitad del siglo (*Códice de autos viejos* y otros repertorios de autos, colección de comedias de la Biblioteca de Palacio, etc.). Manuscritas nos han llegado, por ejemplo, las cuatro breves piezas teatrales de Sebastián de Horozco, representadas hacia mediados de siglo y copiadas en su *Cancionero*, difundido sólo en los círculos literarios toledanos¹⁹.

Tanto en libros como en pliegos sueltos, este teatro impreso de la primera mitad del siglo XVI ha sobrevivido mal. El paso del tiempo y la precariedad del soporte y los materiales utilizados —el pliego suelto, particularmente frágil y fungible, o las imprentas con utillaje reusado como en el caso de Sánchez de Badajoz— han mermado en alto porcentaje aquella producción dramática. Las condenas y censuras diversas, tanto desde supuestos de espiritualidad renovadora como desde la más estricta y severa ortodoxia, frenaron igualmente la proliferación de estos escritos.

¹⁷ Véase Frida Weber de Kiriat, «La imprenta en que se editó la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz», *NRFH*, 18 (1965-66), 156-60, así como su *Introducción* a la ed. de la *Recopilación en metro* (Sevilla, 1554), Universidad de Buenos Aires, 1968.

¹⁸ De la actividad dramática de Yanguas, aunque se han perdido algunas obras, conservamos cuatro seguras: la *Égloga de la Natividad*, la *Farsa del Mundo y moral*, la *Farsa de la Concordia* y la *Farsa sacramental*. Hay que dejar fuera otras dos que, como ha demostrado F. González Ollé, no pertenecen al autor, aunque se le han venido atribuyendo: la *Farsa del Santísimo Sacramento*, anónima, publicada en 1521, y la *Égloga Real*, del Bachiller de la Pradilla (F. González Ollé, *Fernán López de Yanguas. Obras dramáticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1967).

¹⁹ Véase Jack Weiner, *El 'Cancionero' de Sebastián de Horozco*, Berna, H. Lang, 1975; F. González Ollé, *Sebastián de Horozco: 'Representaciones'*, Madrid, Castalia, 1979.

El famoso *Índice* expurgatorio de 1559 es muy revelador acerca del comportamiento de la censura inquisitorial con el teatro. En él aparecen prohibidas las siguientes obras: la *Propalladia* completa, la *Aquilana* y la *Jacinta*, de Torres Naharro; la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de Encina; la *Comedia Tesorina*, de Jaime de Huete; la *Comedia Tídea*, de Francisco de las Natas; la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, de Gil Vicente; la *Tragedia Josephina*, de Micael de Carvajal; y las anónimas *Farsa Custodia*, *Farsa de los enamorados* y *Comedia llamada Orphea*²⁰.

La prohibición de la *Propalladia* no deja de ser llamativa, pues se trataba de una obra impresa en Italia, con licencia papal, que había alcanzado gran éxito y difusión en España y cuyas piezas dramáticas se habían representado ante cardenales de la curia e incluso ante el propio pontífice. Por la documentación de un proceso inquisitorial seguido hacia 1557 contra el escultor Esteban Jamete, francés de nacimiento y vecindado en Cuenca, podemos vislumbrar algo de lo que se veía pernicioso en la obra de Naharro²¹. En la deposición de uno de los testigos, Giraldo de Holanda, se acusa a Jamete de poseer:

un libro en romance, en el qual libro leía muchas vezes, y en él se contentan muchas maneras de coplas y señaladamente se acuerda que leía una copla que empieza diciendo: «Roma es un gran jardín adonde blasfeman y reniegan por un quatrín», y dize más que «se halla en cada rincón una descomunió», y también nombrando allí en dicha copla un puto viejo y otras palabras injuriosas, y el dicho Jamete declaró que aquel viejo era el papa y a esto estaban presentes dos o tres criados suyos que no se acuerda de sus nombres...

Y en otro momento del proceso él mismo confiesa que:

tiene un libro de la Propaladia donde dezía una copla «Judas que das jubileo penitentes genimundo tú serás según que veo condenatus in profundo». E que este compareciente pensó que este Judas era el papa.

El propio Jamete, en respuesta a uno de los cargos que se le hacen acerca de haber hablado de la Trinidad, afirma que

ha leído el libro de la Propaladia especial en ciertas preguntas e respuestas sobre ello [la Trinidad] de que allí trata.

Y en alegación contra los testigos, porque lo que deponen es falso y dicho con odio, sostiene:

lo qual parece claro porque las cosas que Torres Naharro en su Propalladia pone del tiempo o de sátira no dicen que lo aplicava al papa, y lo mismo en lo que dice qué cosa es Roma en lo que toca al blasfemar como por lo que él escribió parece si se mira, sobre lo qual yo no podía decir ni aplicar más de lo que dice.

²⁰ Véase J. M. de Bujanda, *Index de l'Inquisition spagnole, 1551, 1554, 1559*, París, Droz, 1984. La censura dramática inquisitorial ha merecido también la atención de Antonio Márquez, «La censura inquisitorial del teatro renacentista (1514-1551)», cap. IX de su *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus, 1980.

²¹ El proceso fue publicado por J. Domínguez Bordoná, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933. Estudió ya lo referente a Naharro J. E. Gillet, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr-Filadelfia, Universidad de Pennsylvania, 1943-1951, vol. I., pp. 65-71.

Los textos a los que aluden las acusaciones —aunque introduciendo bastante confusión y malicia— son el célebre *Capítulo III* («Como quien no dice nada, / me pedís qué cosa es Roma...»), una dura sátira de la ciudad eterna, donde se hallan, aunque no literalmente, los pasajes citados, y la *Sátira*, también contra Roma, en la que se alude, bajo cobertura alegórica, a un viejo ruin, que es el tiempo, Saturno²². La alusión a Judas, entendido como el papa que concede jubileo, procede de unos versos de la *Canción V*²³. En cuanto a las opiniones sobre la Trinidad, pueden tener relación con algún pasaje no precisado del *Diálogo del Nacimiento*. La prohibición de la comedia *Jacinta*, por otra parte, puede deberse también a la dura sátira contra Roma en boca de Precioso²⁴ y seguramente al tono paganizante y, en ocasiones, desesperanzado de la obra.

La *Égloga* de Plácida y Vitoriano de Encina sería prohibida por lo que se considerarían irreverencias, sobre todo el largo episodio de la «Vigilia de la enamorada muerta», parodia poética de la liturgia del oficio de difuntos, en el que se mezclan el texto latino de los *Salmos* con expresiones y quejas amorosas²⁵. También hubo de influir el asunto mismo de la obra y la presencia de motivos paganizantes: el suicidio de Plácida, su resurrección por el dios Mercurio tras la intervención de Venus, la descripción del infierno pagano, etc.²⁶. *La Tesorina* y *la Tidea* son dos comedias que se hallan en la órbita de *Celestina*, pero frente a su modelo —que no fue condenado porque se advirtió bien en él la lección moral—, presentan unos amores más al vivo y poco ejemplarizantes, en los que intervienen figuras desapuestas y censurables como el fraile legitimador Fray Vegecio —en la *Tesorina*—, que posibilita los amores entre Lucina y Tesorino, o la alcahueta Beroe —en la *Tidea*— que logra los amores entre Faustina y Tideo²⁷.

La prohibición de la *Comedia de Amadís* de Gil Vicente se explicaría por la prohibición general que, como ya vimos, pesaba sobre toda su obra desde el famoso índice portugués del Cardenal Infante en 1551. Los motivos de la prohibición de la *Tragedia Josephina* de Micael de Carvajal fueron, al parecer, la inconveniencia que se seguía de que circulara en lengua vulgar un episodio bíblico, que aircaba además las fantasías de los sueños de José y el Faraón y,

²² «Aquel que sus hijos está deshaziendo / y así se los come después de criados / su hoz en la mano, los hombros cargados, / los ojos sumidos y el gesto arrugado... / Aquel viejo ruin si digo quien es: / del Cielo y de Vesta segundo creadero, / y a quien subjectaron por orden grossero / los años y meses, semanas y días. / y aquesta es la causa por que me lamento / de aqueste mal viejo, minero de males, / que traxo las cosas a términos tales».

²³ «Judas, que das jubileo / penitentibus in mando, / tú serás, según que veo, / cum dannatis in profundo. / Tus pensamientos sagazes / peribunt et tu cum eis; / mas pues tal barato hazes, / diu, Juda, ¿quid das judeis?».

²⁴ «De Roma no sé qué diga, / sino que por mar y tierra / cada día ay nueva guerra, / nueva paz y nueva liga. / La corte tiene fatiga, / y el Papa s'está a sus vicios, / y el que tiene linda amiga / le haze lindos servicios. / Los ricos con sus officios / triunfan hasta que mueran, / y los pobres desesperan / esperando beneficios...» (vv. 1045-1080).

²⁵ Puede verse Guido Mancini, «Una veglia funebre profana: *La vigilia de la enamorada muerta* de Juan del Encina», *Studi dell'Istituto Linguístico*, 14 (1981), 187-202.

²⁶ No hay que atender, en cambio, a cierta opinión que, basándose en el hecho de que en el *Índice* aparece cambiado de género el nombre de Plácida (*Égloga de Plácido y Vitoriano*) y sin haber visto la obra, insinuaba que la prohibición se debía a que la obra revelaba relaciones homosexuales (J. Amador de los Ríos repetía aún erróneamente el título del *Índice*).

²⁷ Véase Miguel Ángel Pérez Priego, *Cuatro comedias celestinescas*. Edición, estudio y notas. Valencia, UNED-Univ. de Sevilla Univ. de Valencia (*Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI*, 3), 1993, donde se editan y estudian estas dos comedias.

sobre todo, la representación demasiado descarnada de los amores de Zenobia (por ejemplo, los versos 1872-1919)²⁸, así como la inclusión de algún personaje que no se hallaba en la fuente bíblica, cual era el de la criada celestinesca que ayudaba a Zenobia en sus amoríos, personaje que, por lo demás, ha desaparecido de la versión conservada²⁹. *La farsa llamada Custodia del Hombre* era en realidad obra del bachiller Bartolomé Palau y, aparte algunas expresiones licenciosas e irreverentes, ponía en escena el tema de los dos caminos de la vida humana y presentaba algún arriesgado pensamiento en su exposición³⁰. De las otras dos obras censuradas, la *Farsa de los enamorados* y la *Comedia llamada Orfeo*, no ha sobrevivido ningún ejemplar y desconocemos las razones de su prohibición, aunque sospechamos que en el caso de esta última hubo de influir el tema paganizante y mitológico que trataría³¹. El *Índice* ocasionó, pues, la pérdida completa y definitiva de algunas obras, así como la extraordinaria rareza de muchas otras, las cuales han sobrevivido apenas en ejemplares únicos. En algún caso, como el de la *Propalladia*, determinó la aparición de ediciones expurgadas³².

Los efectos de estos factores diversos (censuras, paso del tiempo, fragilidad de materiales) fueron devastadores para el teatro del siglo XVI, sin que sepamos bien cuánto y qué fue lo que se destruyó. Para hacernos una pequeña idea podemos acudir a alguna documentación indicativa, como los catálogos de bibliotecas y los inventarios de libreros.

El famoso *Regestrum* de Hernando Colón, como se sabe, da noticia de numerosas obras teatrales adquiridas por el hijo del navegante. A partir de ellas, Manuel Cañete, en 1867, al frente de su edición de Lucas Fernández³³, pudo reconstruir una lista de dramaturgos y obras perdi-

²⁸ Micael de Carvajal. *Tragedia llamada Josephina*, ed. Joseph E. Gillet, Princeton, 1932.

²⁹ No obstante, el público placentino permaneció fiel a la obra de Carvajal, por lo que aún en 1599 el cabildo solicitaba licencia al Consejo de la Inquisición para que la *Josephina* pudiera ser representada en las fiestas del Corpus de aquel año. Vid. M. Cañete, ob. cit., pp. 142-145, quien extracta allí un expediente de calificación de libros, hallado en el Archivo de Simancas en los papeles de Inquisición. No hay razones de peso, sin embargo, para pensar, como quería Cañete, que la obra a que alude el expediente con el título de *comedia* sea la misma que la prohibida en el *Índice* con el título de «*farsa*», pero distinta de la *tragedia* de Carvajal. En los tres casos hemos de hallarnos ante la misma obra, como hizo ya ver J. E. Gillet, ob. cit., pp. xxix-xxxii.

³⁰ *Farsa llamada Custodia del hombre nuevamente compuesta por Bartolomé Palau estudiante de Buryógena. La materia de la qual es una representación de dos caminos que en el proceso desta vida mortal ay. El uno el de la virtud que nos lleva al cielo, el qual es muy áspero y lleno de montes y por tanto es dificultoso de caminar. El otro es de los vicios y deleites mundanos por donde nos imos al infierno, el qual es muy ancho y muy llano y se puede caminar por él con mucha facilidad. Ay en ella muy graciosas y notables pasos.* Astorga, Agustín Paz, 1547. Véase Leo Rouanet, «Bartolomé Palau y sus obras. *Farsa llamada Custodia del Hombre*». *Archivo de Investigaciones Históricas*, 2 (1911), 267-303, 357-90, 535-64, 93-154.

³¹ *Acaescimiento o comedia llamada Orphea, dirigida al muy llustre y así magnífico señor don Pedro de Arellano, conde de Aguilar.* Aunque se ha pensado que podría referirse a la comedia *Trofeo* de Naharro, es seguro que existió una comedia *Orfea*, a la que se alude en la *Comedia de Sepúlveda*: «Por vida de mí vida te juro que por solo haberla entrado en el infierno, como hizo Orfeo. No sé si oíste una farsa de Aguilera en que se trataba esto la nochebuena en casa del Deán» (Bujana, ob. cit., pp. 451-452).

³² La edición expurgada de 1573 elimina, por ejemplo, el *Capítulo III* de sátira contra Roma, la *Epístola III* y sus arriesgadas hipérbolos sacras, poemas sacros al Crucifijo, a Nuestra Señora, a la Verónica, el *Diálogo del Nasimiento*, además de distintos pasajes y alusiones religiosas y eróticas en las comedias (aunque no parece que se revisaran muy concienzuda ni sistemáticamente, como revela, por ejemplo, el hecho de que no se toque apenas el texto de la comedia *Incinta*).

das —en un total de treinta y ocho— anteriores a 1540 (entre ellas, por citar alguna muestra, una *Comedia Claudina*, 1536, sobre la maestra de Celestina; una *Farsa en coplas sobre la comedia de Calixto y Melibeia*, 1524, de Lope Ortiz de Stúñiga; o una *Representación de la Pasión* de un Diego Sánchez). Todavía Emilio Cotarelo llegó a ampliar la lista a más de sesenta (añadiendo títulos y autores muy sugerentes, como la *Comedia o Farsa* de Pedro de Lerma, representada e impresa en Alcalá en 1508, o la *Comedia Pontifical*, Roma, 1525, de Francisco de la Torre)³⁴. Algunas de esas obras perdidas afortunadamente han podido ir siendo halladas con el correr de los años. Así sabemos ahora de obras como la *Égloga* de Martín de Herrera, la *Farsa llamada Custodia del Hombre* (1547) de Bartolomé Palau, la *Farsa a manera de tragedia* (1537), la *Comedia llamada Rosabella* de Martín de Santander, o la *Farsa llamada turquesana* de Hernán López de Yanguas, que mencionaban perdidas aquellos catálogos³⁵.

Los impresores, por su parte, prestaron atención muy desigual a las piezas de teatro. Si editaron con profusión obras como el *Cancionero* de Encina y la *Propalladia* de Naharro, que no debían de ser mal negocio editorial, pero su atención a las obras sueltas fue más circunstancial y descuidada. Centro de producción importante hubo de ser Burgos, cuyas imprentas en estos años se especializaron en la edición de pliegos. F. J. Norton, sin embargo, puede catalogar muy pocos en toda España con anterioridad a 1520³⁶. Unos años más tarde los Cromberger editaron en Sevilla numerosos pliegos teatrales, a juzgar por el inventario que se ha conservado³⁷. Efectivamente, en el inventario de los libros que deja en su tienda-taller Jacobo Cromberger a su muerte, en 1528, se registran: 1.245 *Aquilanas*, 1.337 *Orfeos*, 1.222 *Farsas del melcochero*, 910 *Farsas del portugués*, 51 *Propaladias*, 408 *Farsas de Calisto*, 916 *Farsas de los gitanos*, 483 *Soldadescas*, 377 *Zanbardos*, 78 *Farsas del demo* (no identificadas), 170 *Farsas del pensamiento* (no identificadas), 10 *Terencios*³⁸. También con profusión hubieron de editarse en Toledo, como muestra el inventario del impresor Juan de Ayala, en 1556, en el que se relacionan las siguientes obras y ejemplares: 916 *Josefinas*, 1.068 *Aquilanas*, 390 *Jacintas*, 1.010 *Farsas del Mundo*, 952 *Autos del hijo pródigo*, 962 *Farsas del sordo*, 561 *Farsas del pecador*, 819 *Autos*

³⁴ Manuel Cañete, *Prólogo a su ed. de las Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández, salmantino*, Madrid, Real Academia Española Biblioteca Selecta de Autores Clásicos Españoles), 1867, pp. LIX-LXIV.

³⁵ Emilio Cotarelo y Mori, *Catálogo de obras dramáticas impresas pero no conocidas hasta el presente*, Madrid, Imprenta de Felipe Marqués, 1902.

³⁶ Leo Rouanet, «Bartolomé Palau y sus obras. *Farsa llamada Custodia del Hombre*», *Archivo de Investigaciones Históricas*, 2 (1911), 267-303, 357-90, 535-64, 93-154; Hugo A. Renart, «Farsa a manera de tragedia», *RHi*, 25 (1911), 283-316; Martín de Santander, *La comedia Rosabella*, ed. facsímil de José M^a Fernández Calón, *Notas para el estudio de la imprenta en León en el siglo XVI. Cuatro desconocidos obras poéticas halladas en la Biblioteca Estense de Módena (Italia)*, León, Archivos Leoneses, 1989; José Luis Canet, «La Comedia Rosabella (1550)», en *Miscellània Homenatge Enríque García Díez*, Universitat de València, 1993, 61-70.

³⁷ F. J. Norton, *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge University Press, 1966.

³⁸ Clive Griffin, *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991. Martín de Montesdoza, en cambio, parece que sólo llegó a editar una obra de teatro, la *Comedia pródigo* (Wagner, Klaus: *Martín de Montesdoza y su prensa: contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillanas del siglo XVI*, Sevilla, 1982).

³⁹ Clive Griffin, «Un curioso inventario de libros de 1528», en *El Libro Antiguo Español*, I, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 189-224.

de *San Juan Baptista*, 27 *Celestinas*, 300 *Anfitriónes*, 19 *Terencios*³⁹. A pesar de la aparatosidad de las cifras, la inmensa mayoría de esos impresos —por no decir su práctica totalidad— hubo de destruirse en el pasado y no ha llegado hasta nosotros. Eso quiere decir que manejamos sólo una parte mínima de la producción de pliegos o libros teatrales antiguos.

En los tiempos modernos ha sido igualmente abundante la pérdida de textos. Hay numerosas obras de que dieron noticia Leandro Fernández de Moratín o Bartolomé José Gallardo, por ejemplo, que no han llegado al siglo XX. La célebre *Farsa de la Constanza*, de Cristóbal de Castillejo, se conoce por un extracto de Moratín, pero la pierde Gallardo en 1823 en la salida del gobierno de Sevilla a Cádiz⁴⁰. La *Égloga real*, del Bachiller de la Pradilla, sobre la venida de Carlos V a España, la describe y resume Gallardo, pero en 1915 Adolfo Bonilla sólo puede utilizar una copia manuscrita que realizó el propio Gallardo y que se conserva en la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander⁴¹. Un volumen facticio que contenía catorce obras dramáticas (*Florinea*, *Tragicomedia alegórica del paraíso y del infierno*, *Aquilana*, *Tidea*, *Tesorina*, *Florisea*, *Égloga pastoril*, *Égloga nueva*, *Farsa de la danza de la muerte*, *Farsa de Fernando Díaz*, *Farsa de Juan de París*, *Farsa Salamantina*), depositado en la Biblioteca de Munich y descrito por Ferdinand Wolf a mediados del siglo pasado⁴², desapareció de aquella Biblioteca del Estado durante la Segunda Guerra Mundial, con lo que quedaron destruidos diversos ejemplares y piezas únicas. También ha desaparecido en los últimos cuarenta años un volumen facticio de la citada Biblioteca de Menéndez Pelayo, que contenía los *Tres pasos de la Pasión* y la *Égloga de la Resurrección*, la *Farsa sacramental* de Yanguas y algunas obras no gramáticas⁴³. Sí se ha conservado, en cambio, otro volumen muy interesante en la Bibliothéque de l' Arsenal de París, el cual contiene una media docena de piezas (la *Tragedia Policiana*, la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, la *Comedia Grassandora*, la *Tinellaria*, la *Égloga* de Salazar de Breno, la *Calamita*)⁴⁴. Otro tomo facticio que describió Ticknor de la librería de Ternaux-Compans, en París, y que contenía ocho piezas (la *Tragedia de Mirra* de Villalón, la *Farsa* de López Rangel, la comedia *Jacinta*, la *Égloga* de Juan de París, la comedia *Radiana* de Agustín Ortiz, la *Farsa a manera de tragedia*, y las comedias *Vidriana* y *Tesorina*, fue desgajado y vendido pieza a pieza, aunque la mayoría de ellas pasaron de Jaime de Huete) luego a la biblio-

³⁹ Antonio Blanco Sánchez, «Inventario de Juan de Ayala, gran impresor toledano (1556)», *BRAE*, 67 (1987), 207-250.

⁴⁰ Véase R. Fouché-Delbosq, «Deux oeuvres de Cristóbal de Castillejo», *RHI*, 36 (1916), 489-502; A. Rodríguez-Moñino, *Historia de una infancia bibliográfica, la de San Antonio de 1823. Realidad y leyenda de lo sucedido con los libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo*, Madrid, Castalia, 1965; J. P. W. Crawford, «The Relationship of Castillejo's *Farsa de la Constanza* and the *Sermon de amores*», *HR*, 4 (1936), 373-375.

⁴¹ A. Bonilla y San Martín, «Fernán López de Yanguas y el Bachiller de la Pradilla», *Revista Crítica Hispano-americana*, 1 (1915), 35-57.

⁴² F. Wolf, «La *Danza de los muertos*, comedia española representada en la fiesta del Corpus Cristi, publicada nuevamente según una impresión antigua», Viena, 1852; trad. esp. J. Sanz del Río, Madrid, CODORN, XXXI, 1853, pp. 520-521.

⁴³ F. J. Norton, ob. cit., p. 118, entrada 326. Se conservan fotocopias en la Biblioteca del Congreso tomadas por Gillet para su edición (Joseph E. Gillet, «Tres pasos de la Pasión y una Égloga de la Resurrección (Burgos, 1520)», *PMLA*, 47, 1932, 949-980).

⁴⁴ H. C. Hearon, «A volume of rare sixteenth century spanish dramatic works», *RR*, 18 (1927), 339-345.

teca de Salvá y prácticamente todas han terminado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Tras este recorrido por los avatares de la transmisión del teatro renacentista, se imponen algunas conclusiones. En primer lugar, hemos de convenir en que conocemos sólo parcialmente aquel teatro y que, por distintas circunstancias y motivos, fue mucho lo que se destruyó. Han desaparecido así decenas de obras y autores de los que hoy nada sabemos o apenas conocemos el título o el nombre. Y lo que resulta más sorprendente: se han destruido cientos y hasta miles de ejemplares de piezas que hoy sólo conocemos por rarísimos ejemplares únicos. En segundo término, dado el elevadísimo número de ejemplares que se tiraban de cada obra, según los inventarios citados, hay que pensar que este teatro iba destinado más a ser leído que a ser representado. Al lector, en efecto, como destinatario privilegiado de la obra, se dirige el corrector Hernando Merino al final de la edición suelta de la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, s.l., s.i., s.a. (posiblemente en Roma, 1523-24), comedia de la que, según queda reseñado, obraron en las librerías miles de ejemplares:

No menos tú puedes, lector, provocar
 con esta meliflua letura elegante,
 a un corazón muy más que diamante
 de duro piadoso hazello tornar (...)
 sólo te ruego desculpes y dores
 todas las faltas, mentiras y horror,
 y dello no des la culpa al autor
 mas a la ignorancia de los impresores.

**DE LA TAPADA AL DESNUDO (EL VESTUARIO
COMO SIGNO ESCÉNICO EN EL TEATRO ESPAÑOL)**

JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIFENSES
1996

DE LA TAPADA AL DESNUDO (EL VESTUARIO COMO SIGNO ESCÉNICO EN EL TEATRO ESPAÑOL)

JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA
Universidad Complutense

Por el título de esta intervención se podría pensar que voy a hablar de las comedias de capa y espada, así como que lo del desnudo es un eufemismo. En cuanto a lo primero así es, pero ya veremos que no tanto en cuanto a lo segundo.

La comedia de capa y espada es la comedia de actualidad; en ella se pueden seguir acontecimientos del momento, como entradas reales¹ o controversias literarias². Y los tipos que presentan son reflejo de las gentes que poblaban las ciudades españolas de la segunda mitad del siglo XVI y todo el siglo XVII. En cuanto a su vestuario se podría decir, como consecuencia de todo ello, que es también el vestuario del momento. Veremos que, en general, así es.

Leyendo a nuestros autores de preceptiva dramática de la época se aprenden algunas cosas sobre el vestuario teatral.

Cervantes nos hace un inventario de los aparatos que un autor de comedias del tiempo de Lope de Rueda disponía para sus representaciones y dice que “se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabbelleras y cuatro cayados, poco más o menos”. Y más adelante nos dice que Navarro “mudó el costal de vestidos en cofres y baúles”³. Es decir, nos da el dato de que el vestuario teatral creció, al menos en cantidad, a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XVI.

