EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

XV Jornadas. Almería



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES DIPUTACIÓN DE ALMERÍA





EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

XV JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Editores

Irene Pardo Molina Antonio Serrano

Instituto de Estudios Almerienses Diputación de Almería 2001

© Edición: Instituto de Estudios Almerienses

© Textos: Los autores

ISBN: 84 - 8108 - 237 - 6 Dep. Legaf: A1 - 164 - 2001

Composición: Servicio de Edición del I.E.A Maquetación: Manuel Gálvez Martinez

Imprime: Gráficas Alpe, SL (Roquetas de Mar, Almetía)

COLECCIÓN ACTAS

Núm. 41



ÍNDICE

COMO PRÓLOGO	9
APERTURA DE LAS XV JORNADASHOMENAJE A LOS PROFESORES ALFREDO HERMENEGILDO Y FRANCISCO RUIZ RAMÓN	11
HOMENAJE A LA ACTRIZ MARI CARRILLO	17
LETRILLA DE FEDERICO SERRALTA	19
SOMBRAS ESCÉNICAS DE LA REALIDAD Y DE LA FICCIÓN: EL TEATRO DE CERVANTES	23
DEL DON JUAN FUNDADOR AL DON JUAN ROMÁNTICO O DE DOÑA ANA A DOÑA INÉS	39
FELIPE GODÍNEZ A LA LUZ DE ALGUNAS COMEDIAS RECIENTEMENTE RECUPERADAS	53
LA NÓMINA DEL <i>DICCIONARIO DE AUTORIDADES.</i> EL CASO DE TIRSO DE MOLINA	71
SOBRE LOS ORÍGENES DE LA COMEDIA DE FIGURÓN: EL AUSENTE EN EL LUGAR, DE LOPE DE VEGA (¿1606?) Frédéric Serralta	85
ESTRUCTURA DRAMÁTICA Y RESPONSABILIDAD. DE NUEVO SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE EL <i>CABALLERO</i> <i>DE OLMEDO</i> DE LOPE DE VEGA. (NOTAS PARA UNA SÍNTESIS)	95

LOS PROFESIONALES DEL ESPECTÁCULO EN EL CORPUS HISPALENSE DE 1631
PARA TAL PALO, TAL ASTILLA. SOBRE EL CORRAL DE COMEDIAS «DOÑA ELVIRA» Y DIEGO DE ALMONACID (1624-1627)
SIN LOS PIES EN LA <i>CAZUELA</i> : PÚBLICO FEMENINO Y RUPTURA DE LAS NORMAS EN LOS CORRALES ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII 177 AGUSTÍN DE LA GRANJA
LOS DEL 98 ANTE EL TEATRO CLÁSICO
LOS INVESTIGADORES MODERNOS Y LA PUESTA EN ESCENA DEL TEATRO CLÁSICO
IMÁGENES SUCESIVAS DE LOPE
JACINTO HERRERA Y SOTOMAYOR Y LA COMEDIA «CALDERONIANA»
MESA REDONDA: «TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN LA ESCENA ACTUAL» 245 Intervienen: Alberto Castilla (Universidad de Mount Holyoke), César Oliva (Universidad de Murgia), Manuel Canseco (Director teatral) y Roberto Alonso (Subdirector de la CNTC)
MESA REDONDA: «EL ACTOR: TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN»
UNA CONCESIÓN ALARCONIANA AL «GUSTO»: LA CUEVA DE SALAMANCA, COMEDIA DE MAGIA

COMO PRÓLOGO

Quisimos hacerlo en la décima edición, pero no fue posible. En el año 1993, en plena resaca de la Expo, también nosotros sufrimos las pertinentes restricciones, y el presupuesto de las Jornadas fue cercenado con tanta radicalidad que tuvimos que renunciar al proyecto, posponiéndolo para mejores tiempos. En el año 1998 coincidieron dos fechas emblemáticas: el centenario de la mítica Generación y la décimoquinta edición de las JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO. El momento era propicio por aquel entonces y teníamos posibilidades de realizarlo, así que, como decía el viejo filósofo, «quisimos y pudimos», y llevamos a la práctica el proyecto pendiente: traer a todos los conferenciantes que habían tenido una mayor presencia a lo largo de esos quince años pasados.

Lo hemos dicho muchas veces y no es una afirmación de huero protocolo: las Jornadas son también, entre otros muchos factores, fruto del apoyo y la colaboración de muchas gentes que han aportado cosas sustanciales desde el mismo momento en que las conocieron y compartieron sus objetivos. A veces, dando la concesión del apoyo institucional de los lugares donde trabajaban; a veces, con la propia y personal contribución desinteresada; a veces, consiguiendo la concesión de becas por parte de sus universidades; a veces, ayudas para conseguir apoyo público; a veces, en fin, la palabra de aliento cuando los ánimos flaqueaban o cuando volaba alguna cuchilla, que de todo ha habido. Y ante todo esto, qué menos que traerlos a todos en un año especialmente feliz por la commemoración. Porque, al motivo de gratitud se le unía otro de estricta justicia: todos ellos eran y son los críticos más prestigiosos que hay hoy en el mundo del teatro del Siglo de Oro. Y, por fin, el proyecto se consumó.

El resultado está aquí: un volumen con una colección de trabajos fantásticos, que serán punto de referencia obligado y fuente de imprescindible consulta para todos aquellos que se asomen en el futuro a nuestro teatro clásico en cualquiera de sus facetas. Llevamos publicados cinco volúmenes de actas, y de todos y cada uno hemos sentido satisfacción, pero, con sinceridad, por este volumen nos anima una especial predilección; por el número y calidad de sus artículos, y, por qué negarlo, porque son el resultado de muchos años de trabajo.

Sería mezquino no agradecer aquí su colaboración a todos los que participaron en la organización de las Jornadas a lo largo de estos quince años. Sus aportaciones y su esfuer-

zo fueron esenciales. Por eso hoy debemos recordarlos y compartir con ellos el júbilo de la celebración.

Y, por último, hemos de mencionar a aquellas instituciones que aportaron fondos para la celebración de estas décimoquintas Jornadas. Y así, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Ministerio de Cultura –a través de la Dirección General de Cooperación y Promoción Cultural y del INAEM-, el Ayuntamiento, la Diputación y la Universidad de Almería, la Caja de Madrid, Unicaja y la Caja Rural hicieron posible que las Jornadas-98 se realizaran. Y, como siempre, el Instituto de Estudios Almerienses es el encargado de editar estas actas. Y aún más: recordemos las becas dadas por las universidades de Almería, Castilla-La Mancha, Complutense, Granada, La Rioja, Navarra, Sevilla y Valladolid para que sus alumnos respectivos pudieran asistir al evento. A todos nuestro agradecimiento.

Creemos positivo que también se conozca a Almería como un lugar de referencia obligada para los estudios del teatro áureo. Y este libro contribuye a ello. Por las venas de estas actas van muchas ilusiones y muchas horas de trabajo duro, apasionado y apasionante. Pero ha merecido la pena.

Los editores.

APERTURA DE LAS JORNADAS HOMENAJE A LOS PROFESORES FRANCISCO RUIZ RAMÓN Y ALFREDO HERMENEGILDO

Comienzan las XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería, de la mano de su direcor, Antonio Serrano, el cual presentará a los homenajeados de este año.