Por otro lado Pellicer de Tovar contempla el tema del vestuario como un precepto más de la comedia: “sea el precepto diez y siete el modo de vestir la comedia, pues la gala y el adorno en los que la representan es elocuencia muda que escuchan los ojos. Para lo cual necesita de acomodarse a los trajes de las naciones donde introduce el suceso, si es en Francia, Inglaterra, Roma, Alemania, España, Turquía o la India occidental y oriental, cuidar de advertir a los actores los usos de aquellas provincias según el tiempo de que escribe”⁴. Este preceptista, basándose en el *Ut pictura poesis*, nos dice, en magnífica expresión barroca, que el vestuario teatral es un lenguaje, con lo que adelanta de forma muy clara las modernas aproximaciones semióticas al tema. Pero también nos habla de la propiedad del vestuario, tanto en sentido geográfico como cronológico. No hay documento más claro que éste en cuanto a la consideración del vestuario teatral como tema de importancia en nuestro teatro barroco.

¹ Calderón, *Guárdate del agua mansa*

² Tirso, *El vergonzoso en palacio*

³ Prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*, Madrid 1615

⁴ *Idea de la comedia de Castilla*, Madrid 1635, ms. 2255 de la B. N. de Madrid

Juan de Zabaleta afina aún más, pues hablando de lo que el espectador debe apreciar en una representación dice: "Observe nuestro oyente con gran atención la propiedad de los trajes, que hay representantes que en vestir los papeles son muy primorosos. En las cintas de unos zapatos se suele hallar una naturaleza que admira"⁵. O sea, nos dice Zabaleta, que algunos detalles del vestir pueden ser signos de la forma de ser de quien los lleva. Sólo me queda la duda de si se está refiriendo al personaje o al propio actor, pero el resultado, para el tema que nos ocupa, es prácticamente el mismo.

José Alcázar, en un apartado dedicado al traje nos advierte: "En el traje se deben considerar la propiedad y la riqueza. No debe el turco vestirse de vestidos alemanes, ni el español de arábigos. Los pintores persas, en adornando la cabeza de un hombre con sombrero, afirman que han representado un francés con todos sus números. Semejante error cometeríamos nosotros si representásemos un turco con ropilla y capa italiana y turbante"⁶. El texto de Alcázar se refiere fundamentalmente a la propiedad del vestido, pero introduce también algo que hasta ahora no había sido aludido por los preceptistas: la riqueza del vestido. Es una pena que el autor no se extienda sobre este último tema, como se ha extendido sobre el otro.

Podríamos resumir diciendo que desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII el vestuario teatral fue creciendo paulatinamente en cantidad y en calidad; y además se tuvo en cuenta su condición de signo escénico, constituyendo un lenguaje visual sobre el tablado.

Pero vamos a ver cómo algunas opiniones de testigos de la época contradicen las recomendaciones de nuestros preceptistas.

El francés Brunel, que viajó por España en el siglo XVII, refiriéndose a las representaciones en los corrales madrileños, dice: "Los trajes de los hombres no son ricos ni proporcionados a los asuntos. Una escena romana y griega se representa con los trajes españoles"⁷.

Pero por si la visión del extranjero pudiera parecer poco de fiar, he aquí lo que dice el propio Lope de Vega:

Los trajes nos dijera Julio Pólix,
si fuera necesario, que en España
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas,
sacar un turco un cuello de cristiano,
y calzas atacadas un romano.⁸

Naturalmente una cosa es la teoría y otra la práctica.

⁵ *El día de fiesta por la tarde*, Madrid 1960, ed. de G. I. Doty, Jena, 1938, p. 12

⁶ *Ortografía castellana* (ms. ca. 1960), en B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, nº 96, I

⁷ cit. por J. M. Díez Borque en *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*. Ed. del Serbal, Barcelona 1990, p. 225

⁸ *Apre nuevo de hacer comedias*. Espasa-Calpe, Madrid 1981, p. 18

En relación con la riqueza del vestido es de consignar el hecho de las distintas prohibiciones que se promulgaron en contra de la misma. José Peñicor y Tovar nos da cuenta en marzo de 1644 de una de ellas, referida a “que farsantes ni farsantas no puedan salir al tablado con vestidos de oro ni de telas”⁹

Debo confesar que estoy asombrado. Una vez que me he puesto a estudiar en serio el tema del vestido en la comedia barroca he descubierto que es un asunto que tiene mucha mayor entidad de la que se pudiera pensar a primera vista.

No se trata ya sólo de los conocidos juegos escénicos de la tapada y el embozado o de los disfraces en todas sus variantes; se trata de que el vestido está presente en muchos más aspectos. No sólo es que el vestido sea protagonista o signifique esto o lo otro en muchos momentos, aparte de los juegos escénicos ya citados, sino que existen escenas y comedias que yo calificaría como “escenas y comedias de trapos”. Y las llamo así porque no es solamente el vestido y la ropa, sino hasta las propias telas quienes adquieren un gran protagonismo. Y además no sólo en las didascalias, sino en el propio texto que dicen los personajes. Por así decirlo, los personajes tienen los trapos en la boca.

Ejemplos significativos de esto son dos comedias de Lope. *La discreta enamorada*¹⁰ comienza con una escena en la que aparecen madre e hija tapadas. En la escena IV del mismo Acto I Fenisa, la hija, deja caer el pañuelo al pasar ante Lucindo y, cuando éste lo recoge y se lo da, con el pretexto de asegurarse de si es suyo, se “desenfada”, o sea, se destapa, para buscarse en las mangas y en las faldiqueras y todo este meneo de trapos se pone en boca de los personajes. En la escena VI, aún Acto I, vuelve a la carga:

BELISA (la madre): ¿Haste quitado tu manto?
 FENISA: Quitado, señora, está.
 BELISA: Pues toma ese manto allá.
 (pp. 37-38)

En la escena XI del mismo acto Lucindo le anuncia a su criado que la obligará a hacerse pasar por mujer (“Yo te pondré un manto” (p. 54)) para dar celos a Fenisa. Poco después en la misma escena Hernando, criado de Lucindo, alude a las sábanas como disfraz. En la última escena de este acto, aparte de hacer alusión al pañuelo que Fenisa dejó caer, Lucindo, como pago a su ayuda para conseguir a Fenisa, le promete a Hernando “ropilla y calzas” (p. 66).

En la escena II del Acto II Hernando se ve obligado por Lucindo a hacerse pasar por mujer, poniéndose un manto y haciendo “saya del herrero” (pp. 71-72). A lo largo de la escena IV Hernando, así travestido, hace preguntas a Lucindo sobre su ropa: “¿Qué te parece la saya?” y “¿Llevo mal los bajos?” y Gerarda, al verle de esta traza, creyéndole mujer, comenta: “¿Gentil brío y arte tiene! A fe que es ropa de fama” (p. 73). Y este mismo personaje utiliza en la mis-

⁹ *Avisos históricos ...* (1639-1644). Madrid *Semanario Erudito*, tomos 31-33 1790

¹⁰ Espasa-Calpe, Col. Austral n° 842, Madrid 1981

ma escena esta metáfora: “¡Ay, amores lisonjeros./ de engaño y traición vestidos!” (p. 75). En la siguiente escena Lucindo le dice al travestido Hernando, para dar celos a Gerarda: “Mi bien, enfaldarse así/ parece mucho rigor./ Descubríos a esa dama./ pues Dios os dio tal belleza, ...” (p. 77). En la escena XII, en la que Lucindo corteja a Fenisa en la ventana, la dice a Fenisa al despedirse: “Dame alguna prenda tuya/ con que me vaya a acostar” (p. 88). En la escena XV Fenisa, para poder leer un papel de Lucindo, hace creer a su madre que es “memoria de vestidos míos que el capitán me ha dado ...” (p. 97). En la escena XVII la misma Fenisa, describiendo al Capitán lo sucedido la noche anterior, dice: “... sin luz no acierto el vestido,/ topo el manteo en efecto, ...” (p. 102).

En la escena I del Acto III se produce un intercambio de ropas entre Lucindo y Hernando y, con ese motivo, tiene lugar el siguiente diálogo:

HERNANDO - Mis telas son telarañas.
¿Qué importa ser gentilhombre,
si faltan galas?

LUCINDO - Pues bien ...

HERNANDO - Dame esa capa con oro.

LUCINDO - Dirate, Hernando, un tesoro.
Toma el sombrero también.

HERNANDO - Tú podrás ponerte el mío.
(*Cambian de capa y sombrero*)

LUCINDO - A fe que quedo galán.

HERNANDO - ¡Ah, Lucindo, cómo dan
los vestidos talle y brío!
(p. 114)

En la escena III Hernando entretiene a Belisa, haciendo como que la corteja mientras Lucindo corteja realmente a Fenisa, hija de aquélla. En su parlamento el criado hace referencia a las “tocas reverendas”, al “estupendo monji”, al “chapín enlutado” y al “manto” de la más que madura y viuda señora.

En la escena VIII Gerarda confiesa que el que ella cree su marido, Doristeo, la ha encontrado disfrazada (p. 129). En la escena X Lucindo vuelve a hacer referencia, en presencia de Fenisa, a que su criado Hernando se disfrazó de mujer (p. 134). Y en la escena XI es el propio Hernando el que confiesa a Fenisa que él fue esa dama, “disfrazado con un manto”, de quien ella tiene celos (p. 137).

Fenisa le pide al Capitán en la escena XIII que venga a verla “muy galán y muy rebozado”.

En la escena XVI Hernando se refiere a Fenisa como “dama encubierta”.

En la escena XVIII el Capitán, refiriéndose a Doristeo y Finardo, confundiéndoles con Lucindo y Hernando, les denomina “aquellos enbozados”.

Finalmente en la escena XX Gerarda aparece en hábito de hombre.

Asimismo considero *El acero de Madrid*,¹⁵ también de Lope, como “comedia de trapos”.

En la escena III del Acto I, en una situación muy parecida a la descrita antes en la escena

XI del Acto I de *La discreta enamorada*, se produce el siguiente diálogo entre Lisardo, el galán, y su criado Beltrán en relación con el guante y papel que dejó caer Belisa:

- LIS: A este guante deberás
calzas, ropilla y jubón.
BELT: ¡Oh milagro soberano
y de ningún hombre oído
que un guante hiciese un vestido,
siendo oficio de la mano!
Y el papel, ¿qué das por él?
LIS: Camisas por él tendrás. (p. 963)

En esta comedia el criado no se disfraza de dama ...todavía, sino de médico (pp. 966 y 974).

La escena XII del Acto II transcurre en diálogo entre el caballero Octavio y su criado Salucio, mientras éste viste a aquél (p. 982).

En la escena V del Acto III se entabla el siguiente diálogo:

- RISELO: Tocas, medias, cintas, guantes,
te quiero dar, prenda mía,
mañana, en casa de la Hermosa,
y de una tela vistosa.
MARCELA: Téngase, que eso sería
gasto excesivo.
RISELO: Mi bien,
yo gusto de esto.
MARCELA: Yo no;
oiga la que quiero yo.
RISELO: ¿Qué quiere ella que le den?
MARCELA: Doce varas de estameña
para un hábito franciscano,
con que me suba en un risco
a ser fraíla barroqueña,
y un poco de tafetán
para cierto escapulario;
Pero será necesario,
si lo que pido me dan,
pedir a Teodora el suyo,
para que por su medida
me lo corten. (p. 990)

Beltrán, en la escena IX del Acto III, hace referencia al episodio del *Poema de Fernán González*, según el cual el conde fue librado al ser disfrazado de mujer por la infanta, preludivando su propia escapada.

¹¹ O. C., Ed. Aguilar, México D. F. 1991, 11

En las dos últimas escenas de la comedia, el lacayo Beltrán, que ya se había disfrazado de médico, lo hace de mujer, con un manto, y Belisa se disfraza de hombre. Los propios personajes lo pintan así:

BEL: ¡Oh, lo que la noche encubre!
BELT: ¡Gallarda vienes, por Dios!
BEL: Trocado habemos los dos
el ser que el hábito cubre.
BELT: Yo llevo gentil galán.
BEL: Yo llevo famosa dama. (p. 994)

En otra comedia nos da Lope noticia de los cambios en la moda, con este diálogo:

Don Gonzalo: Ahora bien, ¿qué hay en Madrid?
Bernab: Han hecho la mejor
cosa del mundo
Don Gonzalo: ¿De qué manera?
Bernab: Han desterrado las calzas.¹²

La aversión literaria por las calzas se inaugura en España con el *Diálogo sobre la invención de las calzas*, de Lope de Rueda en el que satiriza esta prenda y del que cito estos versos:

Yo sé quién medio enfermo
De andar tan justo y atado,
Tan enhiesto y estirado,
Que me parece estafermo
Cuando lo veo parado.¹³

Ya sabíamos que los personajes de Lope no tenían pelos en la lengua, pero ahora sabemos que, en muchas ocasiones, tiene los trapos en la boca.

También Calderón parece sentir cierta afición por poner los trapos en boca de sus personajes. En su comedia *Antes que todo es mi dama*¹⁴, la Jornada II se inicia con una escena en la que los dos lacayos, hartos de esperar despiertos a sus amos hasta las primeras luces, dialogan en estos términos:

MEND: ... ¿no basta
que al amanecer, y que vestidos
hasta estas horas nos tengan,
grullas de capa y espada?
HERN: ¡Pluguiera a Dios eso fuera
cada noche!
MEND: ¿Cada noche
no acostarse?

¹² *La nueva victoria de Gonzalo de Córdoba*, 1622

¹³ *Obras 1567-1579*, Col. de libros españoles raros y curiosos, Madrid, J. Perales y Martínez 1895-1896, p. 291

¹⁴ O. C., Aguilar, Madrid 1973, T II

HERN: Pues ¿hubiera
 cosa de más gusto que
 sin tener uno pereza,
 hallarse cada mañana
 vestido? Porque ¿hay paciencia
 para despertar un hombre
 en camisa, y mirar llenas
 todas sus sillas de alhajas
 que ha de acomodar por fuerza?
 Resuélvese en que ha de ser,
 y por el jubón empieza.
 Saca una pierna, y por un
 calzón de lienzo la entra;
 y después de haberla puesto
 su escaipín y su calceta,
 y su media y su zapato,
 y su liga, zapato, media
 y calzón, sacrificada
 vuelve a sacar otra pierna.
 Item más, otros calzones;
 átales las bocas, tienta
 las ligas, y halla que siempre
 una está floja, otra prieta.
 Con siete nudos y siete
 lazadas, siete agüjetas
 se ataca, tres y tres y una.
 Ya en calzas y en jubón, llega
 peine y escobilla, juecos
 del copete y las guedejas:
 lávase manos y cara,
 pónese una bigotera
 y encájase en cuello y manos
 una golilla y dos vueltas,
 una ropilla, una daga,
 una pretina, y tras ella
 espada, capa y sombrero.
 ¿Y para que es toda esta
 cáfila de alhajas? Para
 quitárselas con la mesma
 orden a la noche. ¿Y hay
 quien dormir vestido sienta,
 ahorrando el dormir vestido
 de tantas impertinencias?
 (886)

Esto es evidentemente una sátira del vestir de los caballeros de la época que nos da, al mismo tiempo, fe de cómo era su atuendo y de en qué orden lo vestían. Y tiene un cierto eco del *Diálogo sobre la invención de las calzas*, de Lope de Rueda, que ya he citado.

La importancia como regalo, es decir económica, que Lope daba a las prendas de vestir en las dos comedias antes citadas, se repite en Calderón en *Los empeños de un acaso* cuando Don Diego le dice a Hernando, criado de Don Juan, como pago a que lleve un mensaje: "Toma, Hernando, por tu vida;/ que yo un vestido te ofrezco,/ si traes respuesta" (op. Cit., p. 1048). A partir de aquí el vestido andará en boca de Hernando con frecuencia: "¡Ay vestido,/ en qué confusión me has puesto"; "¡Válgame Dios! ¿Si el vestido/ será de color, o negro?" (p. 1048).

También en *En casa con dos puertas, mala es de guardar*, utiliza Calderón el regalo de un vestido al lacayo por parte de su señor, pero este caso le da pie a hacer una sátira de las mañas de los sastres. Transcribo el fragmento:

LISAR: Porque apruebas y no cansa,
toma aquel vestido que luce
de camino, Calabazas.

CALAB: Tus manos, señor, te beso
de resultas de las plantas,
no tanto por el vestido,
aunque es dádiva extremada,
como por dármele hecho:
y en tanto que se levanta
quien la ropa me ha de dar,
escúchame en dos palabras
lo que hecho un vestido ahorra.

(Hace las dos voces)

Señor maestro, ¿cuántas varas
de paño son menester
para mí? - Siete y tres cuartas.
-Con seis y media la hace
Quiñones. - Pues que le haga;
mas si él saliere cumplido,
yo me pelaré las barbas.
-¿Qué tafetán? - Ocho. - Siete
ha de ser. - No quite nada
de siete y media. - ¿Ruan?
-Cuatro. - No. - Si un dedo falta,
no puede salir. -¿De seda?
-Dos onzas, treinta de lana.
-¿Bocací a los bebederos?
-Media vara. -¿Angeo? -Otra tanta.
-¿Botones? -Treinta docenas.
-¿Treinta? -¿Habrás más de contarlas?
Cintas, faltriqueras, hilo:
vamos con todo esto a casa.
Junte vuesarced los pies,
ponga derecha la cara,
tienda el brazo. -Seor maestro,
son matachinas. -¿Qué gracia
haré el calzón! -Oyested,

la ropilla ancha de espaldas,
 derribadica de hombros,
 y redondita de falda.
 -Frisa para las faldillas
 haber sacado nos falta.
 -Póngala usted. -Que me place.
 -¡Ab! Si; esto se me olvidaba:
 entretelas. -Deste viejo
 ferreruelo me las haga.
 -Voy a cortarlo al momento.
 -¿Cuándo vendrá esto? -Mañana
 a las nueve. -La una es:
 ¡oh, cuánto este sastre tarda!
 -Seor maestro, todo el día
 me ha tenido usted en casa.
 -No he podido más, que he estado
 acabando una enaguas
 que, como mil paños llevan,
 no fue posible acabarlas.
 (Otra voz)
 -¡Ah! Caballero, muy seca
 está esta obra. -Remojarla.
 -Angosto vino el calzón.
 -De paño es, no importa nada,
 que luego dará de sí.
 -Esta ropilla está ancha.
 -No importa nada, es de paño,
 que ella embeberá (así basta,
 que los paños dan y embeben
 como el sastre se lo manda.)
 -El ferreruelo esta corto.
 -Más de media liga tapa
 y ahora no se usan largos.
 -¿Qué se debe? -Poco o nada:
 veinte del calzón, veinte
 de la ropilla y sus mangas,
 diez del ferreruelo, treinta
 de los ojales... y tantas
 impertinencias, que en fin,
 que me venga o que me vaya,
 quien me da un vestido hecho
 me da la mejor alhaja.
 (op. cit., p. 294)

Además de lo dicho, este largo parlamento nos da cuenta de las prendas que se usaban, de las telas que se empleaban para hacerlas, de las medidas que se utilizaban y de los precios que costaban.

En este sentido no quiero dejar de citar otro fragmento en el que Calderón nos da con precisión la noticia de determinadas prendas que han pasado de moda. Se trata de cuando Eugenia, la protagonista de *Guárdate del agua mansa*¹⁵, le dice a su amiga Clara:

Los non fagades de antaño
Que hablaron con las doncellas
Y las demás deste caso,
Con las calzas atacadas
Y los cuellos se llevaron
A Simancas, donde yacen
Entre mugrientos legajos
(382)

Recordemos que en un pasaje antes citado Calderón nos describía muy bien lo que eran las calzas atacadas, a las que también se refería Lope en su *Arte nuevo...* (ut supra)¹⁶. Como esta comedia se puede fechar como pronto en 1649, ya que las dos jóvenes protagonistas asisten a la entrada de D^a Mariana de Austria en Madrid, quiere decirse que para esta fecha ambas prendas estaban pasadas de moda. Lo de las calzas ya lo sabíamos, desde 1622, por Lope (ut supra).

No acaban aquí las referencias al vestido en esta comedia. Cuando Don Alonso presenta a sus hijas a Don Toribio y éstas le hacen ascos, les dice su padre: “¡Os habrá el estilo y traje/ desagradado!” (op. cit., p. 383). Bien es verdad que Calderón lo presenta como un fantoche y especifica que va “vestido de camino ridículamente”. (op. cit., p. 382) Y en el mismo párrafo les advierte: “...porque no quiero/ Que lo que a mi me ha costado/ Tanta fatiga y anhelos,/ Me malbarate un mocito/ Que gaste en medias de pelo/ Más que vale un mayorazgo./ Si viera por un sombrero/ De castor dar veinte o treinta/ Reales de á ocho yo a mi yerno/ Sacados de mi sudor,/ Perdiera mi entendimiento...”¹⁷.

Aún utiliza Calderón otra prenda de vestir en la misma comedia: el guardainfante. No hay termino más expresivo de la función de un objeto que éste, pues es una prenda con la que podían ocultar su estado las mujeres embarazadas, aunque lo llevaban en cualquier estado¹⁸. Don Toribio, que es de pueblo, alcanza a ver esta prenda, hecha de armadura de alambre y cintas, en el cuarto de D^a Eugenia y la confunde con una escala, denunciándolo al padre de la joven, Don Alonso, el cual, que sí sabe lo que es, monta en cólera con el joven por su falta de entendimiento. Pero esta confusión entre una prenda que sirve o puede servir para ocultar una situación vergonzosa - pues si no, no se ocultaría - y un objeto que sirve para acceder a la intimidad del cuarto sin ser visto, supone una equivalencia semántica. Pero además pone una nota de atrevimiento en la comedia, que se acepta porque viene de un ignorante. Pero el atrevimiento

¹⁵ B. A. E., t IX

¹⁶ Atacar significa abrochar, pero ya hemos visto de qué manera se abrochaban estas calzas.

¹⁷ Las medias de pelo son de seda cruda.

¹⁸ Carranza, *Discurso contra los malos trajes*, 1636. cit. Por C. Bernis en D. Castillejo, *El corral de comedias - Escenarios, sociedades, actores*. Teatro Español, Madrid 1984, p. 164

de Don Toribio - es decir, de Calderón - llega a que cuando Don Alonso se retira encolerizado por la increíble confusión de Don Toribio y queda este pensativo con el guardainfante en la mano, aparece la dueña Mari-Nuño, que es como decir mari-macho, que le pregunta: "¿Qué haces aquí desta suerte, / con aque-se guardainfante?" Y Don Toribio contesta: "Aquí, si saberlo quieres, / me estaba pensando cosas..." (p. 396). El espectador sabe, por lo que acaba de pasar, que Don Toribio se refiere a que no está muy convencido de la utilidad del guardainfante, entre otras cosas porque nadie se lo ha explicado; pero al mismo tiempo, no se le escaparía al espectador el doble sentido de la frase.

Veremos también en esta comedia de Calderón el juego de mantos y de tapar y destapar.

Una escena que es muy usual en las comedias es la del caballero o galán vistiéndose ayudado por su criado. Esta escena ya la vimos en *El acero de Madrid* (Lope, acto II, escena XII, ed. cit. p. 982) y también aparece en *Dicha y desdicha del nombre* (Calderón, O. C., p. 1814) y en *No puede ser... el guardar una mujer* (Moreto, Jornada I, Esc. II, CNTC, Madrid 1987, p. 21), entre otras.

Otro autor que hace a los trapos protagonistas en una comedia es Agustín de Moreto. Efectivamente en *El lindo Don Diego*, con la que el autor transforma una comedia de capa y espada en comedia de figurón¹⁹, nos presenta así al protagonista en boca del criado Mosquito:

El es tan rara persona,
que, como se anda vestido,
puede en una mojjanga
ser figura de capricho.

...
Tan ajustado se viste,
que al andar sale de quicio,
porque anda descoyuntado
del tormento del vestido.
(id., p. 572)

También hay aquí un eco del *Diálogo...* de Rueda antes citado.

Por terminar con estas "comedias de trapos" quiero citar otro trapo, al que, por así decirlo, entran todos los dramaturgos o, mejor dicho, muchos personajes de muchas obras de todos ellos, que es el llamado "pañó", trapo que aparece en todas las comedias de capa y espada. Si bien las excede ya que, en realidad, aparece en todas las comedias de corraí, y aún en las de corte. Pero no he querido prescindir de esto, ya que esa expresión tan frecuente de "estar al pañó", si bien se refiere a la escenografía y no al vestuario, está muy en sintonía con el tema que estamos tratando.

Taparse y desnudarse son los dos extremos del vestido. Por razones obvias de moral religiosa y social, en la comedia barroca se da mucho más el primer extremo. Pero veremos que hay muchas aproximaciones al segundo, llegando en muchas, muchísimas ocasiones al desnu-

¹⁹ Díez Borque, J. M., *Antología de la literatura española III*. Biblioteca Universitaria Guadiana, Madrid 1975 p.569

do integral. Si bien se trata de un desnudo muy peculiar. Pero vayamos por partes.

El título de una comedia de Calderón, *El escondido y la tapada*, epitoma uno de los principales juegos escénicos de la comedia de capa y espada y al mismo tiempo nos hace ver la equivalencia entre taparse y esconderse.

Otra forma de taparse o esconderse, que es también muy frecuente en la comedia barroca, es el disfrazarse. Lo cual es casi un estadio intermedio entre taparse y esconderse.

Y dentro del disfraz el que se da con mayor frecuencia es el travestismo, es decir la persona que se viste como si fuera del sexo contrario. El travestismo que más abunda es el de la mujer que se disfraza de hombre, pero también se da, en menor medida, el opuesto.

Bances Candamo, dramaturgo de finales del XVII, define así las comedias de capa y espada: "... aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como Don Juan, y Don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y en fin aquellos sucesos más caseros de un galanteo."²⁰ Más adelante nos dice que estas comedias "han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros, y solo Don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos, y travesura gustosa en deshacerlos" (id. id.). Y concluye haciendo defensa en cuanto a la honestidad de este género de comedias, en oposición a los ataques del padre Camargo, arguyendo que "las más fenecen en casamiento" (id. id. p. 348).