Desde hace unos años, dentro de las Jornadas estamos dedicando unos homenajes a aquellas personas que se han significado a lo largo de su vida por el estudio y la aportación al mundo teatral, bien desde la mesa de despacho, bien desde las tablas de los escenarios. Son, pues, unos homenaies que podíamos denominar académicos y escénicos. Y este año no ha sido una excepción. Así, mañana, en el teatro, cinco minutos antes de empezar la función, homenajearemos a la gran actriz Mari Carrillo, y hoy, aquí, corresponde hacerlo a los elegidos en esta ocasión: los profesores Francisco Ruiz Ramón y Alfredo Hermenegildo . Bien sabéis que uno de los rasgos de nuestras Jornadas es que no solemos hacer presentaciones minuciosas de los conferenciantes, y la verdad es que justificar hoy los dos homenajes académicos es algo absolutamente inútil por obvio. No obstante, tendríamos que recordar que el profesor Ruiz Ramón fue el primero en hacer estudios teatrales en los que se acercaba al teatro algo más que desde una perspectiva puramente de la literatura dramática, algo que le une muy estrechamente a la mentalidad sostenida por estas Jornadas. Y así, su libro Historia del teatro español (1967) significó una ruptura con los estudios teatrales previos a él. Y quizá algo más; hay que recordar los años y la editorial en la que aparece ese libro: los que pertenecemos a una determinada generación no podemos olvidar lo que la colección de bolsillo de Alianza Editorial nos brindó: por un lado, La Regenta (1962), una novela a la que no teníamos acceso los jóvenes de aquel entonces; y por otro, el mencionado libro de Ruiz Ramón, posiblemente el libro más desencuadernado, más subrayado y más roto que existe en la casa de todo buen aficionado al teatro. Y después de esa fecha, ya una serie de aportaciones absolutamente imprescindibles: la Historia del teatro español del siglo XX, que ha sido reeditado hace poco, sus estudios de Calderón y la tragedia (1984) sus ediciones, también en Alianza, de tragedias de Calderón (1967, 1968, y 1969) y la aportación crítica al género que ello significó; y un sin fin de artícutos sobre autores clásicos y modernos como Lope, Tirso, Benavente, etc. Y todo ello, sin que olvidemos una faceta suya quizá no muy conocida: su faceta de creador, de autor de teatro, con obras como El Inquisidor (1989) o Juego de espejos (1990).

De Alfredo Hermenegildo cabría destacar su labor en el campo de la docencia y su especialización en nuestros primitivos dramaturgos (Juan del Encina, Lucas Fernández, etc.). Se ha dedicado a estudiar el personaje del bobo y sus posteriores evoluciones hasta llegar al gracioso en sus mil y una facetas. Es un consumado maestro en el significado teatral de las didascalias y en ellas ha empeñado gran parte de su tiempo en un sin fin de artículos. Es autor de varios libros, alguno tan clásico y tan importante como La tragedia en el Renacimiento español (1973), El teatro del siglo XVI (1994), o Juegos dramáticos de la locura festiva (1997), obras tan imprescindibles para cualquiera que se quiera acercar al mundo del teatro del Siglo de Oro. Y de Alfredo habría que resaltar una última cosa, que de vez en cuando le recordamos sus amigos: su estancia, en el extranjero no ha alterado para nada su militancia de ser de Burgos. Porque Alfredo, ante todo y sobre todo, es de Burgos; y eso imprime carácter.

En fin, a uno y a otro el homenaje está de sobra justificado. Ellos saben que hay un reconocimiento a su labor, a su trabajo, a sus aportaciones en el mundo de lo literario. Pero ellos también saben que este homenaje es el fruto cariñoso de todos los que, habiendo sido sus discípulos, hemos tenido la inmensa dicha de llegar a ser sus amigos.

A continuación es el profesor Francisco Ruiz Ramón quien inicia con unas palabras elogiosas el homenaje al profesor Alfredo Hermenegildo.

En primer lugar quiero darte las gracias, Antonio, por las palabras que has dicho; porque, cuando el teatro coincide con la generosidad, como es tu caso, estamos en el mejor de los mundos. Muchas gracias. Hace unos años me pidió Isla Campbell que dijera, como hoy, unas palabras en el homenaje a Alfredo Hermenegildo celebrado en Ciudad Juárez, frontera entre Méjico y Estados Unidos, celebración que se hizo con mariachis y amistad sin límites. Hace dos meses me pidió Antonio Serrano que dijera otras palabras a Alfredo aquí en Almería, y así lo hago. Para mí no es difícil decir unas palabras sobre Alfredo Hermenegildo; el problema es elegir sobre cuál de todos los Alfredos. En ciudad Juárez decidí evocar a uno de los Alfredos -quizá el que más le gusta a él-: al Alfredo que llamé Alfredo-Merche. Merche, como sabéis, es su mujer; la madre de sus hijas, su compañera de tierra, mar y aire, de las tremendas heladas montrealenses y de muchas cosas más. Años antes, por escrito, había elegido al Alfredo Hermenegildo que todos los que estamos aquí conocemos: al autor de libros y ensayos fundamentales, hasta sus dos grandes libros de 1961 y 1973, y al estudioso del espacio del carnaval y de la locura festiva, y de sus bodas con la sonrisa y la desvergüenza del bufón y de sus coimas; y al estudioso de Juan del Encina, y de Lucas Fernández, Torres Naharro, Cervantes y un largo etcétera.

Después hay otro Alfredo Hermenegildo más intrincado: el de las didascalias, el de las microsecuencias y los sistemas ternarios y sus frondosos conjuntos, representados a veces por frondosos árboles, que esconden una subida al monte Sión para descubrir y poseer el tesoro escondido del texto a donde pocos llegan. Ése es otro Alfredo, viajero incansable de los espacios cibernéticos, entre computadoras, ordenadores, correos electrónicos, como un nuevo Fausto al que Mefistófeles llama sin la compañía de su Margarita. Y como estoy

dispuesto ir al fin del mundo con todos estos Alfredos, no puedo dejar de mencionar al imponente burgalés de pro y miembro, sobre todas las demás, de la «asociación planetaria de hombres de bien». Y, puestos a apurar, hay otro Alfredo: el de increíble memoria para los chistes de todos los colores; el amigo de sus amigos hasta el heroísmo; el maestro de una nutrida prole de alumnos, algunos de ellos ya maestros; el juglar de las muchas formas, algunas inverosímiles.

Y yo, en verdad, me quedo con todos los Alfredos que he mencionado; porque todos son ramas de un solo y magnífico tronco, bien hincado en la tierra, la real, no la utópica, pero tendidas las ramas hacia arriba, hacia lo alto siempre y hacia los cuatro puntos cardinales. Tronco y ramas de un árbol cuyas raíces más hondas se llaman generosidad, bondad, humor, inteligencia, eso sí, espolvorcado con su propia canela de burgalés. Alfredo ya me ha honrado siempre, y yo me honro de ser su amigo. Muchas gracias.

El profesor Alfredo Hermenegildo, como no podía ser menos, también homenajeó con sus palabras al profesor Francisco Ruiz Ramón.

Hace ahora más de cuarenta años liegaba yo a los despachos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid, España).(Y aprovecho la ocasión para decir en voz alta el nombre de España, ahora que los políticos sólo se atreven a hablar del Estado, del Himno Constitucional, etc...) Decía que a finales de los años 50 llegué al Instituto Cervantes del Consejo cuando se iba camino de otras latitudes uno de los becarios allí residentes. Era Francisco Ruíz Ramón. Entonces le conocí yo, pobre licenciado recién salido del homo, que veía con envidia cómo uno de los suyos iniciaba una carrera profesional que, con el tiempo, sería un proceso envidiable. Ruiz Ramón se iba a Oslo en busca del frío. ¡También son ganas! Y esto lo dice quien conoce ampliamente la cosa. Luego volvió casado con una francesa, con Geneviève, que andando el tiempo se convertiría en Genoveva, una vez hechos sus cuarteles y sus residencias en el mundo de los estudios hispánicos. Pasó el tiempo y Ruiz Ramón abandonó el polo camino de climas más civilizados, Puerto Rico pero altí el calor era excesivo y no podía trabajar. Nucvo cambio. Esa vez fue la Universidad de Purdue, en Indiana. Estando allí volvimos a establecer contacto. Desde entonces Francisco Ruiz Ramón se ha convertido para mí en Paco, en Paco Ruiz Ramón, el amigo entrañable, el maestro reconocido, el escritor fino y punzante, el investigador admirado. Luego pasó por Chicago y aterrizó en su lugar actual, la Universidad Vanderbilt, de Nashville, en el Tennessee norteamericano. He seguido muy de cerca estas últimas etapas. Parece como si con el paso del tiempo nuestros caminos se hubieran acercado. Salamanca, Washington, El Paso, Juárez, etc... han sido lugares de reunión casi continua en los últimos quince o veinte años.