Este testimonio de la época es interesante porque nos hace ver que el frenético juego escénico de estas comedias es la única alternativa que había al drama de honor: o se mataba a la adúltera o se planteaba el juego de la confusión a base de escondidos, tapadas, disfrazados, travestidos, que daba lugar a situaciones de gran ambigüedad, al borde del adulterio y hasta del incesto y de la homosexualidad, pero todo dentro de un orden, es decir terminaba en casamiento, muchas veces múltiple. La comedia de capa y espada es el drama de honor frivolidado, es la rigidez moral y el convencionalismo social tomado a chirigota, como única salida para poder soportarlos, pero para poder jugar ese juego el final tenía que ser "feliz", y así "las más fenecen en casamiento". Esta misma expresión de Bances Candamo, no se si con intención o no, tiene un significado ambiguo, un doble sentido, ya que se puede tomar como que "concluyen en casamiento" o como que "el casamiento les hace morir"; es decir, hace fenecer toda esa vida amorosa que la comedia ha presentado²¹.

Vayamos, pues, al extremo del taparse y del esconderse. En *Guárdate de agua mansa*, Eugenia, la que va de agua ruidosa, hablando con la "mansa" de Clara, su hermana, se expresa en los términos que he citado más arriba y continua así:

Don Escrúpulo de honor
Fue un pesadísimo hidalgo,
Cuyos privilegios ya

²⁰ «Teatro de los teatros...», Madrid ca. 1690. en P. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*. Ed. Gredos, Madrid 1971. p. 347

²¹ Algo parecido ocurrió en la sociedad burguesa europea del XIX con el vodevil y no en vano decía Angel Facio que Calderón inventó el vodevil (no hay burlas con Calderón...)

No se ven de puro rancio.
 Yo he de vivir en la corte
 Sin melindres y sin ascos
 Del que dirán, porque se
 Que no dirán que hice agravio
 A mi pundonor; y así,
 Derribado al hombro el manto,
 Descollada la altivez,
 Atento el desembarazo,
 Libre la cortesanía.
 He de correr a mi salvo
 Los siempre tranquilos golfos
 De calle Mayor y Prado,
 Cosaría de cuantos puertos
 Hay desde Atocha a Palacio.”
 (op. cit., p. 382)

Más adelante le dice Clara a Eugenia, al salir a la calle para ir a misa: “Echate el manto/ Que hay gente en la calle, Eugenia,” y esta le contesta: “¿Que he hecho yo para no andar/ con la cara descubierta?” (op. cit., escena IV, jornada II, p. 386).

Finalmente Don Alonso, padre de ambas, cuando les anima a salir a ver la entrada de Doña Mariana de Austria, futura esposa de Felipe IV, les dice: “Os poned los mantos, y id” (op. cit., jornada III, escena V, p. 393).

De todas estas citas podemos deducir primero que la convención social era que las mujeres honestas debían salir con el manto tapándoles la cara y segundo que Eugenia es una mujer rebelde que no comulga con convencionalismos. Su discurso lo calificaríamos hoy de feminista, pero de un feminismo militante. De ello serían aval estos dos versos: “Derribado al hombro el manto/ Descollada la altivez”; esto no es ya una defensa del derecho a mostrar el rostro, es un alegato en contra de la tácita prohibición de hacerlo. Por lo que dice y por cómo lo dice, yo me atrevería a calificarla no ya de mujer descubierta, sino de “anti-tapada”.

Precisamente es ésta condición de Eugenia la que le permite a Calderón un equívoco típico de estas comedias que se origina del cambio no intencionado que hacen la dos hermanas, tapándose la que iba descubierta y descubriéndose la que iba tapada y pasándose el pañuelo una a otra:

CLARA: Sin pañuelo me he venido,
 El tuyo, hermana, me presta;
 que ir tapada me congoja. (Destapase).

EUGENIA: A mi el venir descubierta,
 Pues por si fue encuentro acaso,
 que me hallan visto me pesa.
 (Tapase, y da el pañuelo a Clara.)
 (op. cit., pp. 386-87)

Calderón nos da los motivos, según la ocasión, del taparse las damas. En *Guárdate del agua mansa*, al referirse Don Juan a Doña Eugenia, a la que no ha visto con la cara descubierta y no notar en ella mudanza, deduce que su amor por él tampoco ha mudado: “Porque es el rostro volante/ Del reloj que anda en el pecho” (id. p. 387). De manera que, tapándose la cara, nadie se entera de cómo va el reloj.

En otras comedias nos deja claro Calderón en qué situación una dama debe cubrirse. En los empeños de un acaso entran en una sala Leonor por una puerta, tapada, y por otra Don Juan.

LEONOR: Ya entró
un caballero, a quien no
conozco. Encubrirme quiero,
¡Ay! ¡De cuantas veces muero!
DON JUAN: No, señora, porque yo
entre, os recatéis así,
ni os de el mirarme cuidado;
...
(O. C. p. 1070)

En *No hay cosa como callar*, dice Marcela a Inés, refiriéndose a Don Juan: “Tápate, porque no pueda/ conocernos...” (O. C., p.1002).

También en otros autores encontramos ese tipo de justificación, como en este fragmento de Moreto, en la que Don Félix le dice a Doña Inés: “Encúbrete bien la cara/ que, aunque es de noche, sus luces/ para conocerte bastan/ e importa el ir encubierta/ hasta remediar la falta ...” (*No puede ser...*, jornada III, esc. XVIII, op. cit. p. 145).

Calderón, para quien la palabra es el pincel con que pinta lo que el espectador ha de ver mientras escucha, hace que el hecho de taparse o destaparse una dama no sea simplemente el cubrir o descubrir su rostro, sino que sea metáfora de su actitud u de su situación anímica. Así, en *Cuál es mayor perfección*, Beatriz, tapada, se hace pasar por otra ante Félix, su amado, para advertirle del peligro que corre y le dice:

Un poderoso enemigo
tenéis, de tantas cautelas,
que quizá hablando con vos
está, y cuando más os muestra
descubierta el alma, es cuando
la tiene más encubierta.
(O. C. p. 1646)

A este respecto el prof. Varey, analizando a D^a Angela, protagonista de *La dama duende*, dice que “...el velo de la tapada que impide que los caballeros reconozcan su identidad, es el equivalente, en cuanto a la indumentaria, de la metáfora de la oscuridad” Y también que “D^a Angela se ofrece como un enigma, una cosa encubierta (idea reforzada por el velo que le ocul-

ta las facciones).”²²

Para el prof. Schizzano “El manto encubre e inhibe la sexualidad y llega a representarla por identificación referencial. Esto acontece tanto por metonimia de lo encubierto como por metáfora del sistema de prohibiciones, por medio del cual el deseo sexual se exalta y especifica.”²³

Pero la tapada no es completamente impune, pues el manto sólo le tapa la cara y el vestido la delata. El siguiente diálogo nos descubre parcialmente a la “tapada”:

ELVIRA: [Oíd, hidalgo.
 HERNAN: Mi señora, tapada,
 si venís de otra parte desmayada
 a que os socorra yo, tarde sospecho
 que venís; que ese paso está ya hecho.
 ELVIRA: ¿Habéisme conocido?
 HERNAN: Si reparo en el talle y el vestido,
 vos sois una civil, baja señora.
 (Calderón. *Los empeños de un acaso*, O. C., p. 1069)

El que quiere saber algo sobre la tapada analiza su vestido y de ahí deduce qué tipo de persona puede ser. Es aquello de que el hábito hace al monje. Naturalmente se trata de un juego escénico, si no se entendería que un amante no reconozca a su amada ni siquiera en la voz, simplemente porque lleva la cara tapada, como ocurre en tantas ocasiones en estas comedias (un ejemplo: *La estrella de Sevilla*, de Lope, O. C., t.I, pp. 564-565).

Para Calderón cualquier cosa que el espectador ve tiene un sentido a otros niveles y así dice por boca de un personaje que se dirige no a una, sino a dos tapadas que quieren irse sin hablar con él: “Embozadas hermosuras,/ que detrás de ese nublado,/ antes de haberme alumbrado,/ me queréis dejar a oscuras...”.

Es un tema a investigar, pero creo que está muy claro que la “tapada” es una herencia árabe, como es una herencia árabe la arquitectura de la mayor parte de los corrales de comedias de España²⁴ y lo son tantas costumbres que aún imperaban en España en el siglo XVII y de las que estas comedias nos dan fe (por ejemplo, el estrado, del que Calderón habla, sin ir más lejos, en *Guárdate del agua mansa*, comedia que he comentado más arriba (op. cit., p. 382).

La réplica masculina de la tapada es el embozado, del que estas comedias están también llenas. Sin embargo el embozado no tiene la fuerte connotación de recato o decencia que tiene la tapada, si bien ambos coinciden en que no se les conoce (reconoce diríamos hoy). Efectivamente, en muchas ocasiones tapadas y embozados cumplen esa función escénica de ser desconocidos para los demás personajes, lo que permite el sustancioso juego de los equívocos. En

²² “La dama duende de Calderón: Símbolos y escenografía”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Anejos de Segismando, 6, t.I, C.S.I.C., Madrid 1983, p. 174 y p. 179

²³ “El fantasma en *La dama duende*: una estructuración dinámica de contenidos”, id. id., p. 642.

²⁴ Véase mi trabajo “Los espacios escénicos en el teatro español del siglo XVII”, V Jornadas de teatro clásico español de Almagro, Ministerio de Cultura, Madrid 1983.

cualquier caso está claro que quien no va con la cara descubierta y no tiene la excusa del recato, no se puede decir que tenga intenciones muy ortodoxas de acuerdo con la moral de la época. (No digamos cuando se tiene la excusa del recato). Estas intenciones están siempre relacionadas en estas comedias con la intriga amorosa. Así el embozado o bien va a cortejar a una dama y, por si acaso le descubren, no quiere ser conocido o bien va a vigilar a una dama por si ésta no procede conforme a sus deseos o bien quiere impedir el galanteo de otro caballero o tomar venganza de él. Las más de las riñas (luchas con espadas) de estas comedias son entre embozados.

Tampoco los embozados quedan completamente impunes. Cuando en *El laberinto de amor* de Cervantes²⁵, Manfredo, con un tafetán por el rostro, aparece ante el Juez y el Duque, el primero dice: "Tampoco es este Dagoberto" y el segundo contesta "El tallo no nos dice que es él" (G. C., t I, p. 544).

Ya dije antes que entre el taparse y el destaparse está la postura intermedia de disfrazarse. Es esta una de las artimañas más utilizadas por los personajes de las comedias de capa y espada. La tapada y el embozado no se disfrazan de nadie en concreto: son el prototipo del desconocido. Pero luego estén los que adoptan una personalidad definida mediante un disfraz.

Así en *El laberinto de amor* de Cervantes, Rosamira y Porcia intercambian vestidos y rebozos (op. cit., p. 531), y Lope hace que Lucindo y su criado Hernando intercambien las ropas en *La discreta enamorada* (op. cit., p. 114).

Siguiendo a Cervantes y a Lope, Calderón, en *El acuso y el error*, hace que Gilleta, villana, se haga pasar por Diana, dama, sin más que ponerse el vestido con que antes el espectador ha visto a ésta, lo cual se basa en el código tácito, al que ya me he referido antes, de que "el hábito hace al monje" sobre el escenario. Este mismo juego lo repite Calderón con personajes similares y del mismo nombre en *La señora y la criada* (O. C., p. 727 y p. 848) y lo vuelve a repetir en *El encanto sin encanto* (O. C., p. 1608). Calderón hace aparecer la dama disfrazada de criada en *Con quien vengo, vengo* (O. C., p. 1137) y al Conde en traje de criado en *Basta callar* (O. C., p. 1717).

En *Los melindres de Belisa* de Lope, Felisardo y Ceña se disfrazan de esclavos por indicación de Eliso (O. C., p. 1312).

En *El villano en su rincón*, de Lope, el rey se disfraza de villano con estos versos: "Con diferente vestido/ de mi profesión real,/ vengo a ver este sayal/ de la majestad olvido" (O. C., t I, p. 1190).

Un caso extremado del disfraz es el de Gil, el gracioso de *La devoción de la cruz*, de Calderón, que copia el vestido de los que le rodean, ya que, como dice el prof. Varey, "no es quien es", careciendo como carece de identidad, de centro vital de su ser."²⁶

Una comedia con mucho disfraz es *No puede ser... el guardar una mujer*, de Moreto²⁷, en la que Tarugo, el criado de Don Félix de Toledo, se disfraza primero de sastre (Jornada I, Esc.

²⁵ O. C., I, Ed. Aguilar, México 1991

²⁶ Ed. de la Universidad Autónoma, Madrid 1986, p. 296

²⁷ CNTC, Madrid 1987

XI, p. 50) y luego de indiano (Jornada II, Esc. XVII, p. 142).

Como ya sabemos, el disfraz que más se da en las comedias de capa y espada, quizá porque es el que más se presta a mayores equívocos y a situaciones más pintorescas y divertidas es el de mujer vestida de hombre. En realidad este tema arrastra toda una historia de prohibiciones basadas en el morbo de lo erótico en general y de lo equívoco en particular. Un cronista del primer cuarto del siglo XVII lo explica claramente. Nos dice que "...reinando el sabio y prudente rey don Felipe II, por evitar algunos inconvenientes y por mayor honestidad en las comedias, se quitó el representar las mujeres [año 1586] por parecer que el verlas vestidas curiosamente, ya de su traje, ya del de varón, cuando se ofrecía, incitaba a torpes y deshonestos deseos; y así se mandó que en su lugar fuesen los representantes muchachos de mediana edad, y de este modo se representó algún tiempo. Después, pareciendo ser cosa tan impropia que a un varón se le dijese palabras amorosas, se le tomaba la mano o llegase al rostro, se volvió [año 1587] la representación a lo de antes, pero con algún límite; mandando a las mujeres, cuando se hubiesen de vestir de hombre, fuese el vestido de modo que cubriese la rodilla, guardando en todas sus acciones honestidad y compostura, poniendo a las que tan justo mandamiento no obedeciesen rigurosas y muy graves penas."²⁸ De este texto se deduce que ya en 1586 era frecuente el travestismo de mujer en hombre y también que sobre las actrices pesaba una gran carga, que era la misma que pesaba sobre el resto de las mujeres, pero agravada por el oficio.

De todo esto supieron sacar gran partido nuestros grandes dramaturgos y hay numerosos ejemplos de ello. En una de las primeras comedias ya Lope práctica este juego escénico, que arranca a Bances Candamo esta reprobación: "Los argumentos de Lope, ni son todos decentes ni honestos, ni la locución de sus primeras comedias es la más castigada en su pureza. Ahí se hallarán *Los donaires de Matico* donde una mujer disfrazada sirviendo de paje a su galán, con bien poca decencia en sus acciones y dichos."²⁹

Pero no fue Lope el primero en representar esta situación, ya que probablemente la sacó de *Los engañados*, de Lope de Rueda, en la que Lolía "viéndose despreciada por su amante, no sabiendo qué se hacer, acordó de mudar el hábito femenino y en el de hombre muy muchos días le sirvió", en palabras de otro de los personajes (op. cit., p. 216). Pero Lope de Rueda escribe esta comedia siguiendo la comedia anónima italiana *Gli Ingannati* que, a su vez, sigue una novela de Bandello³⁰. Así como la tapada es, por la ascendencia árabe que antes comentaba, una creación del teatro español, el travestismo nos viene, como tantas otras cosas, de Italia (la propia palabra es italiana). Rueda incluye en esta y en otras comedias personajes masculinos de otra comedia italiana (Arróniz, op. cit., pp. 76 y 97).

A partir de 1608 se repiten las prohibiciones de que las mujeres representen en traje de hombre³¹, lo cual quiere decir que no servían de mucho, ya que parece que era algo que gustaba sobremanera.

²⁸ Jeronimo de Alcalá Yañez y Ribera. *El Donado hablador* (Madrid, 1624), cit. por A. de La Granja en "Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II", en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, edn. por L. García Lorenzo y J. E. Varey, Tamesis Books Ltd., Madrid 1991

²⁹ Cit. por J. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo en op. cit., pp. 345-346

³⁰ Véase O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Ed. Creclos, Madrid 1969, pp. 74-75

³¹ Varey, *Cosmovisión y escenografía*. Ed. Castalia, Madrid 1987, p. 265

En su *Arte nuevo de hacer comedias* ya Lope da fe de lo habitual del tema y del gusto por el mismo:

“Las damas no desdigan de su nombre.
y, si mudaren traje sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agrandar mucho.”
(op. cit., p. 17)

En una comedia atribuida por algunos a Lope titulada *Nardo Antonio bandolero*, se lee:

Entra Leonarda muy bizarra, de corto
vestida (se ha quitado el traje de hombre
que antes llevaba)
N. Ant. - Así parece mejor.
Cansame a mi las mujeres
que en hábito de hombre se visten.³³

Entre las travestidas famosas puedo citar a Dinarda en *El anzuelo de Fenisa*, de Lope (O. C., tII, p. 892). Para captar toda la efectividad dramática del sencillo truco de vestir a una mujer de hombre, basta con dar un repaso a las primeras escenas del Acto III de esta comedia. En las dos primeras, Dinarda sufre el acoso de Bernardo y Fabio, sus compañeros de fatigas cuando le creían varón y por ello han parado en advertir que se trata de una mujer. En la segunda escena aparece Fenisa, completamente enamorada del supuesto Don Juan de Lara encarnado por la travestida Dinarda, librándola así del acoso de los dos mozos, produciéndose entre Fenisa y el supuesto capitán una escena de tierno galanteo en la que aquélla acusa a éste de ofrecer y no besar y “él” se escuda en el “necio honor” (lo cual resulta muy interesante). Mientras ambos desaparecen en el interior, los dos mozos se coacelan cortejando a Celia, la criada de Fenisa. No cabe duda que estas situaciones equívocas mantendrían vivo el morbo del público de la época, aunque Lope pusiera en boca de Albano, por encontrar a quien Dinarda trazó su plan de hacerse pasar por hombre, cuando este duda si es su Dinarda o Don Juan: “¡Jesús! Que mire, que hable,/ es la misma prenda mía./ Pero Celia me ha contado/ que de Fenisa ha gozado,/ y esto no pudiera ser/ siendo este don Juan mujer” (O. C., t I, p. 919). Al mismo tiempo que dejan claro lo que puede ser y lo que no, estos versos vuelven a plantear claramente el morbo de la situación. Lope hace también un juego de palabras con el travestismo de Dinarda cuando le hace decir a ésta: “¡Y blasonar los hombres que adoramos/ que sus firmezas son incontrastables!/ Mujeres, sin disculpa nos mudamos;/ los hombres no, porque si son mudables,/ dicen que es por la causa que les damos” (id. p. 919).

Ya hemos visto que Belisa se disfraza de hombre en *El acero de Madrid* de Lope (ed. cit., p. 994).

Uno de los más conocidos personajes travestidos de nuestro teatro es el *Don Gil de las*

³³ Cit. Por C. Benús en op. cit., p. 128

calzas verdes, de Tirso de Molina. D^a Juana, el personaje auténtico, no solo se hace pasar por Don Gil vistiendo calzas verdes, sino también por D^a Elvira. Tirso parece resumir toda su filosofía sobre el travestismo en estos versos que pone en boca de D^a Juana haciendo de D^a Elvira: “Ya soy hombre, ya mujer,/ ya Don Gil, ya Doña Elvira;/ mas si amo, ¿qué no ser?” (O. C., p. 1733). Efectivamente el amor parece ser la excusa de todas las intrigas, pues para conseguir sus fines amorosos se tapan, se embozan o se disfrazan o travisten los personajes de las comedias de capa y espada.

Tirso parece ser especialista en el travestismo de personajes femeninos, pues aparte de en el *Don Gil...*, lo usa en *La mujer por fuerza*, *Quien habló, pagó*, *La gallega Mari-Hernández* y *El vergonzoso en palacio*. En esta última D^a Serafina, en vestido negro de hombre, le dice a D^a Juana:

Fiestas de Carnestolendas
todas paran en disfraces.
Desome entretener
de este modo; no te asombre
que apetezca el traje de hombre,
ya que no lo puedo ser.
(O. C., tI, p. 467)

Aunque aquí el disfraz está justificado por el Carnaval, esta escena tiene especiales resonancias. La primera es esa vocación de masculinidad que expresan los versos citados. Y después hay un espejo en el que se mira D^a Serafina y además un pintor, escondido, le pinta un retrato, con lo que la imagen travestida se triplica.

En *La mujer por fuerza* Tirso inventa la disfrazada por fuerza; Finea, refiriéndose a Federico, dice: “me tiene disfrazada y escondida,/ para encubrir con todos este engaño” (O. D. C. tI, p. 537). Finea debe ser quizá el único personaje disfrazado a la fuerza de todo nuestro teatro barroco.

Aunque con menos frecuencia, también se da el caso del hombre vestido de mujer. De este tema poseemos un curioso testimonio del viajero Bertaut quien cuenta que un librero madrileño a quien compró libros le había dicho que había dado una comedia en versos burlescos “a un fraile que la debía representar en su convento, y que su mujer había prestado su vestido a uno de ellos para eso” (op. cit., p. 229).

Con la frase “Haz saya del herrero”, Lope, en boca de Lucindo, obliga a travestirse a su criado Hernando en *La discreta enamorada* (ed. cit., p. 72). También Beltrán, el criado en *El acero de Madrid* de Lope, se viste de mujer (ed. cit., p. 994). Ya he aludido antes a ambos casos y he citado algunos versos en relación con ellos.

Calderón hace que Mosquito se vista de mujer en *El escondido y la tapada*, lo que da lugar a divertidas situaciones y a no menos divertidos comentarios del personaje:

Si esto me ahora me sucede,
por un vestido inhumano
que a media pierna me viene,

yo juro de no traer
otro traje eternamente.
(O. C., p. 695)

Calderón en esta comedia inventa incluso una réplica alucinada del travestismo de Mosquito, cuando su imaginación, incentívada sin duda por ir disfrazado de mujer, le hace confundir a Celia con su señor, y al verla, dice:

¿Has hurtado otro vestido
para salir encubierto
como yo?"

Y al oír la voz de Celia, "La voz también/ has hurtado, a lo que entiendo,/ con el vestido. ¿Has estado, acaso en muda este tiempo?". Y cuando escucha Celia por segunda vez: "¡Santo Dios! ¡Mujer es ésta! Yo mil veces he oído un cuento/ de una monja, a quien salió/ una escupidura, haciendo/ una fuerza, y que de monja/ quedó monjo en un momento;/ pero de galán hacerse/ una dama, no me acuerdo/ haberlo visto en mi vida" (O. C., p. 704).

Es cierto que en su mayoría estos casos de travestismo se aplican a criados, pero el propio Calderón lo aplica en otra de sus comedias nada menos que a un príncipe.

En efecto, en *Las manos blancas no ofenden* Calderón no sólo repite el travestismo de un personaje masculino vestido de mujer, sino que lo combina con el de una mujer vestida de hombre: "Saca Federico a Lisarda en los brazos, vestida de hombre, y Carlos a César, vestido de mujer" (O. C., p. 1094). César es el príncipe. El juego de esta comedia está en que Lisarda se hace pasar por César y esta por Celia. Pero no contento con esto, Calderón hace que Lisarda, cuando va de César, se acompañe de su criada Nise también disfrazada de hombre.

Así que igual que he llamado a algunas "comedias de trapos", podría ahora, dentro de estas mismas, destacar un grupo que llamaría "comedias de disfraces", entre las que *La discreta enamorada* de Lope, *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso y *Las manos blancas no ofenden* de Calderón merecerían un puesto de honor. Efectivamente, en la primera, además del travestismo del criado Hernando y del intercambio de ropas entre éste y su amo Lucindo, casos ya citados, hay que añadir el disfraz de mujer que adopta Gerarda (p. 129). Y en *Don Gil ...* aparte del doble travestismo de D^a Juana, ya comentado, no debemos olvidar el baile de don Giles que tan graciosamente comenta Caramanchel al terminar la escena: "Lleno de Giles me voy./ Cuatro han rondado esta caja:/ pero el alma enamorada/ que por suyo me alquiló,/ del Purgatorio sacó/ en su ayuda esta gílada" (O. C., pp. 1758-1759).

Una cosa es destaparse, descubrirse o desembozarse la cara y otro muy diferente hacerlo con el cuerpo. No olvidemos que la cara es el espejo del alma, o el "volante del reloj que anda en el pecho" véase más arriba).

El prof. Díez Borque ha estudiado con acierto el tema del erotismo en nuestra comedia barroca¹¹. Entre otras cosas decía: "Creo que el máximo placer erótico que se brindaba al es-

¹¹ *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Ed. Cátedra, Madrid 1976, pp. 44-63

pectador era la mujer vestida de hombre, con amplias resonancias morales que originaron prohibiciones" (op. cit., p. 47). Seguidamente analiza varias escenas en las comedias de Lope de Vega, escenas que son "declaradamente eróticas, apoyadas en el voyeurismo" (id., p. 47). En ellas los personajes masculinos ven desnudarse a una o más mujeres a través de una celosía, detrás de una cortina o por el ojo de la cerradura, pero el espectador nunca puede ver el desnudo, sólo puede escuchar referencias verbales. Dice Díez Borque que en las comedias estudiadas sólo ha encontrado una acotación "que permita pensar en una presentación visual de la mujer en jubón o almilla: DIANA. Desnudarse la ropa o basquiña, quedando en jubón rico de faldillas, o almilla bizarra y naguas o manto. (*La boda para los otros*, III, p. 539)" (id., p. 50).

Es cierto que las convenciones morales y sociales de la época no propiciaban el desnudo. Incluso en la pintura esta manifestación tenía grandes dificultades: Fray Bernardino de Villegas; "censura con aspereza a las personas de calidad que decoran sus galerías y gabinetes con figuras desnudas"³⁴. Otros, como Luis Cabrera de Córdoba y el Padre Sigüenza sólo lo consienten en las personas de baja condición (id., pp. 72 y 252).

Pero veamos cómo, aparte las escenas estudiadas por Díez Borque, nuestros dramaturgos presentan otras aproximaciones al desnudo.

En *No hay cosa como callar* Calderón hace salir a Leonor "medio vestida" (O. C., p. 1009), si bien es verdad que ello es consecuencia de que huye de un fuego en su aposento.

Calderón hace salir "medio desnudo" a Don Alonso en *Los empeños de un acaso* (O. C., p. 1042), pues acude en mitad de la noche desde su aposento a ver qué ocurre en su portal, donde unos hombres luchan a espada.

Finalmente Calderón en *A secreto agravio, secreta venganza*³⁵ hace aparecer "medio desnudos" a Don Juan y a Don Lope, también a causa de un fuego (p. 78 y p. 79).

Obsérvese el detalle de que al referirse al hombre dice "medio desnudo", pero al referirse a la mujer dice "medio vestida". Es como lo de la botella que contiene agua hasta su mitad y que, según se mire, se puede decir que está medio llena o que está medio vacía.

Francisco de Rojas en su *Entre bobos anda el juego*³⁶ también saca a varios personajes medio desnudos. Al inicio de la Jornada Segunda, Caballera, el criado de Don Pedro, a quien éste saca de la cama "a las dos de la noche", le dice a su amo: "¿Adonde vas, señor, desta manera, / medio desnudo?" y la acotación ha advertido previamente: "Salen Don Pedro, en jubón, con sombrero, capa y espada, y Caballera, medio desnudo, por el patio del mesón" (p. 70). Es decir, van los dos medio desnudos, pues a Don Pedro le faltan, cuando menos, las calzas para completar su atuendo. En la misma jornada aparecen también D^a Isabel y D^a Alfonsa medio desnudas (id., p. 81 y p. 95). No olvidemos que esta jornada transcurre en el patio del mesón donde todos ellos pasan la noche y a una hora avanzada de ésta. Obsérvese que Rojas no hace distinción de acuerdo con el sexo entre "medio desnudo" y "medio vestida".

Hasta aquí se trataba de acotaciones sobre la cantidad de ropa que llevan los personajes.

³⁴ J. Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Ed. Aguilar, Madrid 1972, p. 72

³⁵ Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid 1942

³⁶ Espasa-Calpe, Madrid 1942

Veamos ahora otras aproximaciones al desnudo en boca de los personajes.

En *La dama duende*, la primera vez que Doña Angela y su criada Isabel entran por la alacena en el cuarto de Don Manuel, hablan en un momento dado en éstos términos:

ISAB: Ropa blanca aquí hay alguna.
 ANG: ¿Huele bien?
 ISAB: Sí, a limpia huele.
 ANG: Ese es el mejor perfume
 (O. C. , p. 247)

Lo de “ropa blanca” se puede entender bien como sábanas o bien como ropa interior³⁷, pero en cualquier caso se trata de una aproximación metonímica al desnudo.

Algo parecido ocurre con la escena ya comentada de *Guárdate del agua mansa* en la que el paleta de Don Toribio confunde el guardainfante de Doña Eugenia con una escala. La clave está en la identificación de ambos objetos, el uno que oculta lo que oculta y el otro que accede a lo que accede.

En la ya comentada comedia de Rojas, cuando Don Lucas, pretendiente de Doña Isabel, entra en el aposento de ésta, recelando que en él se encuentra su rival Don Pedro, entablan el siguiente diálogo:

D. LUCAS: ¿Qué hacéis, Isabel, vestida
 estas horas?
 D^a ISABEL: En el lecho
 desvelada, y no desnuda,
 estaba esperando el tiempo
 de partir...
 (op. cit., p.113)

Rojas hace aquí un hermoso juego entre los significados de desvelada como destapada y como la que está en vela en combinación con el estar “no desnuda”. Sin duda que su público, acostumbrado al galanteo con las tapadas entendió muy bien el juego.

En *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, de Calderón, cuando Calabazas, que ayudaba a su señor, espada en mano, a luchar contra Fabio y Lelio, queda solo ante éstos, por la huida de su señor y es conminado a dejar la espada, responde: “La espada/ es poca cosa; el sombrero, / la daga, el broquel, la capa, / la ropilla y los calzones” (O. C. , P. 306). Quedaría, pues, de la misma guisa que Don Pedro en *Entre bobos...* de Rojas. Esta perorata de Calabazas es lo que yo llamaría un strip-tease verbal.

Y llegamos al desenlace: ¿es que ningún dramaturgo se atrevió a desnudar a nadie? ¡ Tanto como nadie...! Pero algo sí y de ¡qué manera y con cuanta profusión! Son tantas, tantísimas,

³⁷ A.Schizzano Montreal lo entiende sólo como ésta última en “La dama duende: un estructuración dinámica de contenidos”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón* , p. 645

las acotaciones que se refieren a ello que sólo voy a citar unas pocas. Pero, insisto, son innumerables.

¿ Cual es el desnudo, además integral, de nuestro teatro barroco? Pues el acero, la espada, la daga.

Sale Federico con la espada desnuda (Lope, *El castigo sin venganza*²⁸).

... Felisardo, con la espada desnuda. (Lope, *Los melindres de Belisa*, O. C. , p. 1312).

Gerarda, huyendo de Doristeco, la daga desnuda. (Lope, *La discreta enamorada*, op. cit., p. 126).

Don Gabriel..., con la espada desnuda. (Tirso, *Amar por señas*, O. C., tII, p. 1773).

En la puerta del otro lado aparece Don Juan, con la espada desnuda, la punta al suelo, en cuerpo y sin moverse. (Tirso, *La firmeza en la hermosura*²⁹).

... salen el Conde y Alberto, desnudas las espadas. (Tirso, *Ventura te dé Dios, hijo*, O. C. , t I, p.1662).

Luis Pérez, con la daga desnuda. (Calderón, *Luis Pérez el gallego*³⁰).

Sale Don Félix y Don Carlos, con las espadas desnudas. (Calderón, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, O. C. , p. 983).

Sale por una puerta el Gobernador, con la espada desnuda. (Calderón, *Peor está que estaba*, O. C., p. 334).

Sale Roberto, con la espada desnuda. (Calderón, *Agradecer y no amar*, O. C., p. 1397).

Sale Don Iñigo; Laura, deteniéndole, y criados, con luces y espadas desnudas. (Calderón, *Antes que todo es... ¡dama*, O. C. p. 898).

Don Luis, que sale con la espada desnuda y embozado y tras él Don Lope, con la espada desnuda y luz. (Calderón, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. cit., p. 51).

En algunas comedias la acotación se repite varias veces:

sale D^a Beatriz, de corto, una espada desnuda en la mano... y, más adelante: Desnudan ambos las espadas. (Tirso, *La gallega Mari-Hernández*³¹).

Sale Don Juan, con Leonor desmayada en brazos, y la espada desnuda y, más adelante: ... salen por una puerta Don Juan y por otra Don Félix, con la espada desnuda. (Calderón, *También hay duelo en las damas*, O. C., p. 1494 y p. 1506).

Sale D. Carlos, con la espada desnuda y, más adelante: Sale Arnaldo, embozado y con la espada desnuda. (Calderón, *Mejor está que estaba*, O. C., p. 388 y p. 404).

Pero la desnudez del acero también está en boca de los personajes.

Lope en *Los melindres de Belisa*, pone en boca de Felisardo esta confesión: "Que el hombre soy / que con el desnudo acero / di la muerte a aquel hidalgo" (O. C. t I, p. 1325).

²⁸ Col. Austral. España-Calpe. Madrid 1984, p.115.

²⁹ Col. Austral. E.-C., Madrid 1972. p.162.

³⁰ B. A. E. , t IX, p.443.

³¹ Col. Austral. E.-C., Madrid 1972, p. 47 y p. 84.

En *Entre bobos...*, de Rojas, al preguntarle D^a Isabel a Don Pedro sin entró Don Lucas, aquél le contesta: “Entró, / desnudo el airado acero” (op. cit., p. 111).

Para completar y rematar ésta fría desnudez quiero citar aquí la escalofriante escena de *El médico de su honra* de Lope en la que Don Jacinto encuentra la daga de Don Enrique en su casa y D^a Mayor, al verla en manos de su esposo, cree que éste la va a matar. La acotación dice así: “Saca Don Jacinto luz, y corre un tafetán; aparece una cama cerrada con sus colgaduras, y en un alamar una daga dorada y desnuda, pendiente” (O. C. t III, p. 964). Cuando a los pocos versos Don Jacinto, que ha cogido la daga, quiere abrazar a su esposa, D^a Mayor, ésta dice: “¿Con el acero desnudo / os venís a mí, señor” (id., p. 965).

No cabe mayor consagración del desnudo acero. La aparición, o apariencia, muestra el lecho conyugal y, al lado, la daga desnuda que pende como una terrible amenaza. Es una magnífica síntesis visual del problema del “honor”, lo que podríamos llamar “un emblema de la honra”. Finalmente los versos pronunciados por la esposa sospechosa de infidelidad, completan el sombrío presagio.

Si Freud hubiera tenido ocasión de comentar esta acotación quizá hubiera considerado la daga que se cierne sobre el lecho como un símbolo fálico. ¿Acaso Lope, que era un casquivano, en el buen sentido de la palabra, se permitió el lujo de las segundas intenciones ante un público sometido a una rígida moral oficial y que, sin duda, agradecería guiños de éste tipo? ¿Se referiría Lope a éste tipo de cosas, entre otras, cuando dijo aquello de hablarle en necio al vulgo, puesto que lo es y paga?.

**LA FIGURA DEL LOCO EN LOS
AUTOS SACRAMENTALES**

JAVIER HUERTA CALVO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1996

LA FIGURA DEL LOCO EN LOS AUTOS SACRAMENTALES

JAVIER HUERTA CALVO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

1. INTRODUCCIÓN A LA FIGURA DEL LOCO

La figura del loco es una presencia constante en la escena europea y española de los siglos XVI y XVII. Una presencia que se pierde en la noche de los tiempos y que nos habla de los orígenes ancestrales y rituales del teatro. Zangarrones o diabólicos, txerrerros, zarramacos, guirrios y ciripotes, cachimorros, birrias, carochos y otras máscaras similares son testimonio patente de la secular pervivencia del loco o bufón en los festejos populares de nuestro país¹. Sin poder aquí entrar a fondo en las conexiones de estas representaciones folklóricas de la locura festiva con sus análogos del teatro, sí podemos anticipar los caracteres principales de las mismas, porque tales caracteres los volveremos a encontrar en el loco de los géneros teatrales, tanto de las comedias como de los autos sacramentales.

El primero de esos caracteres se refiere al origen demoníaco de esta singular figura: el loco o bufón procede del infierno y encarna generalmente las fuerzas del mal. El bufón es, efectivamente, un personaje maldito, tanto en su realización dramática como en su actividad profesional².

El segundo rasgo característico de nuestro personaje es la ambivalencia, rasgo extensivo a otras manifestaciones carnalescas, según nos enseña Bajtín³. El bufón cumple roles diversos: unas veces manifiesta una actitud pasiva -es golpeado y zarandeado por los demás-, mientras que otras es él quien se manifiesta agresivo con los que lo rodean. Es, por tanto, víc-

¹ El estudio de los orígenes de nuestro teatro se resiente aún de una perspectiva demasiado «literaria», que apenas tiene en cuenta los aspectos etnográficos y antropológicos, tal como denuncia el profesor Francisco Rodríguez Adrados en su extraordinario libro *Fiesta, comedia y tragedia* (Madrid: Alianza, 1983). Pienso allí Adrados que «las teorías de base etnológica han sido secularmente despreciadas por esa especie de orgullo de la Filología clásica tradicional, que no quería descender a explicar la cultura de los pueblos clásicos a partir de otros reputados como salvajes». El caso es que, para el teatro español, no contamos con un libro similar al de, por ejemplo, Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano* [1955] (Turín: Boringhieri, 1976), aunque en los últimos años la impronta del maestro don Julio Caro Baroja se ha dejado sentir positivamente; citaremos, en este sentido, las *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, coordinadas por Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (Madrid: CSIC, 1987).

² La bibliografía sobre los bufones ha crecido de manera espectacular en los últimos años. Al objeto de no hacer interminable esta nota, citaré tan sólo la más importante y reciente contribución española, debida al historiador Fernando Bouza: *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias* (Madrid: Temas de Hoy, 1991).

³ En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1965] (Barcelona: Barral, 1974).

tima y verdugo al mismo tiempo. Tal ambivalencia, que también se refleja en su condición tragicómica, produce, en ocasiones, resultados de una extraordinaria grandeza dramática, como ocurre con el Fool de *The Tragedy of King Lear*, de Shakespeare, particularmente en la maravillosa cuarta escena del acto I⁴.

Por último, la variada tipología del loco en los rituales populares a que arriba aludíamos la encontramos también en las realizaciones teatrales. Sin entrar en las manifestaciones extranjeras del tipo (francesas *-fol, fou, sot-*, italianas *-Arlecchino, Zanni-*, alemanas *-nar-* o inglesas *-fool, clown-*), el teatro español ofrece un muestrario no menos rico de la bufonería histriónica, en la doble caracterización ya indicada y en la que destacan dos tipos bien definidos en el teatro de los siglos XVI y XVII: el *Simple* o *Bobo* (característico de la dramática primitiva y prelopesca) y el *Gracioso* (figura central de la comicidad en la comedia lopesca). Claro es que la transformación del loco implica a otros personajes muy representativos de la escena española del siglo XVII; así, el *Pastor*, el *Villano*, el *Alcalde*, etc.⁵ Son cristalizaciones distintas, que no pueden ocultarnos la procedencia común del personaje, tal como ha señalado Alfredo Hermenegildo:

El bufón, el loco festivo, se manifiesta en la superficie textual en forma de pastor, de simple, de bobo, de gracioso, pero siempre queda debajo, inspirando dicha textualización, el espíritu que alimenta y condiciona esa otra visión del mundo, lo que supone la liberación propiciada por la fiesta popular, la que prevé la comunión con una naturaleza sin fronteras de clase, sin insignias oficiales, sin uniformes señaladores de determinadas preeminencias sociales⁶.

Por mi parte, he explorado esa virtualización de la figura del loco en un grupo genérico muy caracterizado y definido: el teatro cómico breve. Me interesaba allí no solo por los personajes de condición bufonesca, sino también por ver las implicaciones de la locura festiva en diferentes niveles: estructura, lenguaje, temática...; por no hablar, fuera del texto, de la usurpación bufonesca de algunos autores de teatro breve, o de actores de personalidad tan singular como Juan Rana⁷.

⁴ Cfr. los estudios sobre la bufonería en el teatro inglés (*fools and clowns*) de Vanna Gentili: *La recita della follia* (Turín: Einaudi, 1978) y «Il fool in Shakespeare e nel teatro elisabettiano», en *Shakespeare e Jonson, il teatro elisabettiano oggi*, ed. A. Lombardo (Roma: Officina, 1979), 129-47.

⁵ Sobre estos tipos véase la primera parte del libro de Noël Salomon —que preferimos citar por su título francés antes que por el infelizmente traducido al español—, *Le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega* (Madrid: Castalia, 1985), y en la que trata sobre «El Villano cómico». Asimismo, el artículo de María Luisa Lobato, «Del pastor de Encina al simple entremesal», en *Juan del Encina et le théâtre au 15^{me} siècle* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987), 105-25.

⁶ A. Hermenegildo. Véase ahora *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español* (Palma de Mallorca: Olañeta, 1995).

⁷ Vid. mi artículo «*Sialtifera et festiva navis*. De locos, bobos y bufones en los entremeses del Siglo de Oro» [1986-87]; ahora en *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro* (Palma de Mallorca: Olañeta, 1995), 135-55.

2. REPRESENTACIONES DEL LOCO EN EL TEATRO RELIGIOSO PRIMITIVO: LOCO INOCENTE Y LOCO MALICIOSO

Pero la participación del loco carnavalesco no se limita sólo a las formas profanas, como la comedia o el entremés, sino también a formas religiosas de gran raigambre en nuestro teatro. En realidad, los dos elementos, religioso y profano, no se desligan sino muy tardíamente, y sus implicaciones son constantes entre los dramaturgos seicentistas: Encina, Fernández, Vicente, Sánchez de Badajoz... El romanista alemán Rainer Hess dibujó un magnífico panorama de estos aspectos en *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*⁸. El mismo hecho de que la palabra *farsa* no tenga acomodo en la terminología teatral del siglo XVI para lo que franceses e italianos denominan por tal, es decir, una obra profana de carácter cómico, es suficientemente representativo de ese difícil desligamiento de lo cómico y lo profano en nuestro teatro primitivo⁹.

Como he dicho, la figura del Bobo está bien estudiada y apenas me voy a detener en ella, salvo en algunos elementos que podremos encontrar más adelante en los autos sacramentales propiamente dichos. Me refiero a las realizaciones alegóricas de la Locura. En la *Farsa sacramental de la Fuente de la Gracia*, por ejemplo, el Descuido es encarnado por un Bobo, al que se retrata con sus habituales rasgos cómicos, mientras que el papel del Vicio corresponde a un Bufón, que se presenta de esta suerte:

Yo soy gentil tañedor,
y hago con gran primor
dos mil coplas de repente
delante cualquier señor.
Canto letras y canciones.
Villancicos portugueses
con serenta y tantos sonos.¹⁰

La condición bufonesca de la figura se ve reforzada por el tipo de danza que entona el personaje: una *folía*, que -como se sabe- se caracterizaba por su ritmo vertiginoso y frenético. Por cierto, que *folía* es la única palabra en castellano, derivada -a través del francés *folie*- del latín *follis* 'fuelle', de la que proceden el francés medieval *fol*, el inglés *fool* y el catalán *fol*.

En la antedicha farsa sacramental el Bobo, esto es, el loco inocente, se enfrenta al Vicio, el loco malicioso, al que se caracteriza por signos siempre negativos, como la pronunciada nariz que ostenta:

⁸ Trad. de Rafael de la Vega (Madrid: Gredos, 1976).

⁹ Cfr. las distintas colaboraciones en *Teatro Comico fra Medio Evo e Rinascimento: la Farsa*, eds. M. Chiabò y F. Doglio (Roma: Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1987).

¹⁰ *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, ed. E. González Pedroso (Madrid: BAF, 1865), vol. 58, 37a-38b (en adelante BAF).

Bobo

Ojo, ¿no veis la nariz
que trae el señor? Amigo,
a ser troje, su cahiz
bien cabía en ella de trigo.

Vicio

Quítate allá, acemilón,
sucio, necio y asqueroso.

Bobo

Mirc, señor narigón,
no venga tan orgulloso.
¿No ha mirado el salidizo
y narizaza tan fiera?
Diga, ¿tiene romadizo?
¡No era mal nariguera
donde tal nariz se hizo!¹¹

La estulticia del loco, argumentada desde el punto de vista teológico, en cuanto ser inocente e incluso angelical, aparece ya en algunas piezas del siglo XVI, como la *Tragedia alegórica del Paraíso y del Infierno*, en un texto que me parece muy representativo por varios motivos que iré comentando. El inocente de esta pieza se llama -como no podía ser menos- Juan¹² y aparece cantando una canción de tono abiertamente escatológico:

Entra luego Juan, inocente, cantando.
A ta ra ran ra ri re ro,
quien tuuiera el rabo de azero;
tanto cagué, juro a mí,
el día que me partí,
que cagando me morí
e saltóseme el tripero.¹³

Después Juan se encuentra con el Diablo, que ejerce de barquero de Aqueronte y con el que entabla una acalorada disputa a base de pullas:

Diablo

¡O, asno desgamilado!

Juan

¡O, cabrón!

¹¹ *Ibidem*, p.37a.

¹² Cf. José Luis Alonso Hernández y Javier Huerta Calvo, *Historia de mil juanos. Onomástica y folklore*, de próxima publicación.

¹³ BAF, vs.569-651.

Diablo

¡Hi de puta maxmordón!

Juan

¡O, cara de pexcantano!

Diablo

¡O, xergón, costal mal sano!

Juan

¡O, pescueço de ansarón,
ojos de negro ratón
muy sumidos,
que según están metidos
no los tome vn garuato,
y las uñas como vn gato,
y los pies patihendidos!

De la disputa se deriva el rechazo del Bobo a la invitación del Diablo. Distinta cosa es lo que sucede al encontrarse al Angel, quien aprecia en Juan las virtudes de la simplicidad evangélica:

Angel

Tú quieres hablar conmigo,
a mi pensar,
porque tú querrás passar
allá a la gloria. ¿Es assí?

Juan

Ha, ha, ha, que diga sí.

Angel

Que me plazce sin dudar,
pues o tuuo en ti lugar
la cobdicia;
nunca en ti reynó malicia.
passaste el mundo de buelo;
quiere Dios vayas al cielo,
do estarás siempre en leticia.

La inocencia del Bobo se ve así premiada con la salvación eterna. Fijémonos en el verso 648: «nunca en ti reynó malicia». Es, pues, un 'loco' bueno o evangélico frente al 'loco' malo,

infernai o demoníaco¹⁴. En la *Farsa del triunfo del Sacramento* se nos presenta al estado de Inocencia como un Simple que siente nostalgia de su pueblo de origen, una tierra que describe en términos parecidos al *locus* festivo por autonomasia, la tierra de Jauja o Cucaña:

;Oh tierra la más honrada
del comer y del beber
que en el mundo pueda ser,
donde no hay cosa criada
que no convida a comer!
Allí todos nos holgamos
y algunas veces nos jugamos
a la chueca y el mojón.
;Oh tierra de bendición,
donde nunca trabajamos!¹⁵

Son muchos los autos sacramentales en los que el 'loco' aparece representado positivamente. Recordemos cómo en *El mercado del mundo*, de Calderón de la Barca, al protagonista -Buen Genio- se le da la compañía de la Inocencia para el itinerario que va a emprender, mientras que a Mal Genio se le hace acompañar de Malicia.

La presentación en escena de ambas Locuras -la buena y la mala- venía a subrayar el maniqueísmo de la acción planteada por los creadores de los autos. Frente al color blanco, característico del 'loco' positivo o bueno, el 'loco' negativo o infernai aparece revestido de diversos colores, como la imagen emblemática del bufón tradicional, a fin de señalar la inconstancia, la dispersión mental, su sometimiento al reinado de las apariencias, etc. Así, uno de esos bufones de traje multicolor representa la figura del Engaño en el auto de Tirso de Molina, *Los hermanos parecidos*:

Hombre
¿Quién, Engaño, te ha vestido
tantos colores?

Engaño
Hogaño
se metió sastre el Engaño,
yo me cosí este vestido,
los retazos del pendón
tantos jirones me dan.

¹⁴ Ya Erasmo, en su *Stultitiae Laus*, distinguía dos especies de locura: «Una es la que las crueles furias lanzan desde los infiernos, como serpientes, para encender en los pechos de los mortales el ardor de la guerra, o insaciable sed de oro, o amor indigno y funesto, o el parricidio, el incesto o cualquier otra calamidad, y también cuando hacen sentirse al alma culpable y contrita enviando contra ella furias y fantasmas.- Pero hay otra locura muy diferente de esta (...) que mana directamente de mí y que es digna de ser deseada en grado sumo por todos. Se manifiesta por cierto alegre extravío de la razón, que libera al alma de cuidados angustiosos y la perfuma con múltiples voluptuosidades» (*Llego de la locura*, trad. Pedro Voltes Bou, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, cap.XXXIV, pp.73-74). Para la exaltación evangélica de la inocencia, véase el cap.LXV.

¹⁵ BAE, 58, p.113b.

Atrevimiento

El Engaño y el truhán,
 por otro nombre bufón,
 si de diversas colores
 no se adorman, ¿de qué suerte
 llegarán a entretenerse
 ni agradar a los señores?¹⁶

El mismo Engaño, vestido de bufón, aparece también en *La serrana de Plasencia*, como bufón del Honor, papel representado por un galán, con lo que tenemos una equivalencia perfecta con las dos categorías básicas del teatro áureo.

Y en *La puente del mundo*, el Mundo aparece también en figura de truhán:

Príncipe

Oyete, Mundo, que estoy
 para truhanes muy triste:
 ¿de quién, Soberbia, supiste
 tan extrañas nuevas hoy?
 (...)

Amor

Del Mundo loco se sirve
 con harta desigualdad,
 que viste varios colores
 en figura de truhán.¹⁷
 (vs.481-84)

En *La privanza del hombre*, de Lope de Vega, la Inocencia, por nombre Juan de Buen Alma¹⁸, se opone a la Lisonja, representada como un truhán de malicias, que nos ofrece este interesantísimo autorretrato, una especie de *curriculum vitae* del bufón, empezando por las formas de designarlo en diversos idiomas:

Yo soy un quita pesares:
 llámame *escurra* el latino,
 y *chocante* el portugués,
pantomimo el milanés,
chocarrero el vizcaíno;
teex me llama el alemán,
 llámame *trucha* Aragón,
 Italia y Francia, *bufón*,
 y el castellano, *truhán*.¹⁹

¹⁶ Ed. Enrique Rull (Barcelona: Plaza y Janés, 1986), p.184. vs.417-28.

¹⁷ *Ibidem*, vs.65-68 y 481-84.

¹⁸ Según el *Diccionario de Autoridades*, un Juan de Buen Alma o de Buena Alma es «un hombre floxo, dexado, sin aliento ni vigor, que no se inquieta, altera, ni enoja por accidentes, ni contratiempos que le ocurran: antes con bondad lo sufre, y se mueve con qualquier impulso». Es uno de los Juanes folklóricos que mejor se presta para encarnar una alegoría como la Inocencia. Véase nuestro libro, ya citado, de próxima publicación, en colaboración con José Luis Alonso Hernández.

¹⁹ No pasó desapercibido este texto a la agudeza de nuestra buena amiga Monique Joly, trágicamente desaparecida no

Y pasa después a referirse a su actividad, agradable para todos, así como a las maneras y técnicas de ejecutar su oficio:

Tengo en todo el mundo entrada,
 todos me hacen favor:
 no hay, desde el rey al pastor,
 para mí puerta cerrada.
 Oyeme el fraile y la monja,
 el Papa y el cardenal;
 que no hay a quien sepa mal
 esta brizna de lisonja;
 soy más dulce y más pesado
 que la leche de Iael,
 abeja que entre la miel
 tiene el agujijón guardado;
 para entretener la gente
 hago oficio de malilla,
 y con una guitarrilla
 digo coplas de repente,
 motes, apodos, sainetes;
 remedo al manco y al cojo,
 tuerzo el labio, bizco el ojo,
 y soy mono en los juguetes:
 juego de manos y pies,
 represento un cortesano,
 un fanfarrón castellano
 y un finchado portugués.
 Digo a todos sus humores,
 y son todas mis empresas
 en las casas y en las mesas
 de príncipes y señores.
 Doy por diferentes modos
 a sus comidas y cenas,
 plato de vidas ajenas,
 y es el más dulce de todos.
 Refiriendo chanzonetas
 bebo y brindo a lo tudesco,
 y tengo algún parentesco
 con músicos y poetas.
 Si repico las sonajas,
 conocerás lo que soy,
 que si gusto tienes, hoy
 por ti pienso hacerme rajas.²⁰

ha mucho. Lo comenta en *La bouffe et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne. XVI^e-XVII^e siècles)* (Lille: Université de Lille III, 1982), p.171, y *passim* para los términos *chocante*, *chocarrero*, *bufón* y *truhan*. No he encontrado documentado el término *trucha* para 'bufón'.