Por todo esto me encuentro ante la tarea de hacer el elogio del Dr. Ruiz Ramón en este cálido ambiente almeriense. Quiero agradecer a los organizadores la ocasión que me ofrecen para decir de Paco lo que todos saben. Y quizás alguna otra cosa que resulte desconocida.

Yo no me perdonaría nunca el haber presentado aquí una bibliografía exhaustiva de Ruiz Ramón. Eso no se le hace a un amigo. Todo el mundo conoce ese clásico del hispa-

nismo que es la Historia del teatro español. ¡Cuántas generaciones han bebido en esa obra, pensada con extremada finura y escrita con mano firme y espíritu de gran comunicador! Ahí quedan sus ediciones de las tragedias calderonianas, de La cisma de Inglaterra, de La hija del aire, de tantas otras obras que siguen siendo modelos de habilidad crítica. Ahí quedan los Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo, su Calderón y la tragedia, sus últimos Paradigmas del teatro clásico español, etc... Ahí quedan otros muchos trabajos que dejo apilados en las fichas de cualquier repertorio medianamente dotado.

Recuerdo que alguna vez me propuso que dividiéramos el campo de la tragedia española clásica entre los dos. La del XVI para mí. La del XVII para él. Aquello que surgió entre las bromas de una conversación amistosa, casi lo hemos respetado religiosamente. Lo cual no nos ha quitado, ni a él ni a mí, las ganas de reír y de no adoptar actitudes demasiado condicionadas por el peso del destino.

Pero Paco ha extendido su pasión por el trabajo al espacio de la creación. Su obra *El inquisidor* y, sobre todo, *Juego de espejos*, premiada en Puerto Rico (1963) y en España (1982), son una muestra de ese otro saber hacer de quién tan bien conoce los entresijos del teatro.

Es un placer, Paco, poder decirte estas palabras en el homenaje que todos te dedicamos. Y no quisiera terminarlas sin añadir un poco de eso que, en el reparto que hiciste aquel día, sí me pertenece en exclusiva. Yo no escribiré obra de teatro alguna, pero algún romance, serio, enjundioso y adecuado, no te lo quita nadie.

Quise hacerte uno jugando con muchas rimas consonantes y con tu nombre familiar: Paco. Empezaba así:

¡Qué delicia es comentar los trabajos de don Paco, artículos, recensiones, libros, charlas...

Y aquí me detuve. No hay manera de sacarle partido a la rima -ao, sobre todo si va dominada de modo poco hábil por la consonante en -aco. Las palabras que surgían cran impresentables: taco (tú eres hombre muy mesurado y bien hablado), caco (tú eres hombre justo y gencroso), saco (tú dices «chaqueta»), bellaco (¡para qué te vóy a contar!)... En fin que abandoné la idea pensando que, por otra parte, tú tienes un nombre sonoro y hecho a la medida del octosílabo con rima en -ó. «Don Francisco Ruiz Ramón». ¡Qué más podía pedir un versificador de fin de semana como yo! Así que opté por pensar y meditar en tus habilidades y por embutirlas dentro de ese metro tan racial, tan sonoro y tan magnífico como es el romance en -o. Y el resultado es éste;

Por las doradas praderas, lejos ya de Washingtón, en el Tennessee dorado por su otoño de color, camina don Paco Ruiz con grande preocupación. Ha salido de su casa v ha buscado la ocasión de pensar en Genoveva que está en grande postración. - «Genoveva es mujer fuerte. Genoveva ya escribió cientos y cientos de páginas, miles de líneas, jay Dios!, tantas obras, tantos textos como he producido yo, y nunca se me ha quejado de tener ningún dolor». Así pensaba don Paco. don Francisco Ruiz Ramón. «¿Cómo es posible que ahora, que ya tiene ordenador, ahora que ya ha aprendido cómo marcha el Macintosh, proteste continuamente de un agudo «mal de dos»3 Paco Ruiz se enternecía. Don Francisco descubrió. preguntándole a un amigo que por Tennessee pasó, -era un amigo de Burgos, un juglar algo guasónque el dolor de la columna tiene fácil solución; que bajando la pantalla del maldito Macintosh a la altura de los ojos desde lo alto del salón, las vértebras se acomodan, el cuello pierde tensión y la pobre Genoveva vuelve a ser lo que va fuo². Paco volvió a la su casa, a esa soberbia mansión.

¹Como Genoveva es francesa, Paco siente un cierto tirón por frases como la citada; cuyo contenido semántico es, claramente, el dolor de espalda.

²Aquí el poeta ha cehado mano de una licencia poética algo arriesgada y terrible, pero que tiene su gracia. Vale.

satisfecho con saber que su intrépida pasión por la alta tecnología, por la tecla y el ratón, le permitiría ya siempre contemplar, en un rincón, a la doña Genoveva terminar otro renglón, y copiar obras maestras de Francisco Ruiz Ramón.

HOMENAJE A LA ACTRIZ A MARI CARRILLO

Como se ha dicho anteriormente, en esas mismas Jornadas se rindió homenaje a la actriz Mari Carrillo. Y ella, el 6 de marzo, en el Auditorio Maestro Padilla, poco antes de la representación de *El gran teatro del mundo*, pronunció las siguientes palabras:

"Gracias por esta distinción que me hacéis, la recibo gustosa porque al final de mi carrera y lo que Dios se sirva prolongar mi vida –no tengo ninguna prisa en dejar ésta por mucho que sean los inconvenientes que tenga- vivir es tan hermoso...

Yo, amigos míos, he dividido mis recuerdos en dos clases –sin recuerdos la vida no existe- en dos clases digo: los buenos recuerdos y los...otros. Esta fiesta de hoy, la incluyo entre los momentos más felices de mi vida. Yo suelo ser una viejita alegre, aunque hoy me encontráis con el ánimo por los suelos. Soy alegre porque no he perdido la capacidad de amar. Quiero a mi marido, mi marido es un enamorado de las antigüedades, y por eso cada día me quiere más. Tengo el amor de mis hijas, de mis nietos, de mis biznietos, y hoy quiero contar con el vuestro. Y los malos recuerdos...esos, tacharlos: los he vivido. Sólo cuento los días luminosos, los días felices. Los llevo atados con un pedacito de la cinta que bajo del cielo. De este cielo vuestro,

Me despido de vosotros con el gozo de aquel latino que dijo: «He cumplido»."

Gracias.



LETRILLA (CASI) DE REPENTE XV JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO¹ ALMERÍA, MARZO 1998

De que, Alfredo, nos pregones tu teatro en el teatro, y tengas a más de cuatro admirados y mirones, por deslumbrante que sea ya nadie se maravilla pues, leña, madera o tea, de tal palo tal astilla.

De que Francisco, confuso nos aclare a sus donjuanes, y con geniales afanes nos deje patidifusos, por mucho que nos asombre ya nadie se maravilla: no va a desmentir tal hombre de tal palo tal astilia.

De que Germán nos dé luz a partir de aquellas sueltas diferidas y disueltas por su ingenio de avestruz, aunque es gallardo adalid ya nadie se maravilla, que, aquí y en Valladolid, de tal palo tal astilla.

Es frecuente que el profesor Serralta componga en los congresos coplas o ferrillas como las que aquí aparecen. Su ingenio obliga a incluirlas en las actas.