²⁰ BAE, p.177.

En este mismo auto, *La privanza del hombre*, se asiste a un enfrentamiento entre Inocencia, a la que interpreta el Simple, y Lisonja, papel que corresponde al Bufón:

Inocencia

Nada le parece mal,
Hombre, a mi pecho inocente;
mas guárdate desta gente:
no te roben tu caudal.

Lisonja

Salga agora con sus robos
Mari-Sánchez de buen día:
quite allá su hipocresía,
que no estamos para bobos.²¹

Aunque se encuentran en el mismo bando, no por eso Luzbel y Furor, figuras también infernales, dejan de reprochar a Lisonja el hallarse siempre de buen humor (p.182a).

3. ALEGORÍAS DEL LOCO EN LOS AUTOS

La atribución de ciertos vicios y pecados capitales al loco va a ser la tónica en los autos sacramentales del siglo XVII. La locura viene a representar así los tres grandes principios del mal: el Demonio, el Mando y la Carne. En este punto los autos se nos antojan un despliegue dramático de ciertos tratados doctrinales sobre la locura, como el de Sebastian Brant, y, sobre todo, el de Jerónimo de Mondragón, *Censura de la locura humana*, en cuya primera parte la Locura se hace equivalente a la Soberbia, la Ambición, la Envidia, la Lujuria, la Gula, el Juego, la Pereza, etc, en un juego de correspondencias que va a parar al auto casi literalmente²².

El origen demoníaco de la figura del bufón es un tópico que los autos reiteran con insistencia. En *La Araucana*, de Lope, aparecen estos versos tachados, en que se habla de la condición infernal de los bufones:

En las ollas del infierno
vienen a ser los garbanzos;
vayan los suegros contigo,
zurdos, teñidos y calvos,
y los bufones malditos,
cantimploras de palacio;
los sastres, los alguaciles
y los infiernos humanos,

²¹ *Ibidem*, p.176b.

²² Mondragón, *Censura de la locura humana* (Lérida: 1598).

que tienen como demonios
 en las penas su descanso;
 y vayan, al fin, contigo
 médicos y boticarios,
 porque con sus diligencias
 menos demonios tengamos.²⁵

El Mundo se presenta como bufón en varios autos. Ya hemos aludido arriba a la analogía de los múltiples colores del traje del loco con el desvarío y la inestabilidad del mundo. La alegoría lo presenta en estos autos como rector de la locura general, en la que están implicados varios vicios. De ahí resulta el cuadro escénico que Lope dibuja en una de las acotaciones de su auto, *Dos ingenios y esclavos del Santísimo Sacramento*:

Sale el Mundo con un arete en las manos, y cinco locos que hacen los cinco bandoleros de a la postre, la Ambición y Venganza, el Juego, la Avaricia, viejo, la Hermosura. El Juego saque unos naipes, la Avaricia un bolsón, la Hermosura un espejo, la Ambición una escala de cuerda, la Venganza, una arquita. Hacen locuras.²⁴

Aunque cabe también que el Mundo sea subsidiario de otra figura alegórica, como acontece en *La adúltera perdonada*, donde el Mundo ejerce de bufón del Deleite:

Deleite
 Dame, Engaño, tu favor.
 Rabadán rico y famoso,
 dijéronme que tenía
 tu esposa melancolfa,
 y así que, loco gracioso,
 que ningún truhán le iguala,
 traigo porque la entretenga.²⁵

Y el Mundo hace una serie de preguntas:

Los reinos, las dignidades,
 las riquezas, la ambición,
 son locuras: todas son
 vanidad de vanidades.

²⁴ BAE, p.429a. Una descripción parecida en el *Sueño del infierno*, de Quevedo: «Y lleguéme a unas bóvedas donde comencé a tiritar de frío y dar diente con diente, que me helaba. Pregunté movido de la novedad de ver frío en el infierno, qué era aquello, y salió a responder un diablo zambo, con espalones y grietas, lleno de sabañones y dijo: «Señor, este frío es de que en esta parte están recogidos los bufones, truhanes y juglares chocarreros, hombres por demás y que sobaban en el mundo, y que están aquí retirados, porque si anduvieran por el infierno sueltos, su frialdad es tanta que templaría el dolor del fuego.» (*Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid: Cátedra, 1991, p.190).

²⁴ BAE, p.305b.

²⁵ *Ibidem*, p.327a.

Cuando el mercader procura
 con su ganado dinero
 igualar al caballero,
 ¿no es locura?

Alma

¡Y gran locura!

(...)

Mundo

Del laurel, que siempre dura,
 pretenden los ignorantes,
 porque juntan consonantes
 sin arte, ciencia y cultura;
 si maldicen su ventura,
 idiotas, por mil resquicios,
 porque no alcanzan oficio,
 ¿no es locura?

Alma

¡Y gran locura!²⁶

En esta misma obra el Esposo deja al Alma con el loco para que le divierta en su tristeza («porque burles de él te dejo»), pero advirtiéndole de que éste es su enemigo. El Mundo dice, entonces, que es «loco disimulado» y se quita el capirote.

En otros autos aparece la figura alegórica de la Locura por antonomasia, como en *Los acreedores del hombre* y *El pastor ingrato*, donde aquella se presenta sin disfraz alguno; se trata de la vieja metáfora que entiende el Mundo como casa de locos:

Locura

Entra y verás de qué suerte
 tengo mi casa de locos.

Ingrato

Todos me parecen pocos
 para el infierno y la muerte.

Locura

Mucho consuelo han de darte
 sus temerarias locuras.

Ingrato

Ya sé que mi bien procuras.

Locura

Sólo procuro ayudarte.²⁷

Después aparecen el Amor propio, la Ambición y la Pretensión, vestidos todos de locos. Como canción moral se entona la siguiente:

²⁶ *Ibidem.* p.329.

²⁷ p.127b

La locura del mundo
del fin se olvida,
porque juzga eterna
la breve vida.²⁸

Lo mismo ocurre en *La aventura del hombre*, donde «entran los Músicos con capirotes de locos e instrumentos y sonajas, bailando y detrás la Locura del mundo»:

Esta es casa y esta es casa,
esta es casa de placer;
esta casa es sin gobierno
de placer, aunque no eterno,
donde ni muerte ni infierno
sabe ninguno temer.²⁹

Luego invita a entrar al Hombre en su casa:

Entrad, que a mi cargo tomo
vuestro regalo y posada:
hoy mis riquezas descojo
el cuarto de los engaños,
Vanidad, vos mayordomo,
Ostentación, adronadle
de telas y cuadros todo.
Vos, Gula, mi cocinero,
guisad olvidos y lotos:
echad de casa el sosiego
por viejos y escrupuloso.
La memoria de la muerte
váyase a los yermos solos
de la Tebaida; llamad
al sueño bufón gracioso.³⁰

La presentación escénica de estos cuadros de la Locura recuerda los grabados, atribuidos a Alberto Durero, que ilustran *Das Narrenschiff*, de Brant, y en los que se presenta a un conjunto de locos en el barco que parte a Narragonia o Cuaña; o los que ilustran *La nef des folles*, la imitación del libro alemán por Joseph Bade, donde son mujeres las que aparecen en actitudes frívolas, tocando la guitarra, atusándose el pelo o contemplándose ante un espejo, como símbolo de la vanidad fatua. Véase como demostración de un paralelismo más que notable la siguiente acotación de la *Representación moral del viaje del alma*, de Lope:

²⁸ p.136b

²⁹ p.247a.

³⁰ p.275ab.

Corrieron a este tiempo una cortina, descubriéndose la nave del Deseite, toda la popa dorada y llena de historias de vicios, así de la divina como de la humana historia; encima de la cual estaban muchos truhanes y músicos.⁵¹

Verdaderamente, la obra de Brant era un catálogo de los vicios que pueblan el Mundo y que gobierna la Locura, y su actitud moralista no está muy lejana de la que sostienen los escritores de autos sacramentales: danza, juego, lascivia, bebida. Como afirma Caro Baroja, «la idea plástica de colocar toda clase de pecadores, sobre todo sensuales, en un barco, es popular desde Holanda a Austria», como lo comprueban las pinturas de El Bosco y, en nuestro país, una obra como *Triumphos de locura*, de Hernán López de Yanguas»⁵².

Otra de las figuras alegóricas asociadas a la Locura es el Juego. En *El hijo pródigo*, sale «en la figura de un zan italiano, con su vestido de cubierto de remiendos de diversos colores»

Juego
Lasareme andar un poco
e dapoi me intenderete.
Lascivia
 Quanto tu lengua promete,
 juego es, quimeras de locos.
 (...)
Lascivia
 ¿Eres villano, Arlequín?
Juego
Per una vita che estiam ferschi
son il gran diavolo.
Lascivia
 ¿Cuál?
Juego
 Es de Palermo.⁵³

El autorretrato que hace este Juego arlequinesco es también muy parecido al ya comentado del bufón:

Ludus me llama el latín,
 el flamenco *quaertspel*,
 el alemán *fartenspiel*,
 que no *Vilhan* ni Arlequín;
Gioco di carte el toscano,
Jeu de cartes el francés.
 Juego de naypes después
questo spagnolo marrano.

⁵¹ p.158b.

⁵² J.Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)* (Madrid: Sarpe, 1985), pp.315-16.

⁵³ p.66b.

*Sonno tristo, alegre, ingrato,
homicida, liberale,
blasfemo, perjudiciale,
voltario, falso, sfacciato.
E como il naipe a colores
está fatto, así tutto
son di remiendos.³⁴*

Como se ve, se trata de una perfecta descripción de la figura del Arlequín, máscara bufonesca por excelencia del teatro italiano³⁵

Las relaciones literarias entre literatura y pintura del loco son también evidentes, y en algún auto sacramental encontramos un testimonio interesante de las mismas. Así, por ejemplo, en *Psiquis y Cupido*, de Valdivielso, donde se menciona cierto «carro de heno», que ya don Angel Valbuena Prat pudo relacionar con el famoso cuadro de Jeroen van Aken, más conocido como «El Bosco»:

Un sabio dixo de vos,
Mundo, que tenéis un carro
lleno de heno, y que tras él
se andan todos abobados.
Que por cogerlo se arañan,
tras que se lo dais prestado,
mas soléis al mejor tiempo
bolar con lo que avéis dado.³⁶

La pintura del Bosco, era en efecto una evidente alegoría de la locura, tal como había sabido apreciar el cronista Ambrosio Morales a finales del siglo XVI: «Y hase de entender como carro de heno, en flamenco, tanto quiere decir como carro de nonada en Castilla»³⁷. No es extraño que los cuadros del Bosco resultaran familiares al menos para dramaturgos de corte, como Lope o Calderón, quienes pudieron aprovechar sus mensajes moralistas para el discurso más o menos contrarreformista de sus autos sacramentales. En este sentido, el padre Sigüenza nos habla, asimismo, de la interpretación católica que de los disparates bosquianos se hacía en el siglo XVII, porque, de no ser así, Felipe II -viene a decir- no los hubiese admitido «dentro de su casa, de sus claustros, de su aposento, de los capítulos y de la sacristía; todos estos lugares están adornados con ellas; sin esta razón, que para mí es grande, ay otra que se toma de sus

³⁴ p.67a. No encuentro nada relativo a esta vinculación de la Locura con el Juego en los formidables trabajos de Jean-Pierre Étienne sobre el tema; me refiero a sus *Figures du Jeu. Études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVIè-XVIIIè siècle)* (Madrid: Casa de Velázquez, 1987), y en su refundición y ampliación *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe. Siglos XVI-XVIII*. (Londres: Tamesis Books, 1990).

³⁵ Para la descripción de Arlecchino, véase P.Toschi, pp.196-208.

³⁶ Biblioteca Nacional de Madrid: R.13721, fol.59, *apud* Valbuena III, p.339

³⁷ En su *Tabla de Cebes*, en *Teatro Moral* (Madrid: 1586), cit. por Isidro Bango Torviso y Fernando Marías: *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía* (Vitoria: Sílex, 1982), p.20

pinturas: veense en ellas casi todos los Sacramentos y estados y grados de la Iglesia, desde el Papa hasta el más ínfimo, dos puntos en que todos los herejes estropeían, y los juntó en muchas veras y con gran consideración, que si fuera herege no lo hiziera³⁸.

La propia escenificación de los autos sacramentales en los célebres carros debía ayudar a estas asociaciones con una iconografía de la Locura, que se presentaba siempre en movimiento, aunque a principios del siglo XVII se va prefiriendo su presentación estática en forma de casas u hospitales: *L'Ospedale dei Pazzi incurabili*, de Garzoni, *L'Hospital des Fous*, de Beys, *Los locos de Valencia*, de Lope. *El hospital de los locos*, de Valdivielso, el entremés *El hospital de los podridos*, etc.³⁹. Curiosamente, la disposición escenográfica de los autos en los célebres carros del Corpus aunaba los dos simbolismos espaciales. Por ejemplo, en el citado auto de Valdivielso, *El hospital de los locos*, el primer carro escenifica un hospital con puerta y verja: «La Locura, de loco, con un bastón y llaves en la mano, como alcaide de locos». Dentro salen Luzbel, la Gula y el Género Humano, «de locos, con acciones de tales y con capirotos de locos». La Envidia es también presentada «de viejo y loco». Lo mismo que la Carne, «con guitarra, loca». Dice la Envidia al Mundo:

¡Habla el vano cascabel,
muy vestido de oropel,
con que a los bobos engaña,
siendo su cetro de caña,
su corona de papel!⁴⁰

Los bailes, como el saltarelo, la baja, el estordión, la pavana, la zarabanda y la chacona son -se nos dice- inventados por la Carne. Después, en una escena de ritmo bastante trepidante, sale «Luzbel, con unos palos de tambor, la Gula comiendo, la Invidia mordiendo las manos, el Mundo con un caballo de caña, y el Género Humano muy pensativo, la Carne con una guitarra⁴¹. Mientras tanto, y como no podía ser menos, el Alma ha enloquecido (la vemos tocada «con capirote de loco»), y la Carne y la Gula lo festejan por todo lo alto:

Carne

De rosas nos coronemos;
vino oloroso bebamos,
ni haya flor que no cojamos,
ni prado que no pisemos.
Entreguémonos al gusto,
al ocio, al vicio, al placer,
al deleite, a la mujer.

³⁸ *Ibidem*, p.20.

³⁹ *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, eds. J. Huerta Calvo y E. Palacios, (Amsterdan: Rodopi, 1996), en curso de publicación, donde examino cómo se produce este tránsito iconográfico. Vid. también de Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica* (México/Madrid: Fondo de Cultura Económica 1976), pp.72 ss.

⁴⁰ p.259c.

⁴¹ p.62b.

Mundo

Ande la fiesta y banquete,
el sarao y la canción,
el juego y marmuración,
el baile, el mote, el billete.
Ande la gala, el donaire,
la risa y la desenvoltura.⁴²

Y terminan entonando el estribillo de la chacona «¡Vida bona, vida bona! ¡Vida, vámonos a Chacona!». La introducción de estos bailes tan denostados por teólogos y moralistas en los autos sacramentales parece una ilustración en la práctica de esas actitudes reprobatorias. En *El hijo pródigo*, del mismo Valdivielso, hay una escena de contenido muy sensual, a base de bailes y abrazos:

Hay damas rebozadas
y rebozados galanes,
entre desnudos Adanes
con Evas mal antojadas.⁴³

Y, en efecto, se bailan el villano, el zambapalo. Todos estas «demoníacas» danzas contribuyen a que el Pródigo se vuelva medio loco y aparezca roto y desnudo. En esta obra el Placer lo representa un Bufón:

La risa
me has retozado, bufón.
¡Hola! Darásle un jubón
debajo de la camisa.
Di al Juego que me cntretenga.

En este mismo auto la Juventud es también alegoría de la Locura; es la que anima al Hijo a abandonar la casa paterna y echarse en brazos del Placer:

Pródigo
Juventud, ¿de loco vas?
Juventud
¿Qué juventud hubo cuerda?⁴⁴

El enloquecimiento del Hijo se subraya nuevamente con canciones y danzas junto a Olvido, Placer y Lascivia:

⁴² p.265b.

⁴³ p.220b.

⁴⁴ p.217b.

Lascivia
 ¿Paréczote bien?
Juventud
 ¡Y cómo!
 Que es moza de tomo y lomo.
Lascivia
 Donaire tiene, a fe mía.
 Toma, bésame la mano.
Juventud
 ¿Enojarse ha, si le muerdo?
Pródigo
 El loquillo ha estado cuerdo.
Juventud
 ¿Pues no, si esta mano gana?
Pródigo
 Envidioso estoy no poco
 de la merced que le hacéis,
 que a un loco cuerdo volvéis
 y a este cuerdo volvéis loco.⁴⁵

4. LA LOCURA ENCOMIABLE: EL REGOCIJO

Claro es que caben tratamientos más festivos y burlescos. En el auto de *La maya*, de Lope, el papel del Regocijo lo interpreta un Villano. El famoso estribillo del baile de la chacona queda contrahecho en él a lo divino:

Vida bona, vida bona,
 vida, vámonos a la gloria.⁴⁶

Asociado a la locura saludable está también el Regocijo en *El sacro Parnaso*. Su carácter alegre y no infernal está en relación con una visión gozosa del Corpus Christi:

Judaísmo
 ¿Y el Regocijo, a quien vemos
 siempre entre ignorantes, viene
 hoy a los sabios?

⁴⁵ p.219a-220b.

⁴⁶ *Obras*, VI, P.44.

Regocijo

Ya veo
que no suele el Regocijo
ser alhaja de discretos
en quien es la Hipocondría
todo su entretenimiento;
pero hay días en que está
tan bien hablado con ellos,
que ellos son quien más le estiman,
y el de hoy con más extremo
que otro ninguno.

Gentilidad

¿Por qué?
Porque dijo un gran sujeto
que el día de Corpus era,
contra el hereje argumento
el cascabel y un danzante.⁴⁷

En este mismo sentido, en la loa para el auto sacramental *El árbol del mejor fruto*, de Calderón de la Barca, el Pueblo es representado por un loco festivo:

¡Y qué bien parece loco
el Pueblo! Pues hubo quien
dijo que el día de Dios
era cada cascabel
de un danzante, silogismo
contra el apóstata infiel;
y pues el que hoy no está loco,
no está cuerdo; y más al ver
que a lo principal añade
nuestro amor, lealtad y fe
tan grave circunstancia como
el ver la cara del Rey...⁴⁸

La loa termina con el habitual batiburrillo de chirimías, cascabel, gaita y tamboril:

¡Qué bien, qué bien
que Humana y divina en todos la Fe
repartan los dos devoción y placer!

Estos pasajes inciden, pues, en el carácter gozoso del festejo sacro, de modo que, sobre la

⁴⁷ *Baile de los locos de Toledo*, en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed. J. Huerta Calvo (Madrid: Taurus, 1985), p.309.

⁴⁸ *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1966), III, p.986b.

habitual lectura cuaresmal del Corpus, se impone esta otra, de carácter inequívocamente carnavalesco.

La constitución misma de la fiesta sacramental subraya el carácter bifronte de la fiesta, en particular, en los entremeses de sacristanes y en las mojigangas⁴⁹. Más raro es que los sacristanes aparezcan en el interior de los autos, como acontece en el de Agustín Moreto, *La Gran Casa de Austria y divina Margarita*; el poeta nos lo presenta faenando en un iglesia, haciendo los preparativos para la fiesta del Corpus:

Cerrada mi iglesia tengo;
no entrará en ella el diablo;
limpiar quiero mi retablo,
porque una danza prevengo
para mañana, que es día
del Señor, y la tarasca
que los sombreros se masca,
no ha de ser tal a fe mía.⁵⁰

Extraordinariamente burlesco es el diseño de la escena en que el Sacristán se enfrenta al Demonio y le conjura mediante palabras y expresiones de la jerga culterana al uso:

Conjuralle quiero en culto,
que es un conjuro infernal.
¡Crepúsculos, esplendores,
presagios caliginosos,
morbos, numen, noticiosos,
metas, emperos y fulgores!
Pienso que huyen; yo les tiro
ardimientos y ostentar.
allá va a purpurear.
Doyles con incola y piro.
Sombras yo vanas contemplo,
grande el alma temor siente.
¿Cómo veloz no os vais mente?
¿En el nuestro no estáis templo?
La invención es extremada.
¿Qué es menester exorcismos,
sino usar con solecismos
de etocuencia endemoniada.
Al cura voy a avisar.⁵¹

⁴⁹ Véase la edición de José María Díez Borque, *Una fiesta sacramental barroca* (Madrid: Taurus, 1983).

⁵⁰ p.556a.

⁵¹ p.556a.

Y el Sacristán termina arrancándose con una canción no poco bufonesca, en que lo sacro y lo profano aparecen expuestos de una manera cruda, con una descarnada comicidad grotesca, que nos habla de las posibilidades cómicas, no meramente doctrinarias, del género:

Pastores, ¿no es lindo chiste
que hoy es el día del Señor, san Corpuschiste?
Y es el día de las danzas,
en que el cordero sin mancilla
tanto se humilla
que visita nuestras panzas,
y entre estas bienaventuranzas
entre en el humao buche.
¡Suene la cometa y el sacabuche
más dulce que caramelos!
¡Este sí que es pan de los cielos,
que no le encarecen los panaderos!⁵²

Los simbolismos se cruzan en ocasiones. En *La humildad coronada*, de Calderón, obra en la que los personajes son árboles, el Almendro va vestido de loco:

Encina
¿Qué novedad. Almendro, es la que toco?
Alma
¿No saues, ruda Encina, que soy loco
y que yo no sé nada?⁵³

Más adelante el Almendro es castigado por su osadía de querer ver primero el rayo divino:

Todos
Pues ¿a quién viene?
Almendro
A mí es, que a mí viene
y así ser el primero
que le llegue a ver los rayos quiero,
anticipado a tanta primavera.

⁵² p.559a.

⁵³ Ed. Facsimilar de Manuel Sánchez Mariana (Madrid: Espasa-Calpe, 1980), p.70. La asociación del almendro a la locura no era nueva; en *La tercera de sí misma y la mesonera del cielo*, de Antonio Mira de Amescua se aplica el adjetivo *loco* a almendro, «porque ha dado las flores en tiempo que todavía el frío y el viento (...) puede matograr el fruto». (José Mondéjar: «Lexicología y sintaxis en el teatro de Mira de Amescua (Notas de lectura)», en *Mira de Amescua en candelero*, eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada: Universidad de Granada, 1996, vol.I, p.113). El ejemplo de la primera obra mencionada -que extraigo del mismo artículo- es el siguiente: «(...) Porque fuera almendro loco/ si diera flores temprano./ Si loco suelen llamar/ al almendro porque dio/ flores que el cieço abrasó, el fruto podrá esperar/ de quien flores tarda en dar.» El almendro es también símbolo de la vanidad; así, en *La cena del rey Baltasar*, de Calderón, leemos: «¡Ay de mí! La vanidad/ es la breve flor de almendro» (*Obras completas*. III, p.1723).

Almendro

Suelta, Moral filósofo, mas ¡cielo,
niebe mis ojas son, mis flores yelo!
Contra mí solo ayrado
el cierço de rigor y furia armado
la espada de sus ráfagas esgrime,
que ayrado brama, que enojado jime
quednado el esqueleto ynforme mío
desnudo, yerto, desojado y frío,
porque sin repararme
yntenté a los demás anticiparme,
tu consejo, Moral, teniendo en poco.

Moral

Por eso yo soy cuerdo y tú eres loco.⁵⁴

Más tarde, cuando los árboles reclaman su primacía, el Almendro hace saber sus cualidades:

Yo sí que reynar merezco,
que por dar luego, dos veces
doy, como dice el proverbio;
y si vamos a los frutos,
¿en qué banquete opulento
no soy principio y aun fin?
Pues de mí para ese efeto
se hacen tanvién los turones,
almendradas para el sueño,
aceyte de almendras dulces,
almendrones, caramelos
y peladillas tostadas.

Encina

Quita, loco.⁷

Laurel

Aparta, necio.

Es curioso que en este auto se haga una distinción más entre dos tipos de locura. Aquí, en concreto, se habla de un «loco tolcrado» -el Almendro- frente a un «loco furioso» y, por tanto, rechazable, que representa el Espino:

Espino

¡Almendro!

Almendro

Aunque yo lo soy,

⁵⁴ *Ob.cit.*, pp.71-72.

no tanto que te respondo,
que soy loco tolerado
y tú eres loco furioso.⁵⁵

En *El colmenero divino*, de Tirso, el Placer lo hace un Villano, y aparece una figura indirectamente asociada al tema que nos ocupa: el oso, vinculado al Demonio y al otro Mundo. Degustador de la miel, el oso simboliza los apetitos carnales⁵⁶. Es tan lujurioso como el hombre salvaje:

Placer

El oso ha bajado al valle,
labradores, ganaderos,
guardaos del oso infernal,
que cerca nuestros aperos.
Las Colmenas, que labraba
el Alma, engañando al Cuerpo
todas las ha derribado:
propósitos y deseos,
que brotaron tan floridos,
flores han sido de almendro,
que sin llegar a las obras,
las ha marchitado el cierzo.⁵⁷

En *La cena del rey Baltasar* el papel del Loco es desempeñado por el Pensamiento («vestido de loco, de muchos colores»). En la primera escena el Pensamiento muestra una extrema movilidad ante Daniel, que quiere tranquilizarlo y no lo reconoce:

Daniel

¿Quién eres?

Pensamiento

Cuando esto ignores,
vengo a ser yo el ofendido.
¿No te lo dice el vestido
ajironado a colores,

⁵⁵ *Ibidem*, p.110.

⁵⁶ a al Tacto en *Los encantos de la culpa*, de Calderón. Véase el estudio de Aurora Egido: *La fábrica de un auto sacramental: 'Los encantos de la culpa'* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1982), pp.82-83. Acerca del simbolismo carnavalesco del oso, véase de Agustín Redondo. «Del personaje de Aldouza Lorenzo af de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina», *Anales Cervantinos* (1983), pp.9-21.

⁵⁷ Tirso, p.14. Sobre el salvaje en los autos, véase de la misma A. Egido, «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», en *Seria Philologica in honorem F.Lázaro Carreter* (Madrid: Cátedra, 1983), II, pp.171-86. Respecto a la identificación salvaje=loco, cfr. Timothy Husband, *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1980), pp.7-8.

que, como el camaleón,
no se conoce cuál es
la principal causa?⁵⁵

Estoy de acuerdo con Valbuena Prat cuando afirma que, en realidad, el Pensamiento corresponde más bien a la Imaginación en este auto, y de ahí que sea más análogo a la Locura:

Andar de loco vestido
no es porque a solas lo soy,
sino que en público estoy
a la prudencia rendido;
pues ningún loco se hallara
que más incurable fuera,
si ejecutara y dijera
un hombre cuanto pensava,
y así lo parecen pocos,
siéndolo cuantos encuentro,
porque visto hacia dentro,
todos somos locos,
los unos y los otros.⁵⁹

Un mismo Pensamiento, «vestido de loco», aparece en el también calderoniano *A Dios por razón de Estado*, con la misma movilidad en la primera escena, ante el Ingenio, que quiere detenerlo, a lo que accede aquél:

Sí lo haré,
persuadido, no sujeto,
que quiero aquesta vez, dócil,
hacer verdad el proverbio
de que no hay loco tan loco
que no esté algún rato cuerdo.⁶⁰

En este auto se da una curiosa reminiscencia del *agón* o lucha entre el principio del Carnaval -proyectado en la fiesta del Corpus- y el de Cuarecma. Es cuando aparece la figura del Ateísmo, que evoca los conocidos versos de la *Egloga de Antruejo*, de Enzina:

Ateísmo
Yo no sé qué hay
más que nacer y morir;
y así, argumentos dejemos,
y porque amigos seamos,
comamos hoy y bebamos,

⁵⁵ *Obras completas*, III, p.155a.

⁵⁹ *Ibidem*, p.156a.

⁶⁰ *Ibidem*, p.850b.

que mañana moriremos.
Ingenio
 Calla, calla, que tan ciega
 doctrina no se ha de oír,
 pues no se debe argüir
 con quien los principios niega.

Entonces el loco Pensamiento le da un golpe al Ateísmo. Es un sentido cuaresmal de la pieza, como ocurre en *El diablo mudo*, también de Calderón, en que la Naturaleza Humana quiere hacer ver al Hombre lo caduco de su existencia («humo, sombra, viento, nada»), y el Apetito ha de reprochárselo:

¿Que es error no consideras
 para la objeción de algunos,
 que papel ahora tenga
 el Miércoles de Ceniza,
 siendo del Corpus la fiesta?⁵⁷

5. CONCLUSIÓN

En general, el auto sacramental aprovecha para sus fines las enormes posibilidades dramáticas de la figura del loco. La función compleja y hasta transgresora que el loco tiene en muchas comedias y tragedias de Lope, Solís, Calderón y otros queda reducida a una presentación alegórica y moral del tipo. De un lado, la versión del loco rural, inocente y simple; del otro, la del loco como personaje asociado al Vicio por antonomasia, a la etapa juvenil y desenfrenada de la vida, el Vicio, el Placer y la propia Locura como rectora de la casa al revés que es el mundo.

Los creadores de los autos proyectaron en los carros móviles de las fiestas sacramentales las viejas imágenes de la locura festiva como trasunto de la nave a la deriva, el carro cargado de heno o de vanidad, el jardín de las delicias, los placeres prohibidos, opuesto a la concepción cuaresmal y aun contrarreformista del mundo.

Con todo, fue difícil despojar a la Locura del prestigio festivo y carnavalesco de que venía gozando desde la Edad Media. Ya hemos visto cómo no son pocas las veces que se justifica su actitud frívola e irracional en un día de gozo para el cristiano como es el Corpus Christi. La figura del loco se transmuta entonces en Regocijo, recuperando algo consustancial a su espíritu desde la Edad Media.

Por otro lado, la presencia de la Locura encomiable estaba asegurada en otros eventos exteriores al texto cerrado y monológico de los autos sacramentales que no podemos tratar aquí: así, en la procesión, con la Tarasca, monumento al disparate sublime de la locura; en las danzas de matachines y también en los célebres entremeses de sacristanes y en las mojigangas con las que se ponía gozoso punto final a las fiestas sacramentales.

⁵¹ *Ibidem*, p.945b.

FUENTE OVEJUNA HOY

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA
PROFESOR EMÉRITO UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1996

FUENTE OVEJUNA HOY

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA

PROFESOR EMÉRITO DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

1. DIFICULTADES TEXTUALES EN «FUENTE OVEJUNA»

Fuente Ovejuna es hoy una de las comedias más conocidas de Lope de Vega. Ha sobrepasado el círculo de la erudición literaria y más allá de las implicaciones históricas y sociales que lleva consigo, es probablemente la comedia de nuestros Siglos de Oro más representada en España y fuera de ella; que yo sepa, se ha traducido al menos al italiano, siete veces; al inglés, seis; al francés, cuatro; dos, al alemán y polaco; y una al ruso, alemán, árabe y hebreo. No digamos las veces que se ha impreso en su lengua original española; yo mismo lo he hecho a partir de 1969 en la colección de «Clásicos Castalia» (vol. 10), y después he ido renovando las ediciones hasta la séptima que ha de aparecer pronto.

Ante esta perspectiva y esta experiencia con el texto, voy a resumir algo de lo que importa saber hoy sobre *Fuente Ovejuna* y también a exponer algunas consideraciones más por si pudieran valer para una mejor inteligencia dramática de la obra.

En lo tocante al texto, seguimos basándonos en la edición de la *Dozena Parte...* (Madrid, 1619). Los que andamos en estos menesteres conocemos el gran laberinto que es para la erudición el conocimiento y publicación de estas llamadas Partes de las comedias de Lope de Vega¹. Dentro de este laberinto, en esta *Dozena Parte...*, *Fuente Ovejuna* es la última de las comedias impresas. Aun contando con que sólo disponemos de esta base, en el texto de la obra hay variantes interiores ocurridas en el curso de la impresión que sólo hace poco se han comenzado a estudiar con nuevas técnicas adecuadas. Algunas de estas variantes son muy visibles, como el que haya dos portadas distintas, y durante la impresión se incorporaron variantes en el texto, como estableció atinadamente J. Moll².

Esto significa que hemos de partir de una relativa inseguridad textual de origen, procedente

¹ María Cruz Pérez y Pérez, *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1973, págs. 33-77. Las citas que hago de la *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega proceden de mi sexta edición, vol. 10 de la Colección de «Clásicos Castalia», de la Editorial Gredos. Todas las citas que transcribo, de cualquier clase que sean, están modernizadas.

² Jaime Moll Roquéta, «Correcciones en prensa y crítica textual. A propósito de *Fuente Ovejuna*», *Boletín de la Real Academia Española*, 62 (1982), págs. 159-171. Las variantes están establecidas y ordenadas en la edición de *Fuente Ovejuna* de Víctor Dixon, Warminster, Aris and Phillips, 1989 y 1991, págs. 214-216, y en la de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1993, págs. 163-166.

del mismo curso de la impresión. Esto, desde otro punto de vista, confirma la peculiaridad teatral del texto, destinado desde su origen a la representación y no a la lectura. Contando con el manuscrito de Lope (o su copia), el «autor» (el que hoy podría llamarse director y empresario) acomodaría el curso de la representación a las circunstancias del caso: al elenco de la compañía, a las posibilidades del espacio escénico y la decoración, a las condiciones del público y a tantos factores alcaforados como se reunían en estos casos, con las correspondientes consecuencias textuales. No sabemos qué texto serviría para la impresión de *Fuente Ovejuna*: si uno de Lope o de algún «autor» que se lo hubiese dado después de una cierta elaboración, si lo corrigió. Y a esta cuestión básica hay que añadir que el impresor no cuidaría su labor como si fuese la de una obra de prestigio, ni creo que Lope vigilase con diligencia la impresión de esta pieza, la última, repito, de una de sus Partes....

Todo esto trae consigo un texto difícil, con el que nos enfrentamos los editores para proponer su mejor lectura: erratas, versos que faltan, incongruencias léxicas o gramaticales. Aprecio la sinceridad de G. Sobejano³ cuando, frente a los juicios entusiastas de J. Casaldueño, dice no haber encontrado en *Fuente Ovejuna* tramos de conseguida hermosura poética, y sí tachas, algunas de las cuales proceden de esta impresión descuidada.

Lope no tendría ocasión -ni intención- de corregir y mejorar su *Fuente Ovejuna*. No hay más que reseñar la barahúnda de impresiones que rodean la época de la Parte... en que va incluida *Fuente Ovejuna*. En el año anterior (1618) habían aparecido las *Doze comedias ...* (Barcelona, Cormellas), la *Décima Parte...* (Madrid, viuda de Alonso Martín), otra *Décima Parte...* (Barcelona, Cormellas, y otra vez, Madrid, Diego Flamenco con otras *Doze comedias ...* (Barcelona, Cormellas), y la *Onzena Parte ...* (Madrid, viuda de Alonso Martín), Y al año siguiente de 1620 la *Parte catorce ...* (Madrid, Juan de la Cuesta). En algunos casos (por ejemplo en las *Doze comedias* viuda de Alonso Martín, 1617) se lee que fueron impresas "sacadas de sus originales por él mismo", pero esto suena a recurso para vender mejor el tomo⁴.

Todo esto hace que el editor actual de estas obras de Lope tenga que estar prevenido; estos son imprevistos que recaen sobre el texto y que lo convierten en impreciso y aproximado. Y en *Fuente Ovejuna* esto ocurre de una manera patente, y de ahí el esfuerzo de los editores por reducir la imprecisión y crecer la proximidad con el texto que hubiese salido de la pluma de Lope.

2. FUENTE OVEJUNA DENTRO DE LA MECÁNICA TEATRAL DE LOPE

Contando con esta base inicial, se percibe pronto que en esta comedia Lope aplica una vez más su mecánica teatral, la que sabía que le aseguraba el éxito en los corrales. No parece que *Fuente Ovejuna* haya sido, en el proceso de su creación, una obra escrita con reflexión y cui-

³ Gonzalo Sobejano, reseña crítica de los «Estudios sobre el teatro español» de J. Casaldueño (1962) en *Papeles de San Armadans*, 83, feb. 1963, págs. 201-205.

⁴ Datos de la Bibliografía de la nota 1. Véase Jaime Moll, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14 (1995), 213-222.

dado pensando que estaba componiendo una de sus mejores comedias. En la consideración de los análisis de su contenido y forma, encontramos recursos que son comunes a su teatro, aplicados en este caso para la redacción de una obra en la que la pareja protagonista personajes en los que Lope tanto gustaba recrearse (aquí Frondoso y Laurencia), quedan sometidos a los vaivenes del obligado guión histórico, como aherrojados en un curso implacable como es la rebelión de Fuente Ovejuna frente al Comendador Fernán Gómez de Guzmán. Y en esto mismo, que parece negativo, Lope muestra su genio dramático. De aquel juego brillante de los enamorados de Lope, apenas relucen algunos chispazos, pero la obra resulta sugestiva.

Por otra parte, para poder dar entidad suficiente a los personajes nobles, la rebelión de una aldea no parecería a Lope suficiente para armar el argumento, y se apoyó en el suceso de Ciudad Real para reforzar así la preparación y desarrollo del hecho de Fuente Ovejuna. Y para esto echó mano del procedimiento que se ha llamado, con los estudios de D. Marín, la intriga secundaria, con los riesgos que esto implica para la unidad de la obra. Y, como diré más adelante, también en esto Lope supo sortear el peligro y ganar puntos en la atención del espectador.

No trato de desmerecer la comedia, pues con todas estas indicaciones que parecen negativas, Lope logró un altísimo acierto poético. A veces la mecánica en manos de un buen artífice hace milagros.

3. MÁS SOBRE EL ORIGEN DE LA OBRA Y SUS FUENTES

Una primera cuestión es conocer de dónde procede el material (histórico, en este caso) con el que Lope moldeó la obra que elaboraba (imitaba, como él dice) con un criterio literario que nos es muy conocido, pero que depara sorpresas como la de *Fuente Ovejuna*.

Lope reunió aquí noticias procedentes de lecturas, y también otras, orales. No hay que olvidar que Lope escribió en *La Dorotea* y puso allí en boca de Julio, que tanto sabía de filosofías y de pesadumbres, esto: «Oíd lo que respondía en una comedia un poeta a un príncipe que le preguntaba cómo componía, y veréis con qué facilidad lo dijo todo:

¿Cómo compones? Leyendo.
Y lo que leo imitando,
y lo que imito escribiendo,
y lo que escribo borrando,
de lo borrado escogiendo⁵.

Y esto vale para *Fuente Ovejuna*, ampliando las lecturas a la oralidad entendida en un sentido muy amplio: lo que pudo saber viajando por la región calatraveña, en conversaciones con amigos y en relatos que iban haciéndose folklóricos. Pero hay una fuente determinada que expuso M. Menéndez Pelayo (1899) cuando señaló que parte de la materia de la comedia pro-

⁵ Lope de Vega, *La Dorotea*. Madrid, Revista de Occidente, 195 D, acto IV, esc. III, pág. 454.

cedía de la *Chronica de las tres órdenes y caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, escrita por el licenciado frey Francisco de Rades (Toledo, 1572). Es un libro muy propio de las bibliotecas de los hidalgos y nobles señores; introducido por una hermosa portada renacentista, en ella misma se lee que en el libro se «trata de su origen [el de las órdenes militares y caballerías] y suceso, y notables hechos en armas de los maestros y caballeros de ellas, y de muchos señores de título y otros nobles que descienden de los maestros, y de otros muchos linajes de España...». Parece, pues, que de esta fuente habría de proceder una obra que exaltase esa nobleza, que en tiempos de Lope buscaba acceder a los títulos para vanagloria social, con pocos o ningún merecimiento.

Junto a esta obra, es posible que hubiese leído otro libro, también muy propio de la hidalguía, que tanto gustaba de libros curiosos y al mismo tiempo ilustrativos y moralizantes. Me refiero a un impreso, muy vistoso y de grata visión y sencilla lectura, los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (Madrid, 1610). En uno de los emblemas, el 97, se refiere el caso «atroz» de Fuente Ovejuna, menciona la confusión del juez que fue enviado para inquirir sobre el hecho bárbaro, inhumano. Hay que señalar, sin embargo, que aquí hay que contar con la posible fecha de redacción de la comedia, que Morley y Bruerton sitúan entre 1611 y 1618 (probablemente entre 1612 y 1614). Estas son fechas cercanas a la edición de los *Emblemas* (1610), cuya redacción habría de ser anterior, y lo mismo ocurre con la comedia de Lope. Pero aún en el caso de que hubiese habido relación, el emblema vale para testimoniar que el suceso de Fuente Ovejuna ascendió desde la historia más o menos local y la oralidad previsible por la rareza del hecho, a la literatura, en este caso hasta la figurativa de los *Emblemas*.

Y quiero añadir otro libro, que juzgo más importante y que he conocido gracias a la publicación de J. L. Alonso Hernández: el *Teatro Universal de Proverbios* de S. de Horozco. Uno de los proverbios del libro dice:

¿Quién mató al Comendador?
 Cuando un pueblo está alterado
 -Dios nos libre de su ira- ¡a sus iras!
 que hace el mal recado,
 y después nadie es culpado
 por mucho más que se inquiera.
 Ejecutan su furor
 estando todos a una;
 después, decid, por mi amor:
 ¿Quién mató al Comendador?
 Dirán que Fuenteovejuna*.

Este testimonio, a mi juicio, vale más que el de Covarrubias; y por otra parte, no andan los dos desparejados. Por de pronto, Horozco, el autor de los *Proverbios*, fue el padre de Sebastián de Covarrubias y Horozco, y esto justifica que el hijo incluyera entre sus *Emblemas* uno refe-

* Sebastián de Horozco. *Teatro universal de Proverbios*, Groninga-Salamanca, Universidad, 1967, edición y notas de José Luis Alonso Hernández, págs. 522, proverbio 2642.

rente a la consideración del caso de Fuente Ovejuna; y lo hizo a su manera, siguiendo un criterio en cierto modo jurídico, pues al emblema estampado sigue un comentario, del que aquí doy una parte: "Es tan favorecida la inocencia de la justicia, y tan privilegiada, que suele ser asilo y refugio de la culpa, pues abrasándose con ella, por no lastimar al inocente, no descarga el golpe sobre el culpable. Lo cual deberían mucho considerar los jueces en materias criminales, hallándose confusos en semejantes casos...".

Y el jurista en que se apoya es don Diego de Covarrubias y Leiva, tío de Sebastián de Covarrubias y obispo de Cuenca y presidente del Consejo de Castilla, a cuya sombra medró la familia. En la parte del comentario se refiere al peligro de castigar al que no es culpable, sin que allí se mencione el caso de Fuente Ovejuna, que vale como anécdota ilustrativa de la noción jurídica en la octava que acompaña el grabado, propia para los que no estaban al tanto de las leyes, y así supiesen de qué iba con la mención de algo que se estimaba del conocimiento común como era la rebelión de Fuente Ovejuna.

El proverbio de Horozco queda cerca del núcleo creador de *Fuente Ovejuna*. Por de pronto, es muy anterior a los orígenes de la comedia, pues su editor lo sitúa posterior a 1558 y anterior a 1580. La dificultad es que no se trata de un impreso, sino de un manuscrito. Contando con los estudios de D.W. Moir y V. Dixon⁷, en los cuales ellos encuentran otros emblemas relacionables con las otras comedias de Lope, cabe apuntar que pudo conocer esta familia o saber de sus escritos y aun lograr alguna copia del manuscrito, por otra parte muy conveniente para un escritor de la naturaleza de Lope. Conviene ahora estar atento a este *Teatro de proverbios* por si aparecen coincidencias de esta especie con otras comedias u otras obras de Lope.

El proverbio testimonia los peligros del pueblo airado, que en el emblema apenas se insinúan, y también las consecuencias, con la sabia amonestación: «¡Dios nos libre de su ira!», que es lo mismo que pone de manifiesto el desarrollo teatral de Lope al poner sobre las tablas lo que ocurre con el «mal recado». Luego Horozco menciona que nadie recibe culpa, como en el emblema. Y después se acerca más a la comedia: «estando todos a una». El indefinido «todos» se vuelve cuantificador porque en la comedia designa a los que están reunidos en la sala del municipio ante los que se presenta la desmelenada Laurencia. Esteban entonces dice:

Iré solo, si se pone
todo el mundo contra mí.
(Vv. 1907-8)

Pero el Regidor le confirma la solidaridad en la que espera la muerte: «Muramos todos» (v. 1801). En efecto hay muerte, pero no de uno de ellos, sino la del Comendador, y cuando los del pueblo saben que los Reyes envían juez pesquisidor, Esteban les dice:

⁷ Duncan W. Moir, «Lope de Vega's Fuente Ovejuna and the Emblemas Morales of Sebastián de Covarrubias», *Homenaje a W.P. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 537-546; y Victor Dixon, *Los Emblemas Morales de Sebastián de Covarrubias y las Comedias de Lope*, Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Salamanca, Universidad, 1993, págs. 299-305.

Concertaos todos a una
 en lo que habéis de decir.
 (Vv. 2089-90)

Y esto es lo mismo que se dice en el proverbio: todos a una.

Y luego sigue Horozco con un peculiar ruego amoroso: por mi amor, dirigido a alguien que no se sabe quién sea, el mismo lector incluido, equivalente a una exclamación del orden de «¡Por Dios!», pero con un carácter amistoso y casi afectivo. De ahí surge un contraste: el que otorga este evidente tono de relación amorosa en un caso de violencia social como es la muerte airada del Comendador. Y algo paralelo ocurre en la comedia de Lope, cuando Laurencia y Frondoso vuelven a encontrarse después de la tragedia; los esposos se dicen requiebros, y él la llama «mi amor» (v. 2283), y luego siguen parecidas palabras: «¿Quién mató al Comendador?» (v. 2285). Y cercana respuesta: «Dirán que Fuente Ovejuna» en el proverbio, y «Fuente Ovejuna, mi bien» (v. 2285) en la comedia.

Estoy de acuerdo con lo que apunta J. Fradejas⁸ de que en el proverbio de Horozco están «todos los ingredientes políticos de la tragicomedia, pero in genere». Y yo veo aún más que los políticos, como he indicado.

Contando con que el armazón de noticias históricas de la comedia procede de la *Crónica de Rades*, para mí el reciente conocimiento del *Teatro de Proverbios* de Horozco ha aportado un importante testimonio para intuir la génesis de *Fuente Ovejuna*: el aviso de la ira del pueblo, indicado como tal personaje colectivo, la mención de la pesquisión legal que seguiría a la tragedia con palabras aún más cercanas que las de la *Crónica*, más reducidas por la brevedad del proverbio pero más condensadas en su sentido dramático y, sobre todo, la sorpresa de mezclar el amor con la rebelión. Ciertó que nos movemos en un círculo lingüístico reducido, que pudiera quedar limitado a lo que aparece en la *Crónica* de Rades, pero si no hubo relación, cabe decir que Horozco fue por delante prefigurando en otro género literario lo que Lope convirtió en comedia reuniendo el amor con la rebelión. Fue una portentosa adivinación en la miniatura del proverbio de lo mismo que Lope redactó en el gran cuadro escénico de su *Fuente Ovejuna*.

4. LA DIFUSIÓN MODERNA DE FUENTE OVEJUNA

Menéndez Pelayo nos dio la fórmula de un juicio crítico que abrió en España la curiosidad por la obra, pues, como maestro reconocido de la erudición sus publicaciones contaban para el conocimiento de la historia de la literatura. Y al mismo tiempo avivó un interés, en cierto modo partidista, por la obra, procedente de las noticias que Menéndez Pelayo tuvo de ella por la exégesis que había hecho de la misma el conde de Schack y lo que se sabía de las representaciones rusas. Es curioso que haya sido un crítico conservador como el maestro santanderino

⁸ José Fradejas Lebrero, «Evolución de un refrán», *Epos. Revista de filología española*, 4 (1988), pág. 393.

el que orientase esta especie de interpretaciones, al menos en España. En 1899 (no olvidemos la fecha porque es el año siguiente al tan debatido 1898) escribió: «... lo que presenciamos [en *Fuente Ovejuna*] es la venganza de todo un pueblo; no hay protagonista individual; no hay más héroe que el demos, el concejo de Fuente Ovejuna; cuando el poder real interviene, es sólo para sancionar y consolidar el hecho revolucionario. No hay obra más democrática en el teatro castellano...»⁹. El juicio es evidentemente iluminador de un determinado aspecto de la obra, y dice bien de Menéndez Pelayo al expresarse así, en forma que parece lejana de su conservadurismo pero hay que reconocer que es un juicio parcial; además del *pueblo* hay otros protagonistas, sobre todo la pareja de Laurencia y Frondoso; el hecho *revolucionario* es un asunto de jurisdicciones legales; y la *democracia* hay que entenderla limitadamente, pues sigue habiendo estamentos sociales cerrados a la manera de los de la época de Felipe III, cuando se escribió la comedia, y entonces se sentiría como una obra congruente con la organización social de la monarquía.

Menéndez Pelayo recoge los efectos de la difusión de la obra, acontecida en la Rusia zarista durante el siglo XIX. Esta representación se había hecho sobre una traducción del apasionado hispanista Sergei Iurev (1821-1888), que se representó con gran éxito en 1876. Luego, durante el periodo soviético, cortándole al fin la intervención de los Reyes Católicos, la obra se convertiría en un arma de propaganda del nuevo régimen comunista, como explica T. J. Kirschner¹⁰. Sin embargo, el aprovechamiento político de la comedia también ocurrió en Alemania durante el régimen nacionalsocialista, pues en 1935 se representó en Hamburgo una adaptación en cierto modo operística de la comedia, realizada por Günter Haenel¹¹. Por esos mismos años, durante el periodo de la República española, F. García Lorca¹² había incorporado al programa teatral de La Barraca esta comedia de *Fuente Ovejuna* con un texto que él arregló. En 1938, durante la Guerra civil española, se publicó en el Bilbao de Franco un estudio¹³ que reivindicaría para la obra la condición de «drama nacional por excelencia», con el sentido que entonces tenía allí este adjetivo. Y por la misma época *Fuente Ovejuna* valía para fortalecer el ánimo de las fuerzas de la República.

La obra, que se había asentado en la *Crónica* de Rades y en la creación activa que iba creando la memoria del hecho histórico, tuvo, pues, un porvenir excepcional en cuanto a su conveniencia como arma de propaganda. Y esto es algo que fue imprevisible para Lope, pues él creía escribir una comedia de reducido alcance, sobre un hecho minúsculo de la historia de la orden de Calatrava, del que iba quedando una resonancia curiosa, cada vez más amplia en el grado suficiente como para llegar a ser un refrán de la colección de Correas.

⁹ Marcelino Menéndez Pelayo, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, «LXII. Fuente Ovejuna», Santander, Aldus, 1949, reproducción del prólogo de la edición de 1899, pág. 175.

¹⁰ Teresa J. Kirschner, El protagonista colectivo en «Fuente Ovejuna», Salamanca, Universidad, 1979, pág. 19, con noticias sobre la difusión europea de la obra.

¹¹ H. W. Seliger, «Fuente ovejuna en Alemania: de la traducción a la falsificación», *Revista de Estudios Canadienses*, 8 (1984), págs. 381-403.