De que el segundo Francisco con ingeniosas verdades descubra que Autoridades deja su Fray hecho cisco, por mucho que se celebre, ya nadie se maravilla, que, en Palacio o en pesebre, de tal palo tal astilla.

De que nos demuestre Ignacio que morirá el Caballero en manos de un traicionero tival, a su amor reacio, por claro que nos lo ponga ya nadie se maravilla, que en el Congo... o en la conga, de tal palo tal astilla.

De que Luciano el divino tan bien nos cuente que Lorca no condenaba a la horca el teatro cervantino, por más que aplauda el senado ya nadie se maravilla, porque es refrán muy sonado de tal palo tal astilla.

De que el serio de Agustín nos diga que a la cazuela sólo iba alguna mozuela y no damas de postín, aunque sea muy convincente ya nadie se maravilla, porque, cual dice la gente, de tal palo tal astilla.

De que Mercedes nos cuente sus platónicos amores con pretéritos actores, y lo haga magistralmente, por mucho que nos encante ya nadie se maravilla, que, por talento y talante, de tal palo tal astilla, De que sean, una tras una, triunfales estas Jornadas siempre a pulso renovadas, y con su saña importuna no se las lleve el demonio, ya nadie se maravilla pues, montándolas Antonio, de tal palo tal astilla.

Federico Serralta Almería, 6 de Marzo 1998



SOMBRAS ESCÉNICAS DE LA REALIDAD Y DE LA FICCIÓN: EL TEATRO DE CERVANTES

Alfredo Hurmenegildo
Université de Montréal

Hablar de la ambigüedad cervantina se ha convertido casi en un lugar común de la crítica y no vamos a entrar hoy en el debate en torno a dicha condición. Sí, queremos analizar el uso que Cervantes hizo de un artificio extremadamente complejo, el llamado «teatro en el teatro», para situar su obra dramática en una zona de sombras, en un espacio confuso en el que la realidad y la ficción se entrecruzan y casi se confunden. El teatro es ficción y puede, al mismo tiempo, disfrazarse de realidad. Cuando en una obra dramática el escritor ofrece al espectador un producto artístico en que una parte de su contenido aparece como ficción, deja el resto de la pieza casi irremediablemente confundido con la realidad. Aunque todo sea ficción.

Como segunda parte de un estudio sobre los artificios puestos en marcha por el autor de la *Numancia* para navegar por ese confuso espacio situado entre la realidad y la ficción, presentamos hoy el análisis del corpus teatral cervantino no estudiado en la primera etapa¹.

Para la comprensión de las páginas que siguen, vamos a tomar de dicho artículo algunas consideraciones teóricas.

La obra dramática cervantina, con los recursos característicos del género, se entretiene en entregarse a sí misma como espectáculo, en descubrir sus entresijos y en exhibir de algún modo su código teatral. Cervantes construye una buena parte de sus piezas recurriendo al artificio de la metateatralidad y a uno de sus mecanismos más característicos, el llamado «teatro en el teatro». La descripción y el análisis de dicho mecanismo y de sus diversas variantes serán el objeto del presente estudio.

La bibliografía sobre el tema empieza a aumentar en los últimos años, pero nos parece necesario hacer una incursión por este terreno, como parte de un amplio trabajo sobre los mecanismos, funciones y evolución del «teatro en el teatro» del Siglo de Oro. A partir de ahora identificaremos dicho recurso con el acrónimo [TeT].

¹Véase nuestro trabajo «Mirar en cadena: artificios de la metateutralidad cervantina», leído en el coloquio internacional *Cervantès, metteur en scène de la société de son temps*, celebrado en la Universidad de Montreal los días 30 y 31 de octubre y I de noviembre de 1997. Dicho estudio será publicado en las actas del coloquio.

Emilio Orozco Díaz, en su conocido estudio El teatro y la teatralidad del Barroco², traza algunas líneas que resultan útiles a la hora de describir las fronteras que separan la vida de la ficción, cuando la concepción misma de dicha realidad vital se ha revestido con las galas propias del discurso teatral. José María Díez Borque, en su artículo titulado «Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes»³, abre camino, como tantas veces, y nos invita a transitar por él a pesar de la dificultad de la empresa. El trabajo de Carlos Arboleda, Teoría y formas del metateatro de Cervantes⁴, resulta muy elemental y, en buena parte, confuso. No ha llegado hasta nosotros la noticia de la publicación de las actas del congreso, organizado en mayo de 1995 por la universidad suiza de Neuchâtel, sobre el tema El teatro dentro del teatro: Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Vega y Calderón. En el anuncio de dicho congreso se identifican algunas ponencias -las de López de Abiada, Gobat, Cubero, Zayán y Kühni) que, sin dada alguna, tocaron de lleno el asunto que nos ocupa hoy. Estudios de Manuel Sito Alba5, Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera⁶, y de Maria Idalina Resina Rodrigues⁷ abordan el problema a través de un corpus distinto del que nosotros tratamos, pero son buena muestra de que en los últimos veinte años el objeto de nuestra reflexión ha despertado una gran curiosidad.

El conjunto del presente trabajo se inspira, de modo evidente, en las reflexiones de Lionel Abel⁸, de Georges Forestier⁹ y de Lucien Dällenbach¹⁰, así como en nuestros *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*¹¹. De este último libro, así como del estudio realizado por Mercedes de los Reyes Peña, María Dolores González y nosotros mismos¹², hemos tomado un buen número de reflexiones teóricas y de recursos instrumentales para realizar nuestra investigación. Al mismo tiempo, al poner el modelo teórico frente a un nuevo corpus, el teatro cervantino, hemos podido reajustar ciertos aspectos de dicho modelo y avanzar, esa es nuestra pretensión, un poco más lejos por el camino del conocimiento de esa realidad que es el teatro español del Siglo de Oro.

La función metaliteraria del texto dramático matiza la condición de ciertos parlamentos y es la que aparece cuando se utiliza el código literario como objeto del mensaje. Es la reflexión sobre el hecho literario la que puede quedar integrada en dicha función. En ella

²Barcelona: Planeta, 1969.

³Anales cervantinos, 11, 1972, pp. 113-28

⁴Salamanca; Universidad de Salamanca, 1991.

⁵º Metateatro en Calderón. El gran teatro del mundo», en Calderón. Actas del «Congreso Internacional Sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro» (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Ed. Luciano García Lorenzo (Madrid: CSIC, 1983), vol. 2, pp. 789-802.

⁶La escritura como espejo de palacio, «El toreador» de Calderón. Kassel: Reichonberger, 1985.

⁷⁸O teatro no teatro: a propósito de El rey Seleuco e de outros autos quinhentistas», en Estudos Ibéricos. Da cultura à literatuira. Puntos de encontro. Séculos XIII à XVII (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987), pp. 133-53

⁸Metatheatre: a new view of dramatic form. New York: Hill & Wang, 1966.

⁹Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle, Genève: Droz, 1981.

¹⁰Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

¹¹Palma de Mallorca: José de Olañeta, 1995.

^{12º}El Duque de Ferrara y su elaboración dramática en El castigo sin venganza de Lope de Vega», Anuario Lope de Vega, 1, 1995, pp. 37-58.

se encierra la función metateatral, con sus dos posibilidades: teatro en el teatro (TeT) y teatro sobre teatro (TsT). El TeT es el teatro invadido por la teatralidad, es el teatro que se desdobla¹³ desde el punto de vista estructural, lo que implica, en cierto modo, un contenido que incluye la «representación de una pieza dramática». El TsT, por otra parte, es la reflexión misma sobre el hecho teatral y su historia, la teatralidad, los mecanismos que rigen la escena, etc... Tiene esta función una dimensión polivalente, pero bien anclada en la consideración del «hecho literario» en general y del «hecho teatral» en particular. La condición del TeT¹⁴ debe ir más allá de la presencia de una obra enmarcada e identificada como pieza teatral -el caso del Hamlet shakespeariano-. Siempre que un personaje se reviste de una función distinta de la que le es propia en la obra/marco y alguna de las figuras dramáticas asume una función mirante frente a unos mirados, siempte que haya dentro de una obra una cierta puesta en escena de una acción en algún modo autónoma, estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del TeT o derivadas, de modo inmediato, de él. Es una manera de analizar la mecánica del espacio teatral y del avance de la diégesis misma que puede dar resultados concluyentes.