¹² Suzanne W. Byrd, La «Fuente Ovejuna» de Federico García Lorca, Madrid, Pliegos, 1984.

¹³ Esteban Calle Iturrino, *Lope de Vega y la clave de «Fuente Ovejuna»*, Bilbao, Dochoa, 1938.

5. LA INTERPRETACIÓN TRASCENDENTE DE LA OBRA

La interpretación de *Fuente Ovejuna* como obra que reivindica el sentido social de la rebelión frente al poder injusto sigue viva y vale para que la obra se represente en muy diversas ocasiones y en formas en que, retocando el texto, quede más de manifiesto este sentido. Si nuestro cometido como filólogos es preservar el texto de Lope, los directores de teatro sienten gran atracción por representar la obra ante un público general y heterogéneo, ajeno de cuidados filológicos. La más reciente experiencia que conozco es la realizada en 1993 por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, bajo la dirección de Adolfo Marsillach; siempre hay que retocar algún punto el texto antiguo para que llegue a todos, y en este caso lo hizo C. Bousoño¹⁴ con la pericia de quien sabe tratar y comentar los escritores antiguos y los modernos.

Por otra parte, en lo que va de siglo, la obra ha creado una intensa actividad crítica que ha mostrado numerosas perspectivas sobre su contenido, además de la propugnada en principio por Menéndez Pelayo. T. J. Kirschner y D. McGrady¹⁵ han reunido estas consideraciones que en lo fundamental coinciden en destacar los elementos con que Lope dio estructura teatral a la obra, no tanto en su materia anecdótica, tan fácilmente inflamable. Son los aspectos del amor y su función en la obra, la resonancia platónica que la sostiene, los recursos literarios implícitos que el espectador actual apenas percibe sino es un erudito. Y esto de manera compatible con que los personajes más activos y destacados sean labradores, rústicos a la manera de los de la comedia, con un habla peculiar plurivalente, contando además con lo que correría en este aspecto a cargo de los actores.

Tengo que confesar que yo soy de los críticos de esta segunda clase: he querido poner de relieve en mis estudios cómo en la comedia de Lope afluyen cuestiones propias de los libros de pastores, estos de carácter narrativo. De algún modo Lope tenía que dar entidad literaria a sus figuras teatrales, pues la sola llamarada de la rebeldía de la villa no podía sostener los tres actos. Los personajes son *labradores*, como precisa el propio Lope en la lista de la cabeza de la obra, y no pastores; de su dignidad y eficacia literaria se ocupó suficientemente N. Salomon sobre todo y otros, tratando de la honra y el honor de los villanos como motivos literarios.

Lope consigue la unidad dramática reuniendo factores muy diversos. Contando con la precedencia tan variada de estos factores, la fluencia de la obra es ejemplar, todo corre como alegre arroyo yendo de un motivo al otro sobre fondos escénicos diferentes. Ya dije que en la comedia se entrelazan los hechos de Ciudad Real y de Fuente Ovejuna. Sobre la concordancia poética de ambas series, J.M. Rozas¹⁶ remachó la congruencia de las dos y ha mostrado que son «cumulativas, complementarias, homogéneas y sumables». Sólo que estructuradas con técnicas diferentes: la de la lejanía, a manera de espejo retrovisor, para el caso de Ciudad Real,

¹⁴ La versión representada se ha impreso: *Lope de Vega. Fuente Ovejuna*, adaptación de Carlos Bousoño. Madrid, Teatro. Compañía Nacional, 1993.

¹⁵ T. J. Kirschner, *El protagonista colectivo en «Fuenteovejuna»*, ob. cit., págs. 28-41. También hay reciente referencia en la citada edición de McGrady, págs. 22-27.

¹⁶ Juan Manuel Rozas, «Fuente Ovejuna desde la segunda acción» [1981], *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 331-353.

y la de la presencia sobre la escena para la de Fuente Ovejuna. Y la fuente es común: *la Crónica de Rades*.

6. NOTAS PARCIALES DE MI INTERPRETACIÓN

Reuniré ahora un grupo de notas parciales sobre aspectos que trato en mi edición próxima. Insisto en la peculiaridad de estos labradores que en el acto I muestran su condición de tales, sencillos e ingenuos, en cierto modo simples, ante los espectadores. Lope se vale en esta parte de piezas extraíbles y acondicionables en muy diversas manifestaciones literarias. Son las siguientes: a) el contraste entre la vida campesina y las tentaciones de los *bellacones* señores (vv. 215-274); b) la exposición de una inversión de valores (vv. 275-349); c) la discusión sobre qué sea amor (vv. 353-444), adecuada para que Frondoso apunte el caso del suyo por Laurencia; y d) el uso de canciones populares. Lope pone en juego estas cuatro piezas, repito que perfectamente determinadas y en cierto modo extraíbles, para ambientar la acción de una manera conveniente. Las cuatro son declaradamente tópicas y poco le costaría su redacción. Con esto apunto que Fuente Ovejuna sería para él comedia escrita a vuela pluma y valiéndose, al menos en parte, de elementos preestablecidos, sin que esto signifique desvalorizar la obra, pues por entre las canciones sencillas, suena la maravilla lírica de la del val de Fuente Ovejuna.

6.1. ¿Erotismo en Fuente Ovejuna?

De ahí también que los anotadores hayamos destacado otros aspectos, coincidentes en el uso de estos tópicos. Uno de ellos es la aplicación de la imaginaria de la caza al curso de los amores depredatorios del Comendador. Hay que destacar que Laurencia, al comenzar la obra, dice de Flores, el criado del Comendador: «¡Gentil azor!» (v. 477). Este término cinegético anuncia al principio lo que será el lenguaje de la caza para expresar el acoso amoroso del Comendador a las mujeres, y en especial a Laurencia. En la reciente edición de D. McGrady, que con tanta erudición anota el texto de la obra, se dice que el cazador metafórico es imaginaria común para designar al mujeriego emblema erótico. Creo que convendría mejor llamarlo amoroso, porque también esta imaginaria pudo usarse en un sentido espiritual, como ocurre en San Juan de la Cruz¹⁷. El erotismo de la comedia cabe situarlo; en todo caso, en la resonancia de las palabras y no en la intención de Lope, en la medida en que ocurre en el lenguaje común, en el que un psicólogo audaz puede encontrar relaciones insospechadas en una conversación intrascendente. Cristóbal de Monroy, el autor de otra versión de *Fuente Ovejuna*, sí juega con connotaciones eróticas que corren a cargo de las actrices que interpretan la obra ante el público, como se señala en las acotaciones. Lope usa las palabras convenientes, con estridencias si se quiere sexuales por tratarse del lenguaje de los labradores, pero sin implicaciones de refinamiento y picardía como es propio del erotismo. Por otra parte, hay que contar con la plurali-

¹⁷ Véase Francisco López Estrada, «Volando en las alturas: persecución de una imagen poética en San Juan de la Cruz», Bneza 1991, Granada, Universidad, 1993, págs. 265-289.

dad de significados del amor, un término básico para esta obra en sus distintas significaciones, porque esto es propio de la comedia nueva, pero con ciertas condiciones. El del Comendador es un amor que es sólo seguimiento, acechanza, hostigamiento de la mujer como hembra; y este amor se opone al amor honrado (con la inclusión del platónico) que se afirma en el matrimonio (el de Laurencia y Frondoso, representación de los labradores). El amor se entremete así en el curso de los hechos para ser un trazo fundamental en el delineamiento de la tiranía, resorte decisivo y que se suma al de la fuerza de la honra. Que el Comendador represente la fuerza violenta del sexo ha hecho que se quiera descubrir en el lenguaje de la obra eufemismos e imágenes referentes a las relaciones sexuales que también pueden pertenecer a la común expresión del ambiente escénico.

6.2. *¿Laurencia violada?*

Conviene explorar esta veta del argumento, pues estimó que en algún caso se ha llegado a conclusiones que no me parecen que puedan corresponder a la intención de Lope. Y esto ocurre en el caso culminante de Laurencia, en el célebre monólogo ante el Concejo (vv. 1712-93). Una acotación avisa: «Sale Laurencia, desmelenada». Es el trozo de mayor efecto dramático y que las actrices esperan decir porque saben que a su fin el aplauso es seguro. Laurencia dice: «Aún no era yo de Frondoso. . .» (v. 1728), porque el Comendador había interrumpido la boda y se llevó a su encomienda a la pareja, a él lo metió en prisión y pretendió gozar de ella, que cuenta así el hecho:

¡Qué desatinos enormes
qué palabras, qué amenazas,
y qué delitos atroces
por rendir mi castidad
a sus apetitos torpes!
(Vv. 1741-9-49)

¿Lo logró? En la nota de la comedia, D. McGrady cree que sí, y entonces comenta lo que luego dirá Frondoso ante los Reyes al fin de la obra. Frondoso allí afirma que Laurencia:

Y a no saberse guardar
ella, que en virtud florece,
ya manifiesto parece
lo que pudiera pasar.
(Vv. 2410-2413)

McGrady comenta: «Frondoso afirma que Laurencia supo defender su castidad contra el ataque del Comendador y sus hombres. Esto contradice no sólo la lógica - una mujer sola no iba a poder defenderse contra muchos hombres que la tenían encerrada, y sin ningún amparo, sino todas las prefiguraciones y las imágenes eróticas. Hay que concluir que Frondoso opina que Laurencia no quedó manchada por la violencia [...] y que él la ama igual que antes. Por

eso inventa la piadosa mentira. . . »¹⁸. Esta opinión no es nueva, como testimonia V. Dixon¹⁹; la había expuesto, entre otros, Antonio Gala. Yo estoy en el bando de V. Dixon, que cree que no se llegó a la violación. Lope dice lo necesario en cada lugar: ella pretende conmover al Concojo con el relato de su *deshonra*, palabra de complejo significado. Así esta deshonra pudo ser que se interrumpiese la gozosa celebración de las bodas y se la llevase a su casa, que se le dijeran palabras viles y se la amenazase con dagas en el pecho y se mencionasen delitos atroces, que pudieran ser los golpes y arañazos que presenta, pero no denuncia violación, aunque pudiera parecerlo. En los juicios sobre la comedia, creo que no hay que valerse de la lógica común, la propia de cualquier espectador de nuestro tiempo; los espectadores del tiempo de Lope sabían que la comedia era una invención, aunque se refiriese a un hecho real. Existe una lógica interior de la comedia, en la que es posible lo que pudiera parecer imposible, y en la que cuentan cuantos recursos sostengan la atención del espectador dentro de un juego literario pactado. Sobre la escena las cosas son lo que convienen que sean para el juego dramático; es un mundo de invención situado en la interpretación de la realidad que ofrece a Lope el armazón de la *Crónica*. Dejemos a Laurencia virgen pero magullada, defendiendo su honra con el tesón que mostró y que pronto ha de convertirla en heroína al acaudillar el batallón de mujeres. Lope tuvo el grandísimo acierto de transformar lo que en la *Crónica* de Rades es un episodio cómico en el perfil trágico de la capitana de las mujeres que vengan la deshonra propia y la pública. Dice la *Crónica*: «... antes de que acabase de expirar [el Comendador] acudieron las mujeres de la villa con panderos y sonajas, a regocijar la muerte de su señor; y habían hecho para esto una bandera y nombrado capitana y alférez» (fol. 79v); y en esto iban acompañadas de los niños, con sus juegos. La Laurencia de *Fuente Ovejuna* produce la admiración de los espectadores, y su heroísmo merece el premio del final feliz, pero no debe olvidarse que tan valiente conducta tiene su fuente en un episodio de burla, con mención de panderos y sonajas y no de aceros.

Si algunos directores y adaptadores de la obra en nuestro siglo cercenan el final feliz queriendo insistir en el sentido trágico de la obra, es que no quieren mostrar al público la genuina significación dramática de Lope. Y la figura de esta Laurencia incólume, defensora impetuosa de su dignidad ante la violencia sexual, es compatible con la profunda intuición política de un pueblo que mata al tirano que lo sojuzgaba hasta límites insostenibles.

Fuente Ovejuna ha llegado a ser una pieza clásica porque tolera esta multiplicidad de interpretaciones, pero también existe la opinión, que es la mía, de que hay que esforzarse por comprender al Lope creador de la comedia nueva y lo que fije la representación de estas obras ante su público, según lo que cabe presumir que fue la intención de Lope y de acuerdo con las circunstancias teatrales de la época y su contexto social.

Frente a Laurencia, la figura del Comendador es otro gran acierto, único además porque ni él ni Rodrigo Téllez de Girón, el Maestre, salieron otra vez en las comedias conocidas de

¹⁸ Edición citada de *Fuente Ovejuna* de D. McGrady, pág. 151, nota al v. 2416.

¹⁹ Victor Dixon. «Su Majestad habla en fin como quien tanto ha acertado. La conclusión ejemplar de *Fuente Ovejuna*», *Crítica*, 42 (1988), págs. 155-166.

Lope. Lope transformó la figura jurídica del tirano en un noble señor que manifiesta, sin ambages, una cierta gallardía desahogada. Él, que es Comendador y freyle de la Orden de Calatrava, debía saber que en su tiempo ya valía lo que luego figura en las *Definiciones* de la Orden: «Por que la continencia, [...] es compañera de los ángeles, y a ella cualquier religioso por su religión es obligado...». El Comendador debiera haber buscado sus amores entre las damas de su condición social, y no entre las villanas de Fuente Ovejuna. Pero esto lo ignora Fernán Gómez que en esto se muestra un depredador sin límites, un don Juan que no las enamora por su gracia irresponsable, sino impulsado por su tremenda condición, asegurada en su poder político, avasallador de los villanos. El acierto de su concepción escénica es tal que M. J. Ruggiero propone que él sea el protagonista de la obra y no el pueblo ni los enamorados²⁰. Con esto se ha dado un vuelvo completo a la interpretación de la obra.

Y enfrente de este torbellino de pasión, Lope nos presenta al principio a los labradores, unos villanos ingenuos y pacíficos, que en sus cantos de bienvenida confunden la guerra civil de Ciudad Real con una acción contra los moros (v. 537). ¿Simpleza o doblez rústica? Algo no concuerda. El Regimiento de Fuente Ovejuna ofrece un presente al Comendador que regresa de la toma de Ciudad Real, es como un bodegón campesino: cebones, capones, gallinas, cueros de vino, quesos. Esto es «justo pecho / de voluntades que tenéis ganadas» (vv. 576-7). Aparentemente existe el amor social que conviene en la relación entre el señor y el súbdito, pero la procesión va por dentro. El desmoronamiento de esta relación es la parte ascendente de la comedia; los labradores, sobre todo ellas, quieren mantener las distancias, pero resulta imposible por la terquedad del Comendador. De la inocencia inicial a la muerte del Comendador, hay una ascensión dramática que culmina en el hecho sangriento y trágico, y la cuestión consiste en recobrar luego la inocencia, que será la justificación soterránea del perdón del crimen social cometido para solventar la tiranía.

6.3. *San Antón, protector de los Reyes*

Esto me parece que es un punto clave en un episodio que no ha sido adecuadamente planteado por los comentaristas de la obra. La comedia de *Fuente Ovejuna* vuelve en su fin al tono aldeano del principio. Los labradores acuden a los Reyes Católicos, siempre bien considerados en el teatro de Lope de Vega. El rey llamó a los rebeldes de la villa agresores (v. 2350), término jurídico que no trae S. de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*; esta palabra que se oye en boca del Rey en escena es un contraste con el aspecto de los labradores, vestidos, si le era posible a la compañía que representase la obra, con las mejores de sus galas aldeanas para así acudir ante los Reyes en la apoteosis final. Cuando llegan a la presencia real, son Frondoso y Laurencia los que dicen, se supone que en voz baja, pero que oyen los espectadores y aun los otros de la escena, lo siguiente sobre el aspecto de los monarcas:

LAURENCIA: ¿Aquestos los Reyes son?
FRONDOSO: Y a Castilla poderosos.
LAURENCIA: Por mi fe, que son hermosos.
¡Bendígalos San Antón!(vv 2386-89)

²⁰ Michael J. Ruggiero, «Fernán Gómez de Guzmán, protagonist of *Fuenteovejuna*», *Bulletin of Comediantes*, 47 (1995), págs. 5-19.

Para mí que entonces en el corral de comedias se levantaría un estallido de risas. Por de pronto, el adjetivo hermosos sólo es aplicable desde la ingenuidad rústica, pues la realeza implica lejanía y respeto, y más cuando los de Fuente Obejuna acuden ante los Reyes como acusados de un grave delito. Covarrubias dice de «*hermosos*»: «Dícese de todo aquello que en sí tiene tal compostura y agrado que deleita con la vista, y lleva tras sí nuestro ánimo y voluntad» (*Tesoro de la Lengua*, s.v. hermoso). Y en «*hermosa*» trae esta observación: «Señora hermosa, requiebro de lacayo». Esto puede perdonársele a Laurencia, que es mujer y adjetiva con la vista y el corazón, y ya cuidó Frondoso de llamar poderosos a los Reyes, que es adjetivo conveniente al poder político.

Pero Laurencia, la heroína de la rebelión, vuelta ya a su condición de labradora, añade la solicitud de que San Antón los bendiga. El San Antón que más cerca estuvo siempre de los labradores es el ermitaño de los siglos III y IV; no importa tanto su hagiografía eclesiástica de los libros²¹, como la aureola popular que lo rodea, de la que carece el otro San Antonio de Padua (1195-1231), por más que se le tenga por patrono del matrimonio. Y en todo caso, si quiso referirse a éste, Laurencia, volviendo aquí a ser rústica (como cuando usó formas del sayagués en el acto I), al llamarle San Antón y no San Antonio, creó una confusión, intencionada por parte de Lope para dar lugar a la situación cómica.

San Antón²² celebra su fiesta el 17 de enero, y en ese día las gentes del campo acuden a la iglesia para que les bendigan los animales en medio de un gran alborozo. Antón es nombre campesino, rústico, que abunda en el refranero y en el teatro breve, y la matanza del cerdo, una fiesta entre la gente del campo, es por los días del Santo. Se hicieron numerosas representaciones del mismo, sobre todo en la forma de los grabados populares, en los que San Antón aparece siempre viejo, feo y barbudo, con un cerdo cerca (no olvidemos los cebones con que el pueblo obsequia al Comendador en un principio, v. 560). La fiesta aún perdura en el folklore actual de toda España, y en tiempos de Lope sería referencia común que todos entenderían.

Aplicar la protección de San Antón a los Reyes pudo suponer una falta de respeto, si no se entiende que quien lo dice es una aldeana y pone en ello un testimonio de su bondad natural de una manera ingenua. Para mí, el estallido de risas del público prepara el inmediato desenlace de la obra. Lo propicia doña Isabel cuando, con la adecuada entonación (con retintín) comenta: «¿Los agresores son estos...?» (v. 2390).

7. FINAL: LA INOCENCIA SALVADORA

Con esto ya está el ambiente de la escena preparado para que acabe la comedia. Hay que resolver de algún modo el caso legal porque el delito es grave, evidente y probado, y una co-

²¹ Véase lo que dice de él Fray Justo Pérez de Urbel en el *Año Cristiano*, Madrid, Fax, 1940, 2ª ed., págs. 94-100, al que llama pomposamente San Antonio el Grande, sobre su vida y virtudes.

²² A. Castillo de Lucas, «San Antón. Hagiografía folklórica-médica», *Archivo iberoamericano de historia de la medicina y antropología médica*, 7 (1955), págs. 103-114.

media es un acto público como un juicio. Sobre la escena, los de Fuente Obejuna se defienden contando el caso social (alcalde), el caso de la pareja ofendida en el día de sus bodas (Frondoso y Laurencia) y el caso cómico (Mengo) para propiciar el perdón. El alcalde Esteban ofrece la villa a los Reyes, y esta es una manera con la que Lope resuelve una complejísima cuestión de jurisdicciones, hoy bien conocida; pide clemencia y da en nombre de todos «por abono la inocencia» (v. 2441). «Inocencia» es palabra importante y decisiva. Ellos no son jurídicamente inocentes aunque no haya habido ningún culpado; S. de Covarrubias define al inocente así: «Vulgarmente [llamamos] inocente al que está sin culpa en lo que le imputa» (*Tesoro de la lengua*, s.v. inocente). Pero trae más el lexicógrafo: «Y a los niños llamamos inocentes porque no hacen mal a nadie. Ni más ni menos, a los simples, por carecer de malicia». *Simples* son en algún modo los labradores, rústicos por naturaleza, en este caso gente sencilla y sin dobleces, justa y buena en lo suyo. El mismo Comendador había absuelto a sus ejecutores cuando dijo al principio de la obra que los de la villa eran:

gente humilde y alguna
no enseñada en escuadrones,
sino en campos y labranzas.
(Vv. 163-5)

Y luego Covarrubias añade que *estado de inocencia* es «el de nuestros primeros padres en el Paraíso terrenal». Es como si hubiésemos descubierto un resorte escondido, enunciable así desde el punto de vista bíblico y también posible con un criterio humanístico; volvemos a la vieja concepción histórica de las edades, en que hubo una de Oro que coincide con las primeras situaciones sociales de la humanidad: la pastoril y la agrícola, en que dominaba la virtud en las costumbres. Luego vendría la bélica, que traería el pecado. Los labradores pertenecían de lejos a las primeras; el Comendador a la segunda, que traía la violencia y la injusticia. Esta inocencia en la que ellos se amparan trae resonancias lingüísticas de fondo que favorecen a los labradores históricos de esta Fuente Obejuna renacida sobre las tablas con la inevitable urgencia artística de Lope. Los labradores esta vez se habían levantado hasta un grado trágico al matar al tirano y elegir por sí mismos el gobierno de los Reyes, pero luego recuperaron su condición cómica²³ por la que habían de salvarse de la pena legal; y esto en el grado suficiente como para que la comedia se oriente hacia un inmediato fin de la obra.

Recuérdese también que la petición de perdón viene reforzada por el hecho jurídico de que el pesquisidor no logró encontrar a nadie culpable confesado para imputarle el delito de la muerte del Comendador de una manera personal. De ahí el comentario jurídico del emblema de Covarrubias al que me referí, y que se halla consciente o inconscientemente en el fondo. Lope (como Horozco en su proverbio) intuyó poéticamente el personaje colectivo de *pueblo*, que tanto daría que hacer en el futuro. Una vez ocurrida la muerte en un arrebató pasional de la comunidad, el pueblo vuelve a su condición pacífica de una villa más entre las muchas que hubo cuando

²³ Véase Maxime Chevalier, «El aldeano cómico en la comedia lopesca». *Actes du 3è Colloque du Group d'Études sur le théâtre espagnol, Toulouse, CNRS, 1980, págs. 197-211.*

lo de Fuente Ovejuna ocurrió, en donde eran frecuentes hechos parecidos, y que había también en la misma España de los tiempos de Lope. La tragedia se vuelve en comedia, y el delito se perdona con un carpetazo al expediente del juez: la villa queda con los Reyes hasta ver si sale, *por si acaso*, como dice significativamente don Fernando, comendador que la herede. Una comedia no es un documento histórico, ni un expediente de jurisdicciones. En el aire flotaba el proverbio, y habría que saber cuando se vuelve en refrán, como ha planteado J. Fradejas. Horozco como Covarrubias en su Tesoro ofrecen formas de un proverbio, al que este último llama «trillado» y que enuncia el hecho de una manera elemental recogiendo lo que sería dicho común, como un cuento comprimido del que no hay que contar más que lo sustancial.. Como dice Fradejas²⁴, Lope ha acertado con la fórmula poética Y encierra su enunciación en dos octosílabos dialogísticos:

- ¿Quién mató al comendador?
 - Fuente Ovejuna, señor.
 (Vv. 2227-8)

Como quiera que haya sido, así es como lo recoge Correas en su Vocabulario de refranes²⁵ y en este pareado entendería que hay un refrán que resume la noticia del hecho que correría por entre la gente. Esto es lo que Lope había desarrollado con su gracia dramática escribiendo una comedia más de las suyas, en la que acertó a expresar, entremetido en un caso de amores, un anhelo de justicia social sobre el que, en los tiempos modernos, se volvería una y otra vez, con muy diferentes fines. En tiempos de Lope, la comedia se representaría, probablemente pocas veces; llegó incluso a América, y después de la edición de su texto en una de las numerosas *Partes ...* de Lope, una comedia entre otras muchas, sólo Monroy dio una nueva versión del asunto, que, para mí, es el mejor contraste que cabe establecer con la de Lope, y por eso la incorporé también a mi edición.

Luego, el silencio, hasta la moderna resurrección que hizo que hoy sea la obra de Lope de mayor trascendencia universal y que algunos consideran como una de las mejores expresiones del espíritu de España, contando con la complejidad de su contenido que admitió tan diversas interpretaciones que aún la enriquecen más.

²⁴ José Fradejas Lebrero, «Evolución de un refrán», art. cit. págs. 393-397.

²⁵ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes...* Burdeos, Institut d'Études Ibériques... 1967, pág. 417.

**DOS COMEDIAS 'EJEMPLARES' EN LA EVOLUCIÓN
DEL PRIMER LOPE: LA INGRATITUD VENGADA
Y EL SUFRIMIENTO PREMIADO**

VICTOR DIXON
TRINITY COLLEGE DUBLIN

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1996

DOS COMEDIAS EJEMPLARES EN LA EVOLUCIÓN DEL PRIMER LOPE: LA INGRATITUD VENGADA Y EL SUFRIMIENTO PREMIADO

VICTOR DIXON
TRINITY COLLEGE DUBLIN

La ingratitud vengada y *El sufrimiento premiado* pertenecen a la lista de 219 comedias que Lope, en su *Peregrino* de 1604, dijo haber escrito hasta entonces; por eso me conformo con la tradición arraigada de decir que son 'del primer Lope de Vega'. De paso comentaría que a algunos nos parece mejor llamar así las escritas antes del año 97, ya que durante todo el siguiente estaban cerrados los corrales, y no nos consta que él escribiera ni una comedia siquiera¹. Pero si la primera la compuso, probablemente, alrededor del año 90², es muy posible que la otra se haya escrito entrado el siglo siguiente; que sea más bien, en rigor, de un 'segundo Lope', aunque yo no me fío mucho de tales parcelaciones. Las dos, de todas maneras, son obras relativamente tempranas.