Esa difícil y sutil relación que se establece entre el público y la escena ha sido manipulada en muchas ocasiones e introducida dentro de la red sígnica que constituye el texto dramático y, en consecuencia, el texto teatral, llegado ya el momento de la representación. El TeT se ha convertido en un recurso que escritores y directores escénicos utilizan para construir sus creaciones dramáticas y teatrales. Pero es un recurso de variedades infinitas. O casi infinitas. Pretender explicar el artificio por medio de un modelo más o menos estereotipado es correr inevitablemente hacia el engaño de la simplificación. Pero como todo análisis requiere el uso de modelos y todo modelo es reductor, hemos querido evitar la caída en la trampa anticipada. Por ello nuestro intento quiere dejar suficientemente abierto el espacio en que aparece el signo [TeT] y las coordenadas que lo definen. De este modo podremos explicar mejor el comportamiento de nuestros personajes, la estructura de ciertas escenas, la mecánica rectora de algunos segmentos teatrales.

Vamos a hacer ahora una consideración muy somera sobre lo que la teoría del teatro considera generalmente como TeT.

Suele atribuirse la condición de TeT a todo segmento teatral en que un personaje se convierte en espectador dentro de una obra dramática. Como fórmula pedagógica es útil, pero resulta demasiado restringente. Las implicaciones van mucho más lejos. Patrice Pavis define el TeT como «un type de pièce dont le contenu thématique est, en partie, la représentation d'une pièce de théâtre»¹⁵. El problema será identificar qué es lo que consideramos como tal «pièce de théâtre». De hecho, el TeT es una manifestación más de esa marca estética que constituye el metateatro y que está en la base de la conciencia misma de la convención teatral, la que enfrenta y reúne al público, al escritor, al director de escena, a los representantes, a la maquinaria escénica, etc... El estudio de Lionel Abel abrió una vía llena de sugerencias e invitaciones. Abel se refiere a obras dramáticas que no tienen que usar

¹³Forestier, Le théâtre dans le théâtre ..., p. 341.

¹⁴Las nociones TeT, obra engastada, mirante, mírado, etc..., serán estudiadas más adelante en esta introducción.

¹⁵Pavis, Dictionnaire du Théâtre (París: Editions Sociales, 1980), p. 415.

necesariamente el «play-within-a-play, yet the plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing in the stage in this plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them [...] they are aware of their own theatricality»¹⁶. Esta conciencia de teatralidad cubre un campo mucho más amplio que el TeT, aunque este es uno de sus elementos constitutivos. En realidad el metateatro no designa un tipo de pieza dramática, sino una propiedad fundamental de toda obra teatral, siempre cargada, en mayor o menor grado, de signos denegadores, es decir metacríticos¹⁷.

Nos interesa resaltar el carácter metateatral y la conciencia de teatralidad que se hallan presentes, de algún modo, en la confección de todo TeT. El TeT es un signo fundamentalmente metateatral. No hay duda alguna. Pero vayamos más lejos. Desde el punto de vista del despliegue textual de dicha metateatralidad, el TeT implica un necesario desdoblamiento estructural. La expresión [TeT] «traduit à la fois según apunta pertinentemente Georges Forestier¹⁸ une relation d'enchâssement et une relation de dépendence». Es decir, todo TeT conlleva la existencia de una obra/marco y de una obra interior u obra enmarcada, engarzada, engastada. La obra englobante controla, desde su importancia jerárquica, el funcionamiento de la obra englobada. Y esta última, por su particular condición, puede servir de signo abismante -es decir, de reduplicación especular en forma reducida- o, al menos, de detonador y de agente de la transgresión del orden inicial o de la mediación para restaurar un orden en la estructura narrativa de la pieza/marco.

La noción de TeT puede confundirse con la de *mise en abyme*¹⁹, con la abismación²⁰, que supone el que la obra, del género que sea, «se mire dans l'oeuvere»²¹. Si el TeT es un desdoblamiento estructural, la abismación conlleva un desdoblamiento temático, «c'est-àdire une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce Enchassée. Il va sans dire qu'un petit nombre de pièce seulement présentent un tel jeu de miroir»²². El TeT está marcado a veces por una cierta gratuidad, por servir «solamente» para hacer avanzar la acción principal; en otras ocasiones tiene la virtud de abismar dicha acción, desdoblando su teatralización y poniendo de relieve alguna de sus partes capitales. El TeT puede ser, en consecuencia, abismante o no abismante -puede desdoblar temática o estructuralmente la obra/marco-, pero siempre es un signo que envía al espectador la imagen de un mundo altamente teatralizado, de un mundo que induce a dudar entre la con-

¹⁶Abel. Metatheatre, 1966, pp. 60-61.

¹⁷Pavis, Dictionnaire du Théâtre, 1980, p. 247.

¹⁸Forestier, Le théâtre dans le théâtre ..., 1981, p. 13.

¹⁹Sobre la mise en abyme véanse las luminosas reflexiones de Lucien Dällenbach en su conocido Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, citado más arriba.

²⁰Hemos traducido por «abismación» el sintagma francés «mise en abyme». El término castellano describe exactamente la noción tomada de la heráldica y es más manejable y flexible que el correspondiente francés. Sus posibilidades de inserción sintáctica (abismar, abismante, abismado, abismación, etc...) son múltiples.

²⁾Forestier, Le théâtre dans le théâtre ..., p. 13.

²²Forestier, Le théâtre dans le théâtre ..., p. 13.

dición real o fictiva de lo que se está presenciando. Si el público contempla, porque ha visto cómo se pone en marcha, el carácter ficticio de la obra enmarcada, reaccionará ante la obra englobante como si estuviera ante la verdadera vida. Al poner de relieve el carácter fingido de la obra enmarcada, la obra englobante «adquiere las apariencias propias de la realidad». Esta es una de sus virtudes. En el fondo, el TeT puede ser un medio de dar credibilidad al teatro. Aunque puede tener otra característica de efecto diametralmente opuesto. La obra enmarcada, por su carácter abiertamente fictivo, está contagiando la percepción de la obra englobante y poniendo de relieve su condición no-real, su dimensión inventada, su consistencia estrictamente «teatral», fingida, breal. En este segundo caso, el TeT viene a añadir espectáculo al espectáculo; descubre así, de modo más explícito, el carácter fingido del teatro. Tiene un efecto típicamente denegador.

La importancia y la significación del procedimiento [TeT] están ligadas a la importancia y la significación que se le da a la obra enmarcada. Y señala Forestier que «par importance, nous n'entendons pas seulement l'idée de dimension [...]. Nous voulons dire que ce qui est déterminant, c'est la *fonction* de la pièce intérieure dans l'ensemble qui l'enchâsse. Selon qu'elle sert à quelque chose ou non, qu'elle fait avancer l'action principale ou bien se contente de la prolonger ou de l'illustrer, la signification n'est pas la même»²³. Por otra parte, la función misma del TeT se ve afectada por el tipo de estructura en el que está integrado. Según se trate de una estructura que acepta la inclusión libre o una inserción de rigurosa subordinación, la significación, la potencia, la eficacia semántica del TeT será de distinto orden.

Hay, pues, muy diversos grados y formas de TeT. La diferente función que se le atribaye en la estructura narrativa de la obra englobante y el distinto grado de eficacia de dicha función, etc..., hacen que el TeT sea de múltiples órdenes y tenga muy variadas conformaciones.

El TeT es un módulo que se realiza en un tiempo y un espacio más o menos amplios, pero siempre reducidos si se tiene en cuenta el tiempo y el espacio limitados de que dispone la pieza englobante. En el entramado dramático de esta última se inserta, integra y engasta la obra enmarcada. La reducción del espacio y del tiempo atribuidos al módulo suponen un gesto de control de las fuerzas dramatizadas dentro de él. La recuperación y ordenación de tales fuerzas son puestas a contribución para modificar, en un sentido o en otro, el desarrollo de la obra/marco.

En todo TeT hay un espacio y un tiempo de la representación que, en general, son señalados de manera precisa por medio de las consiguientes didascalias implícitas o explícitas, un programa dramático previsto y anunciado in toto o in parte, unos personajes a los que identificamos como mirados y un público al que llamamos mirante. Es decir, el TeT supone la transformación de ciertos personajes de la comedia/marco en público, en espectador, en personaje mirante, y la asunción, por parte de otras figuras, de una nueva función dramática que les da la categoría de personaje mirado. A ciertas figuras de la comedia/marco se les confía la asunción de nuevos roles, de las funciones que definirán y dramatizarán la «puesta en escena» de la comedia engastada o interior.

²³Forestier, Le théâtre dans le théâtre ..., 1981, p. 14.

Uno o varios personajes de la obra/marco pueden asumir también la función de conceptor y director escénicos, proponiendo la manera de actuar y de fingir, el diálogo que ha de ponerse en boca de los mirados, el vestuario que estos llevarán, los gestos y las relaciones espaciales -kinésica y proxémica- que llevarán a cabo, etc...

Unos y otros se dotan, pues, de una segunda máscara, de una doble máscara. Evidentemente el público de la comedia/marco, será el archimirante, el espectador supremo.

Los personajes mirantes y los personajes mirados son de dos órdenes: los omniscientes y los nescientes. Los primeros asumen su condición teatral, fingida, mimética, y representan «con pleno conocimiento de causa» lo que ellos consideran como no-real. La condición omnisciente puede estar presente de igual modo en los mirantes y en los mirados. La diferencia entre los dos tipos de personajes de la obra engastada es fundamental para que funcione la representación como engaño. Los personajes nescientes asumen también su condición teatral, aunque de modo implícito, y representan «con pleno desconocimiento de causa» lo que ellos consideran como real, como vida, como no-fingido. Si el nesciente, el ignorante, pasa a la categoría de omnisciente, el engaño se rompe y la situación se deshace. Si no ocurre tal modificación, la representación del engaño ha surtido efecto.

En el desarrollo de una representación de TeT, puede ocurrir que un personaje mirante pase a la categoría de mirado y viceversa. Se muestra así, en forma reducida, el carácter convencional del ejercicio teatral y la permeabilidad de la barrera que separa el espacio del personaje y el espacio del espectador. La escena «a la italiana» provoca una separación, quizás demasiado tajante, de los dos espacios. El TeT viene a neutralizar de algún modo dicha separación y a subrayar la continuidad existente entre el público y la escena. Los escenarios circulares de las representaciones medievales y las prácticas escénicas de aquella época hablan claramente de dicha continuidad, de la no imprescindible barrera que fija el telón «a la italiana»²⁴.

Pero el espectro que cubre la realidad del TeT es muy amplio. Desde el *Hamlet* shakes-peariano o *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus, en que se representa una verdadera pieza dramática dentro de la obra/marco, hasta *El retablo de las maravillas*, el entremés cervantino en que los dos trotamundos, Chanfalla y Chirinos, organizan y montan la «representación de la verdadera falsedad de la vida» -permítasenos el juego de palabras-, o hasta *El castigo sin venganza* y *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, el camino está lleno de meandros y de particularismos.

Podría resultar así discutible la condición «teatral» -dentro del TeT- de ciertas escenas. Ahora bien, cuando en una obra aparecen marcas constantes del discurso teatral, aunque no se represente algo explícitamente identificado como pieza dramática, el espíritu de la máquina y del ejercicio escénicos y sus diversos componentes está presente en todo el tejido de la obra. Si el téxico que inunda la «vida» de los personajes y que denuncia el autoconvencimiento de ser entes de ficción que todos ellos tienen, se manifiesta de modo recurrente en la masa dialogal de una pieza dramática, está connotando de modo evidente

²⁴El estudio de Henri Rey-Flaud *Le cercle magique. Essai sur le théûtre en rond à la fin du Moyen Age* (Gallimard, 1973), ilustra bien el funcionamiento de tal tipo de representaciones.

la conciencia de teatralidad latente en la pieza. El TeT de la época barroca surge, probablemente, de una visión del mundo que se expresa esencialmente «en termes de théâtralité et de dédoublement»²⁵. Esa condición teatral de la existencia lleva al escritor a concebir la vida como teatro y, en consecuencia, a identificar el teatro/vida (la obra/marco) como teatro/teatro (la obra engastada), es decir como TeT.

Pero la visión teatralizada del mundo no es específica de la época barroca, aunque en ella adquiera consistencia esencial. Antes del barroco ya hay en el teatro español momentos escénicos en que se ha utilizado el TeT de modo consciente. La *Egloga interlocutoria* de Diego de Avila²⁶, en los principios del siglo XVI, o el teatro cervantino, objeto de nuestro estudio presente, son partes de ese corpus de lengua castellana sin el que se están trazando alegremente las líneas y los conceptos propios de la teoría del teatro. Cuando Forestier describe con gran pertinencia los rasgos del «teatro en el teatro» francés del siglo XVII, prescinde totalmente de considerar otras experiencias dramáticas e impone y extiende el modelo galo como si se tratará de la norma única. El TeT no nace entre 1580 y 1630, como asegura Forestier. Los juegos *fescennini* de la tradición romana o las pullas del teatro español del siglo XVI²⁷ -Diego de Avila es un buen ejemplo- hacen su aparición mucho antes²⁸. El teatro cervantino es otra realización de indudable importancia. A una parte de dicha realización van consagradas las páginas que siguen.

Entre las diez comedias y los ocho entremeses claramente atribuidos a Cervantes, hay una serie de piezas en las que de modo diferente se pone de manifiesto ese gusto por lo teatral que supone el recurso a la metateatralidad. Pedro de Urdemalas recoge en su texto una serie de reflexiones sobre la mecánica teatral, sobre el modus operandi vigente en la época cervantina. Hay en la comedia un TsT, «teatro sobre teatro», que vamos a dejar de lado por ahora. Se trata, en todo caso, de un texto sobradamente conocido. Los baños de Argel es un ejemplo de utilización del TeT en que se representa auténticamente una comedia dentro de otra, lo mismo que La Entretenida, aunque esta última resulte ser, junto con El retablo de las maravillas, un ejercicio teatral mucho más complejo, una estructura infinitamente más elaborada y eficaz a la hora de hacer funcionar una pieza dentro de otra. El viejo celoso, La cueva de Salamanca y La destrucción de Numancia recurren al uso de unas formas de teatralización en las que el TeT aparece como estructura de base, añadiendo una significación al texto que, de otro modo, habría derivado por un cauce diferente. Veamos los rasgos más sobresalientes del TeT cervantino.

Dejamos de lado ahora la *Numancia* y *La entretenida*, ya estudiadas en la primera parte de nuestra investigación ya citada, y pasamos a estudiar *Los baños de Argel* y los tres entremeses.

²⁵Forestier, Le théâtre dans le théâtre ..., 1981, p. 341.

²⁶Véase Teatro renacentista. Ed. Alfredo Hermenegildo. Madrid: Espasa Calpe. 1990.

²⁷ J.P.W. Crawford, «Echarse pullas - A popular form of tenzone», en Romanic Review, 6, 1915, pp. 15-64.