Las digo 'ejemplares' por tres razones: **primero**, porque a pesar - o más bien a causa - de ser comedias urbanas las dos y de tener en común una cantidad notable de tipos, motivos y situaciones, nos pueden servir para subrayar algunos procesos de evolución en el arte de su autor; **segundo**, porque comprendemos, nada más escuchar sus títulos, que como muchísimas comedias áureas presentan dechados de cualidades humanas negativas o positivas, de vicios o de virtudes (citar otras, como *El ejemplo de casadas*, *El marido más firme*, *La más constante mujer*, *El príncipe constante*. ... sería, como Lope solía decir, proceder en infinito); y **tercero**, porque ambas, desgraciadamente, son demasiado típicas, por la poca fiabilidad de sus textos, de las obras que dio a luz el nacimiento del teatro nacional. Ha llegado a nosotros (para envidia de los que estudian otras escuelas de su tiempo, como la inglesa) una cantidad asombrosa de manuscritos autógrafos y ediciones fidedignas del drama del Siglo de Oro; pero son pocos, relativamente, los que provienen del siglo XVI. Sólo desde que se inicia, paulatinamente, a principios del XVII, la recolección y publicación de la comedia nueva, se rescatan del olvido textos que son en muchos casos viejos y estragados.

La ingratitud vengada es una de cuatro comedias de las que dijo el Canónigo, en el capí-

¹ Cf. por ejemplo José Lara Garrido, «Texto y espacio escénico en Lope de Vega» (La primera comedia: 1579-1597), en *La escenografía del teatro barroco*: estudios coordinados por Aurora Egido (Salamanca: Universidad, 1989), 91-126.

² S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid: Gredos, 1968), 246-7. la fecharon: '1590-95 (posiblemente 1585-95?)'. Se refirieron también, 562-3 y 601) a *El sufrimiento premiado*, sin asignarle fecha. En mi edición crítica (Londres: Tamesis, 1967), XXVXXXVI, sugerí la de 1603.

tulo XLVIII del primer Quijote, que no eran «disparates». No nombró a los poetas, pero *La ingratitud* es seguramente de Lope. La publicó como suya en su propia *Parte Catorce*, con el encabezamiento: «Representóla Osorio, autor antiguo». Pero aquella Parte no se imprimió hasta 1620; el texto, por tanto, era también antiguo - y malo, con por ejemplo atípicas faltas de ortología, como hizo notar Arjona³. Habrá sido uno de aquellos que (como Lope dijo, al prologar la *Parte* siguiente) le llegaban «a las manos, o a los pies, pidiéndole remedio» - un remedio que él ni sabía ni quería darles ya. Y por desgracia otro texto, manuscrito, que conservaba antaño la Biblioteca de Palacio, parece haberse perdido⁴. El caso de *El Sufrimiento* es quizás peor todavía. Aunque Lope citó en su *Peregrino* una obra así titulada, no se publicó a su nombre. El texto a que me refiero no apareció hasta 1638, en el *Segundo tomo* de su discípulo Montalbán, estando ya muertos los dos, y tiene también algunas faltas de ortología. Si yo, sin embargo, lo edité, hace casi treinta años ya, es que estaba convencido de poder aducir al hacerlo unas pruebas concluyentes de que es - no pudiendo ser de Montalbán, por su métrica sobre todo - la comedia perdida de Lope. Y me siento a estas alturas más seguro todavía de que nadie más que él pudiera haberla escrito; incluso creo que es una de sus mejores comedias tempranas.

De modo que con la debida prudencia, y la ayuda de unos cuadros, intentaré una comparación de estas dos comedias 'ejemplares'.

Advierto que yo suelo llamar *salidas*, como entonces se decían, las distintas secuencias de que se componen los actos⁵; otros críticos modernos dicen *cuadros*. El fin de cada una quedaba señalado por «quedarse el tablado solo», y Lope lo indicaba en sus autógrafos con una raya. Después el público sabía anticipar un cambio de lugar y tiempo. (La demasiado frecuente práctica editorial de dividir los actos más bien en 'escenas', cada vez que aparece o se ausenta cualquier personaje de importancia, es acrónica - decimonónica - y sólo sirve para despistar.)

La ingratitud tiene un total de dieciséis salidas, algunas muy cortitas, como la tercera del acto segundo o la cuarta del tercero. Se localizan en al menos seis lugares, algunos de los cuales no quedan muy claros. La mayoría se ubican en una ciudad española, pero Lope no dice cuál, y dos están fuera de ella. *El Sufrimiento* en cambio no tiene más de diez; se sitúan en sólo cuatro lugares, en o delante de sólo tres casas de Madrid.

En cuanto a la métrica, los versos de *La ingratitud* consisten totalmente en *redondillas*, con la excepción de un solo pasaje de 49 sueltos. Incluyen - sin cambios de metro, claro - unos trece soliloquios, pero todos son muy cortos, menos uno del protagonista, de 38 versos. La versificación de *El Sufrimiento*, con cinco formas distintas, corresponde más bien a la práctica de Lope alrededor de 1600⁶. Observamos todavía una gran preponderancia de *redondillas*, pero hay también un trozo de romances (un monólogo narrativo), y por añadidura quintillas, octavas reales

³ J. H. Arjona, «Ten Plays attributed to Lope de Vega», *Hispanic Review*, 28 (1960), 319-40.

⁴ Dato que pude confirmar en diciembre de 1995; véase Stefano Avata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio* (Pisa: Giardini, 1989), 51.

⁵ Véase por ejemplo José Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla* (1635), citado en Federico Sánchez-Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, segunda edición (Madrid: Gredos, 1971), 270: «Cada jornada debe constar de tres escenas, que vulgarmente se dicen salidas».

⁶ Véase mi edición citada, XIV-XV.

y sueltos. Por otra parte hay cuatro casos de continuación del metro a pesar de un cambio de lugar y tiempo, que suele ser menos frecuente en el Lope posterior. También en ella escasean las pausas para parlamentos líricos que serán características después. Destacan sólo, en el acto tercero, un corto soliloquio del protagonista, que inicia por cierto un cambio a un nuevo metro, y luego dos de la primera dama, uno de 53 versos, (que mencionaré más tarde) y otro de 35.

Si pasamos a los personajes, *La ingratitud* tiene 24, pero doce de ellos no aparecen en más que una o dos salidas. *El Sufrimiento*, por contraste, tiene solamente 12, y dos al máximo pueden llamarse realmente secundarios: un alguacil, que sin embargo sale en todos los actos; y un tercer criado del Conde, que aparece sólo en la primera salida de todas, casi necesariamente. Para que sus dos galanes se conozcan, Lope supone que el uno ayuda al otro por ver que le han atacado más de dos hombres a la vez; es un recurso que explota en otras catorce comedias al menos.

Resumiendo lo que hasta ahora hemos venido observando, podemos decir que *La ingratitud*, a pesar de su monotonía métrica, es una obra descosida, más novela quizás que comedia⁷. El número de salidas es excesivo para una sencilla trama amorosa, de comedia de capa y espada - el mismo que hallaremos por ejemplo en *Fuente Ovejuna*, que es más bien un drama de múltiple argumento, una crónica, diríamos, con visos de epopeya-. Gran parte de los personajes y peripecias de *La ingratitud*, aunque divertidos en sí, contribuyen poco a su argumento, y tienen muy poco o nada que ver con la idea central de la obra. Lope no parece haber reconocido todavía algo que ha de decir en su *Arte nuevo*, publicado en 1609. Aceptará allí el concepto 'neoclásico' de la Unidad de Acción, en términos que son casi una traducción literal de Aristóteles:

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica.
quiero decir, inserta de otras cosas
que del primer intento se desvían,
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo.

En *La ingratitud* hay muchos miembros que pudieran muy bien quitarse sin derribar el contexto. En *El Sufrimiento*, en cambio, hallamos menos salidas y sólo la mitad del número de personajes (casi ninguno de los cuales es episódico); y al lado de un mayor empleo de la polimetría, bastante más trabazón, más cohesión y concentración en lo realmente esencial.

Con ser distintas en estos aspectos, nuestras dos comedias ostentan una serie de semejanzas claras en cuanto a los personajes principales y a su interrelación, como se ve en el cuadro. (Las flechas, naturalmente, representan al Amor - con mayúscula, como Lope lo escribía siempre).

⁷ Cf. el comentario de E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición), Tomo VI (Madrid, 1927), XXIV: «... parece más bien la copia de un suceso real a que el autor quiso dar forma dramática».

Tancredo - (tiene en ambas el mismo nombre) ama constantemente a Luciana, o a Marcela. Ella le rechaza, prefiriendo al soldado, pero al final se casarán, cuando ella se dé cuenta por fin de su mérito superior. En *La ingratitud*, es el criado de un Príncipe, que ama también a Luciana. En las dos primeras salidas Tancredo revela su propio amor sólo en unos apartes, y a ella no lo confiesa hasta la última del acto segundo; el desarrollo de sus relaciones resulta por tanto limitado y poco convincente. En *El Sufrimiento*, en cambio, es el protagonista ejemplar; su relación con Marcela es el eje de la comedia. Amante siempre de ella, ha vuelto de ocho meses en Italia para hallar que mientras tanto ha fingido amarla el soldado.

Luciana, a diferencia de Marcela, no ha querido antes a nadie menos a su propio soldado infiel; le da repetidamente joyas y dinero, a pesar de su total ingratitud. Es un tipo de mujer abusada que encontramos en varias obras de Lope (e incluso en su vida privada). Su papel ha sido elogiado, pero resulta bastante ingenua, y sólo al final del acto segundo tiene auténticas ocasiones para 'lucir'.

Octavio y Torcato (con sus nombres neo-romanos) son ejemplos del soldado fanfarrón que hallamos con frecuencia en obras tempranas de Lope. Se remonta desde luego al *Miles gloriosus* de Plauto y a muchísimas imitaciones en la comedia renacentista, aunque se basa también sin duda en la realidad y la experiencia de Lope. Los dos son también violentos; es de advertirse que ambos, hacia el final de acto segundo, asesinan a un criado; es una peripecia trágica que sería de extrañar en obras cómicas posteriores. Pero Octavio, en *La ingratitud*, es el protagonista negativo; subraya en soliloquios cortos su arrogante egoísmo. Torcato, aunque bravea más, es algo más complejo y mucho más simpático. El amor constante entre él y la modesta y recatada pero resueltamente fiel Feliciano ofrece un paralelo con la devoción de Tancredo, mientras que ésta contrasta mejor con la más activa primera dama que su contrapartida Lisarda. Cada una de ellas tiene una madre ambiciosa e interesada. Corcina y Ginebra pertenecen a un tipo que Lope emplea en toda su carrera, basado sin duda en Celestina (si bien además, tal vez, en la madre de Elena Osorio). Pero Corcina, que nunca aparece en todo el acto primero, titubea extrañamente a mediados del segundo, rechazando de momento una bolsa ofrecida por el soldado.

Ginebra en cambio se muestra habilísima siempre, sobre todo en sacar dineros del Conde. Rechaza violentamente toda relación de su hija con el soldado, y es más divertida que la otra en sus denuncias de éste:

GINEBRA: Vuelve esos ojos villanos,
y mira este gran señor,
que ha humillado su valor
a la escoria de tus manos.
Deja ese inútil Torcato,
que vendrá, cuando más raje,
a ser carga en su bagaje
y a tambor de su rebato;
que por ciudades y villas
tus hijos, si con él vas,
como flamenca traírás
a la espalda en angarillas.

.....
 Sacude del cuello el yugo
 clandestino y atrevido,
 que no has buscado marido
 sino villano verdugo;
 que en cansándose este monstruo
 desos brazos regalados,
 luego tendrás dos estados:
 Cocentaina y Puñoenrostro. (vv.1161-88)

Los nobles de ambas obras se comportan con consistencia como tales, y aunque todos en algún momento intentar hacer matar al soldado, se muestran al fin generosos - otra cosa bastante típica en las comedias urbanas de Lope-. Los personajes menores de *La ingratitude* eclipsados por los episódicos, quedan poco desarrollados. Belardo, por ejemplo, es el mismo Lope otra vez, pero solamente dice que es «montañés» y «medio poeta»; el canario Rodrigo también es una figura original, pero sobresale en sólo dos salidas del acto segundo⁸. Importa hacer notar que en ninguna de estas comedias hallamos todavía una auténtica figura del donaire.

La centralidad de ésta es una de las mayores aportaciones de Lope y sus coevos a la comedia áurea, e incluso al teatro europeo posterior. Pero no la encontramos plenamente desarrollada en ninguna obra suya anterior al 93, ni en varias posteriores. En *El sufrimiento*, sin embargo, Leonido es un fiel amigo y confidente del héroe, con quien topamos en varias obras de Lope más o menos por estas fechas; y Carpio, otra auto-caricatura⁹ y parecido bastante a Fármeno, es un aprendiz de gracioso, si bien de poco relieve.

Sin llegar a afirmar que *El sufrimiento* fuera una refundición consciente de su obra anterior, podemos ver que Lope empleó en ella una serie de tipos, y una situación, parecidos a los de *La ingratitude*, pero modificándolos mucho. Lo hizo además para dramatizar un mensaje completamente distinto.

La ingratitude, desnudada de sus muchas peripecias y personas episódicas, nos cuenta una historia sencilla. El egoísta soldado saca repetidas veces dinero a la crédula Luciana. Pero todo resulta insuficiente para disuadir a Lisarda de casarse y partir con el Marqués. Apaleado y desnudado por los criados de éste, Octavio se vuelve a Luciana. Pero ella, por fin desengañada, se ha casado con Tancredo, y el ingrato queda escarnecido. Responde tres veces a las denuncias de ella: «que lo merezco confieso», y reconoce en un soliloquio que está «hecho un ejemplo de ingratos / que es el pecado mayor»¹⁰.

⁸ En la primera, por ejemplo (II.1), entra Rodrigo bailando y ; explica: «Faño bonito un discante, / y sé danzar el canario, / porque soy natural de allí / y entre el azúcar criado»; y como reza otra acotación: «no deja... de bailar».

⁹ Alude por ejemplo al escudo inventado por Lope y atribuido por él a Bernardo del Carpio, de quien pretendía descender: «Escudero, y hijodalgo, / con diez y nueve castillos, / todos en campos y gofas; / Carpio soy»(vv.896-9). Es una de las pruebas más obvias de la autoría de Lope; véase mi edición, XVIII, 36 y 13 5 -6.

¹⁰ Es muy parecido el final de *El caballero del milagro* (1593). A Guzmán, alegrándose del dinero que piensa llevar a España, le desnudan de él y de su ropa. Lo rechazan sucesivamente Isabel, Beatriz, su «primero amor» Otavía e incluso Tristán, que le llama «el ingrato villano y cobarde» y termina con un soliloquio parecido al de Octavio.

Como dijo Santiago Montoto, Lope «en muchas de sus obras maldice de los ingratos, y espigando en su ingente labor puede formarse un precioso florilegio en vituperio de *La ingratitud*»¹¹. Pero tampoco cesa de elogiar en toda su obra - frente sobre todo al egoísmo, el poder y el dinero - al amor sincero y sufrido. Y nunca se le ocurrió encarnarlo de un modo más extremo y extraño que en *El Sufrimiento premiado*, que pudiera haber llamado, de no haber utilizado el título en una comedia todavía más temprana, *El verdadero amante*. Su intriga, a diferencia de la otra, parece complicada, pero queda siempre clara. Las peripecias, exentas de 'paja', se organizan con una economía que es ella misma ejemplar, y digna de las mejores comedias posteriores de Lope. Desde mediados del acto primero, Torcato insiste en su determinación de casarse con Feliciano. Pero distintos grupos de personajes conspiran para inventar impedimentos falsos. **Primero**, que Feliciano se prometió a Tancredo; **segundo**, que Torcato se prometió a Marcela; **tercero**, que Feliciano ha sido deshonrado por Fabio, con el resultado de que Tancredo, que se declara, falsamente también, haber sido su asesino, se condena a casarse con ella. Pero este enlace se frustra por otro impedimento falso, ideado por Torcato: Tancredo, según se alega, está casado ya. Por fin, sin embargo, se esfuman todos los impedimentos, y Torcato y Feliciano sí han de casarse.

Al mismo tiempo, todas estas peripecias han ido encaminadas a poner a prueba y demostrar la falta total de egoísmo en la devoción de Tancredo hacia Marcela. En su curso, para conseguir que ésta consiga al hombre a quien ama, él perjura varias veces, se ve a punto dos de casarse con Feliciano (sabiendo que quienes lo traman le quieren hacer cornudo), se declara culpable de un homicidio cometido por otro, y sobre todo intenta repetidamente persuadir a su rival de casarse con su propia amada.

En la penúltima salida, por ejemplo, le pide, echado en el suelo:

TANCREDO: Haz desta alma y desta vida
un sangriento sacrificio,
al cielo un grande servicio,
cobrando un alma perdida.
Tres mil ducados te doy
si la aceptas por mujer;
sin esto, en mí has de tener
un esclavo desde hoy.
Yo soy tu suegro, da el sí,
yo tu esclavo.

TORCATO: ¡Extraña cosa!

TANCREDO: Haz a Marcela tu esposa,
y ponme esposas a mí. (vv.2877-88)

¹¹ Termina así, por ejemplo, un soneto en *Amar sin saber a quién* sobre la conocida historia de Androcles y el león: «Siendo un león de la amistad retrato, / corrida puede estar Naturaleza / el día que ha formado un hombre ingrato»; y otro en *El esclavo de Roma*, basada en la misma anécdota: «O, cuánto los ingratos son culpados! / Quien agradece la piedad ajena / notablemente a Júpiter obliga; / reserva el cielo de otros mil pecados / para otra vida, su castigo y pena. / y al que es ingrato, en ésta le castiga».

Evidentemente, Lope se está burlando. Ha inventado una especie de figurón *avant la lettre*: un loco, como todos los demás personajes lo llaman - pero un loco sublime, y lógico. Como dice, de distinto modo, en tres momentos: «Ah Marcela, yo quiero lo que quieres». Es una frasecilla que nos ocurre a todos, pero él lo dice *de veras*. Lógico, sí, pero no filosófico todavía. Es un dechado del amor cortés, un devoto de la religión de amor, dedicado totalmente al servicio de su amada, que renuncia a todo galardón menos verla o imaginarla, que pretende amar sin interés, sin fin, sin esperanza de posesión. Pero si se declara «de Marcela / natural camaleón», (vv.2831-2), no habla nunca de transformarse en ella, de amar su alma sola, de sentirse elevado por el amor a las regiones celestes. Yo encuentro en él muy poco neoplatonismo, de León Hebreo, de Pico della Mirandola, de Marsilio Ficino o del mismo Platón, que tanto habían de influir en el Lope más maduro.

De todos modos no había de permitir jamás en una obra cómica que un amor tan sufrido quedara al final sin premiar.

En *La ingratitude* Luciana, abandonada por su soldado, está en el acto de suicidarse cuando Tancredo detiene su mano y renueva su oferta de matrimonio, en un parlamento que termina: «¿Qué respondes? En qué piensas? Y ella contesta sin más: «En que estoy más que dichosa» / de ser, Tancredo, tu esposa, / y satisfacer mi ofensa».

Marcela, por contraste, en el soliloquio más largo de *El Sufrimiento*, tiene una auténtica toma de conciencia:

MARCELA: ¿Qué ha hecho por mí Torcato?
 Tratarme mal, ofenderme,
 engañarme, aborrecerme
 y ser a mi amor ingrato.
 ¿Qué ha hecho por mí Tancredo?
 Amarme, intentar mi gusto,
 sufrir mi desdén injusto,
 tenerme respeto y miedo;
 padecer larga prisión,
 querer ser falso testigo,
 llorar porque mi enemigo
 mudase de condición;
 no esperar de mí provecho,
 y ahora el irse tras él.
 Basta ya, piedra cruel,
 basta ya el daño que has hecho.
 No más, a buscarle voy,
 y a premiar *El Sufrimiento*
 del más tierno pensamiento
 que ha visto el mundo hasta hoy. (vv.2921-40).

Pero luego añade: «¡Ay sospecha! No me asombres / con decir que ser pudiera / que él ahora no me quiera, / como es costumbre en los hombres». Y efectivamente, Lope nos tiene suspensos, por aquello de 'apenas juzgue nadie en lo que para'. Aconsejado por Leonato, Tancredo se hace rogar bastante. Luego, claro está, la perdona, y los dos también se casan.

En cada una de estas comedias encontramos elementos - al lado de otros, más duraderos - que van a desaparecer, disminuir o transformarse en el Lope posterior. Echamos de menos, por otra parte, algunos más característicos de su plenitud. Pero en *El Sufrimiento premiado* nos muestra que está en el buen camino.

DOS COMEDIAS «EJEMPLARES»

La ingratitud vengada

Salidas, lugares y Métrica

I 1) Casa de Lucinda	redondillas	277	
2) ¿Casa del Príncipe?	redondillas	72	
3) Casa de Lisarda	redondillas	258	
4) Calle	redondillas	140	
5) Casa de Luciana	redondillas	56	
6) Calle de Lisarda	sueltos	49	
	redondillas	72	121
II 1) Calle	redondillas	208	
2) Casa de Lisarda	redondillas	344	
3) ¿Casa del Marqués?	redondillas	28	
4) Casa de Luciana	redondillas	392	
III 1) Casa de Lisarda	redondillas	176	
2) Casa de Luciana	redondillas	244	
3) Exterior de venta	redondillas	100	
4) ¿Casa del Príncipe?	redondillas	40	
5) Exterior de venta	redondillas	92	
6) ¿Casa del Príncipe?	redondillas	228	

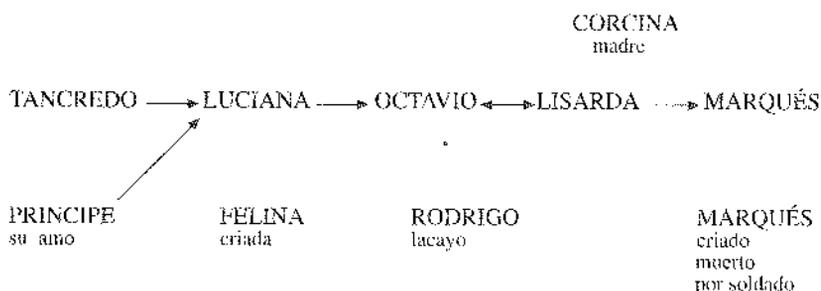
Porcentajes de metros: redondillas 98.2 % sueltos 1.2 %

El Sufrimiento premiado

I 1) Calle de Marcela	redondillas	480	
	romances	80	616

	redondillas	56	
2) Casa de Feliciana	redondillas	356	
3) Casa de Marcela	octavas		72
4) Casa de Feliciana	octavas	56	
II			
1) Casa del Conde	redondillas	436	
2) Casa de Marcela	redondillas	260	
3) Casa del Conde	redondillas	276	
	sueltos	51	372
	quintillas	45	
III			
1) Casa del Conde	octavas	104	
	redondillas	268	372
2) Casa de Marcela	redondillas	404	
3) Casa del Conde	redondillas	256	

Porcentajes de metros: redondillas (5) 79.1 % romances (1) 2.5 % quintillas (2) 9.5 % octavas (2) 7.3 % sueltos (1) 1.6 %



Gurracho/ Céspedes/ Barboso/ Matamoros, rufianes: I. 4/ 6

Un picador/ Un padre de mozos: II.I

Un alguacil/ Un escribano: II.4

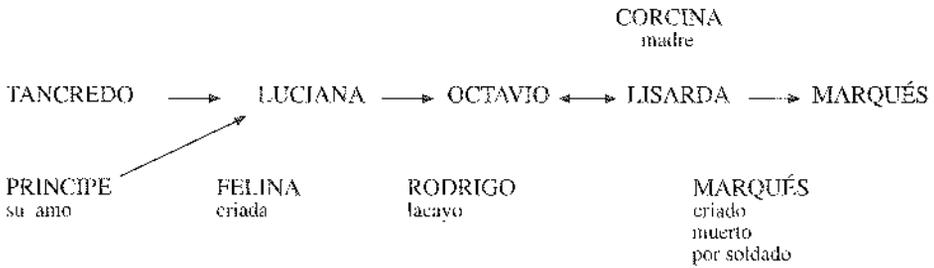
Trebacio/ Claudio, criados del Marques. III.2/ 5

Tristan/ Balboa, amigos de Octavio. III.6

DOS COMEDIAS «EJEMPLARES»

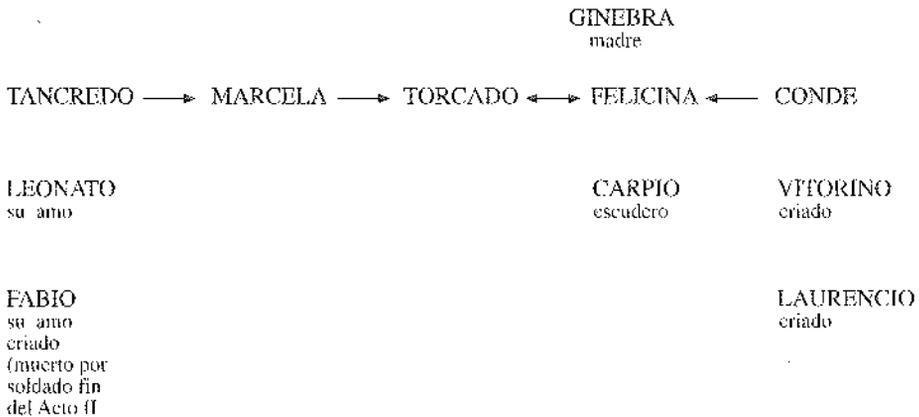
Personajes y relaciones

La ingratitude vengada



Garrancho/ Cespedosa/ Barboso/ Matamoros, rufianes: I. 4/ 6
 Un picador/ Un padre de mozos: II.1
 Un alguacil/ Un escribano: II.4
 Trebacio/ Claudio, criados del Marques, III.2/ 5
 Tristan/ Balboa, amigos de Octavio, III.6

El sufrimiento premiado



Basilio, criado del Conde, I.1 Un alguacil, I.1; II.3; III.1.