²⁸Una vez más queremos dejar aquí constancia de la ignorancia delictiva con que se traza la teoría del teatro con desconocimiento absoluto de todo lo que ha pasado y pasa en los espacios culturales de lengua castellana, los españoles y los americanos. Véase en ese sentido nuestro trabajo «Capricho español: ¿Dónde están los innumerables dramaturgos?», en Lazarillo. Revista literaria y cultural, Salamanca, ATTIPE, 1992, n° 2, pp. 5-8.

En Los baños de Argel se reúnen los cristianos para celebrar la Pascua navideña y quieren poner en escena un coloquio. Como en la fiesta teatral de la época, habrá música cuya ejecución será confiada a los hombres del cadí. El texto que se va a representar queda claramente identificado:

«Antes que más gente acuda, el coloquio se comience, que es del gran Lope de Rueda, impreso por Timoneda, que en vejez al tiempo vence. [...] y sé que ha de dar gusto, por ser muy curiosa su manera de decir en el pastoril lenguaje.» (vv. 2097-2107)²⁹

Hay aquí, como en el caso de *Pedro de Urdemalas*, un TsT en el que se están descubriendo en escena las interioridades de la rebotica teatral. Se pregunta si hay en la obra «pellicos» y se responde que es «de ropaje humilde» (vv. 2108-09). No hay loa (v. 2112) y cantará el sacristán (v. 2110). Se trata de una «comedia cautiva» (v. 2114), lo que no cuadra con el anunciado coloquio de Lope de Rueda. Es decir, el sintagma «comedia» puede englobar al coloquio, pero los calificativos [pastoril] y [cautiva] se superponen con dificultad. En todo caso no hay en la obras conservadas de Rueda ningún coloquio de cautivos.

Desde el momento en que el TeT empieza a organizarse, tras el TsT descrito, los personajes de la comedia/marco se dividen, según sus nuevas funciones, en mirantes y mirados. Es decir hay ahora un público que observa lo que otros representan, los mirados. Los mirantes son: Cauralí («que vengo a ver vuestra fiesta» -v. 2119), don Fernando, esclavo de Cauralí, que, incluso en su nueva condición de mirante, conserva su rango inferior al de su señor, a quien le dice «aquí os poedís asentar, / que yo me quedaré en pie» (vv. 2122-23). Cauralí le ordena sentarse a su lado, porque «salen a comenzar» (vv. 2125), texto que implica la existencia de una didascalia que controla el principio de la representación de la obra engastada. Otra didascalia, pero con órdenes acumuladas, está en boca del mirante don Lope («Ya salen; sosiego y chite, / que cantan» -vv. 2126-27), quien está acompañado de otro mirante, Vibanco,

Los mirados ponen en marcha la representación de la fiesta teatral. Primero hay una música («canten lo que quisieren» -p. 256- es un ejemplo de didascalia explícita semiabierta, que prevé la realización de una orden pero que deja libertad al representante para actuar según criterios no predeterminados). Sigue la intervención del Sacristán, mirado que ha de hablar observando «al soslayo» (p. 256) a Cauralí, según la acotación de la comedia/marco. A pesar de que en la comedia se dice que la representación del coloquio ruedesco no

²⁰Cos textos utilizados en el presente trabajo están tornados de Miguel de Cervantes, *Teatro completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Barcelona: Planeta, 1987). Damos entre paréntesis el número de los versos citados o, en los casos necesarios, el de las páginas correspondientes.

tendrá loa, el TeT muestra en el tablado la estructura de la fiesta teatral. Ya hemos visto la música que precede. Cuando sale el Sacristán, «recita» un texto que corresponde, *mutatis mutandis*, al introito antiguo y, en cierto modo, a la loa de las comedias contemporáneas de Cervantes, segmento dramático en que el personaje monologador dice las verdades en ciave burlesca, asumiendo el rol dramático característico del bufón o del loco del carnaval. Sólo la clave paródica hace verosímil alguna de las intervenciones del Sacristán («De Mahoma es esta flecha, / de cuya fuerza reniego» -vv. 2142-43). Unicamente en la boca del loco carnavalesco que es el Sacristán puede permitir la norma social -la del señor de cautivos, el mirante Cauralí- el paralelo burlesco de Aja, que «las mis entrañas raja» (v.2153) con el sol que «nos doma / nuestra vista y la relaja» (vv. 2147-48) o con «la piedra balaja, / que no consiente carcoma» (vv. 2149-50). El texto del Sacristán está diciendo verdades, las del cautivo que asiste a una fiesta «*de réquiem*» (v. 2136), «pues un deseo / más que mortal me molesta» (vv. 2137-38). Todo ello queda encubierto por la invocación de sus amores con Aja, que ocultan el verdadero tormento del cautivo, la privación de libertad.

Desde la comedia/marco, Cauralí se pregunta si lo que está viendo representar es la «comedia / o es bufón este cristiano. [...] / ¿Este perro desvaría, / o entra aquesto en el cuento / de la fiesta deste día?» (vv. 2154-68). Cauralí oye las verdades y no puede creer que sean parte de la fiesta, es decir, ficción. Lo que el TeT subraya es el carácter «real» de la comedia/marco, al ponerla en contraste con la «ficción», realidad en clave grotesca, de la comedia enmarcada. La importancia del introito burlesco, del TeT paródico que representa el Sacristán, viene a poner de relieve la «verdad» existente en la comedia/marco, en la comedia de cautivos a la que asiste al archimirante. El TeT sirve además para abismar la «vida de la comedia». Lo teatral queda confinado en el TeT -y aun allí se descubre en forma burlesca su condición «real»-. La verdadera vida es la que se manifiesta en la comedia/marco. El TeT asegura la catarsis provocada por la comedia/marco en el archimirante, ya que este no contempla en ella una ficción, sino «la realidad».

La condición bufonesca del Sacristán, que ha dicho «la verdad» en el introito, le permite romper la magia de la representación y descubrir así un aspecto de la denegación característica del juego teatral. Cuando Guillermo, mirado, empieza a recitar el coloquio, el Sacristán le interrumpe. Sólo el bufón puede romper la pertinencia de la convención social, o dramática en este caso: «¡Vive Dios, que se me abrasa / el hígado, y sufro y callol» (vv. 2179-80). Guillermo, saliéndose de la obra engastada, interrumpe su actuación, asume el papel de personaje que tenía en la obra marco y pone en peligro la existencia misma del TeT («es que esto adelante pasa, / muy mejor será dejallo» vv. 2181-82). Las fronteras existentes entre lo real y lo figurado se resquebrajan y dejan al descubierto el carácter general de ficción que hay en la comedia cervantina, en toda obra teatral. El escritor de *Los baños de Argel* descubre así la pertinencia lúdica y, al mismo tiempo, digna de tomarse en serio, que la creación dramática lleva entre sus pliegues sémicos.

Al fin, don Lope, mirante, da a Guillermo la orden de volver a comenzar (v. 2188). Se trata de representar un coloquio que dramatiza los amores del pastor protagonista y de la pastora Costanza. El nombre de la heroína es el mismo que el de la dama cautiva, la enamorada de don Fernando en la obra/marco, con lo que también así quedan unidas, aunque sólo sea tenuemente, las aventuras representadas en esta última y las que se viven en la

comedia englobante. De nuevo se marca así la manera de dar relevancia de realidad a la segunda, frente a la condición «fingida» del coloquio pastoril. Guillermo, mirado, recita el texto del coloquio: «Mas ¿quién es este cuitado / que asoma acá entrellerido, / cabizbajo, atordecido [...]?» (vv. 2219-21). A la pregunta de Guillermo, dentro de la comedia engastada, responde el Sacristán, mirante bufonesco, que rompe la convención teatral interviniendo desde su condición de «espectador» e identificándose con el «cuitado» cuya identidad buscaba Guillermo: «Yo soy, cierto, / el triste y desventurado, / vivo en un instante y muerto, / de Mahoma enamorado» (vv. 2224-27).

Cauralí, mirante, quiere que expulsen «a este loco» (v. 2228), al loco carnavalesco, a quien trata de disculpar don Fernando, ya que «cuanto dice es donaire, / y es bufón el pecador» (vv. 2234-35). El discurso oficial, el que domina las figuras de Cauralí y de don Fernando, tolera la presencia del discurso carnavalesco, paródico, vigente en las palabras del Sacristán. Los tres mirantes arrastran hacia el espacio dramático de la comedia/marco la dialéctica [serio / vs / jocoso] y dejan aislado el de la comedia engastada como lugar teatral, como lugar de ficción que pone de relieve la dimensión de verdad real que se predica desde la obra englobante. Al bufón se le consiente todo, aunque al fin expulsan al Sacristán de la representación del coloquio. Y cuando la obra va a continuar, queda interrumpida por la voz de un «moro» que grita «desde arriba» (p. 259), dejando al descubierto únicamente la «realidad» de la comedia/marco. Del mismo modo, al fin de dicha comedia/marco toda ficción se esfumará y permanecerá vigente la sola realidad de la vida, en la que, más allá del teatro, sigue habiendo cautivos en los baños argelinos. Al anunciarse que el niño Francisquito, a quien han querido circuncidar los moros, está atado a una columna, don Fernando pide que interrumpan la fiesta, «que siempre en tragedia acaban / las comedias de cautivos» (vv. 2395-96).

En el TeT hay un despliegue total de lo que era un espectáculo «normal», con su música, sus personajes, su público y con las interrupciones que el espectador hace cuando está descontento o como muestra de su total identificación con lo que ocurre en escena, sea una identificación de primer grado o de tipo paródico y burlesco. El TeT tiene un principio y un final claramente identificados, y mantiene una conexión estructural con la obra/marco, llegando en algún momento a ofrecer ciertos signos de una relación temática que le da la consistencia de la abismación, paródica en este caso.

En la cadena del mirar, el archimirante mira cómo unos mirantes miran a los mirados del coloquio anunciado como obra de Lope de Rueda. Y de todo ese ejercicio queda la afirmación de la trágica vida de los cautivos, elevada a la condición de «realidad» por la fijación de la dimensión teatral que monopoliza la comedia engastada.

El uso de un entremés como instrumento de metateatralidad en *La entretenida*, no excluye el recurso al TeT en los espléndidos entremeses cervantinos. Esas obras, previstas en principio como partes de un espectáculo cuyo «plato fuerte» era una comedia, adquieren la autonomía suficiente como para integrar en su textura algunos de los momentos metateatrales más interesantes de la obra dramática de su autor. Vamos a analizar tres ejemplos que ilustran cómo su creador manejó el teatro dentro de su teatro.

El caso más conocido es *El retablo de las maravillas*, obra que se construye sobre una estructura compleja cuyo asiento fundamental es un TeT. Hay entre ciertos personajes de

la obra una plena conciencia de la teatralidad. Chanfalla es llamado «señor autor» (p. 799) por Rabelín, que ha sido contratado «para tocar en los espacios que tardaren en salir las figuras del Retablo de las Maravillas» (p. 798). Chirinos es identificada como «autora» (p. 803) por el Gobernador, el Licenciado Gomecillos, quien a su vez, es el poeta creador, según Chanfalla, de «aquellas copias tan famosas de *Lucifer estaba malo y tómale mal de fuera*», extremo que rechaza el mismo Gomecillos. El propio Gobernador confiesa haber escrito otras copias «que trataron del diluvio de Sevilla» (p. 804), así como veintidós comedias. «Estoy aguardando [añade] coyuntura para ir a la corte y enriquecer con ellas media docena de autores» (p. 803).

En este ambiente «literario y teatral» se va a hacer la fiesta, una presentación «particular» en casa de Juan Castrado con la que se celebran los desposorios de su hija Teresa. Los personajes del entremés son Teresa Castrada, Teresa Repolla, el Gobernador, Benito Repollo, Juan Castrado, Capacho, Chirinos, Chanfalla, Rabelín, «otra gente del pueblo, un sobrino de Benito que ha de ser aquel gentil hombre que baila» (p. 805), y el Furrier que aparece al final. La representación del Retablo divide a dichos personajes en varios grupos, mirantes y mirados. En la cadena del mirar, el archimirante mira cómo unos mirantes (Chanfalla, Chirinos, Rabelín y el Furrier) contemplan a los mirados (todos los demás), que son, a su vez, mirantes del famoso y mágico Retablo. El retablo de las maravillas utiliza tres niveles de dramatización: el de la obra/marco, el de la obra engastada que van a contemplar los del pueblo, y el del Retablo obra de Tontonelo y presentado por los tres farsantes. Chanfalla aparece como el gran manipulador, el «autor» Montiel, el que controla el funcionamiento de la «obra». Hay, pues, una condición superpuesta en los habitantes del pueblo al que llegan Chirinos, Chanfalla y Rabelín: son mirados que, en una segunda fase, se revisten de mirantes del Retablo. Son mirados nescientes contemplados por los mirantes omniscientes (Chanfalla, etc...) y, al mismo tiempo, asumen la función dramática de mirantes nescientes, aunque nescientes encubiertos, puesto que todos saben, en el fondo de sí mismos, que lo que dicen ver no existe, que el Retablo del sabio Tontonelo es un objeto vacío, sin más contenido que el que ellos ponen en él. La omnisciencia y la nesciencia de nuestro modelo de análisis se complican aquí con la presencia de la «omnisciencia fingida» del pueblo, que ve lo que no hay por mor de la honra,

Los personajes del Retablo (Sansón, el toro, los ratones, el agua «que se deja descolgar de las nubes» -p. 807-, leones y osos colmeneros, Herodías) son «mirados inexistentes» creados por la magia del «autor» y por la presión social de la honra invocada por Chanfalla. Esos signos dramáticos y su entorno escénico fingido, son una muestra cercana a lo que Ignacio Arellano define como «decorado verbal»³⁰. La palabra del poeta crea los espacios, las situaciones y los personajes que han de ver los espectadores. Aquí es el verbo y la presión escénica del «autor» Chanfalla quienes definen la «realidad» que contemplan lo mirantes. Y el propio Chanfalla se divierte mirando cómo los mirantes miran y ven lo que él acaba de inventar y crear con su palabra.

Non-Valores visuales de la palabra en el espacio escémico del Siglo de Oro» (Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 19, 1995, pp. 411-43)

Un aspecto interesante del TeT es la comunicación existente entre el espacio del actor y el del público. Aquí el mirado, el sobrino Repollo, pasa a ser actor del Retablo y ayuda en el baile a la inexistente Herodías. Lo real, el pueblo, deja al descubierto la ficción del teatro, el juego del teatro que es el Retablo. Pero al mismo tiempo, ese fingir colectivo en que dicho pueblo se integra como mirado, descorre la cortina que oculta la trágica ficción del qué dirán, hecho anécdota en el problema de la honra, de la negra honrilla. El pueblo no quiere confesar la realidad, porque la presión social le obliga a hacer de la vida un teatro. Por eso se callan, aunque en aparte confiesan que no ven nada. Es el Gobernador el encargado de asumir esa función: «así veo yo a Sansón aora como al Gran Turco» (p. 806); «todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla» (p. 806); «aún no me ha tocado una gota [de agua], donde todos se ahogan» (p. 807). No deja de ser significativo que el que verbaliza el cinismo colectivo sea el mismo Gobernador.

La mezcla de ficción y de realidad -una vez más el TeT transforma en realidad la ficción de la obra/marco, poniendo de relieve el carácter fingido de la obra enmarcada- aparece en todo su esplendor cuando entra en escena el Furrier y pide alojamiento para treinta soldados que llegan al pueblo dentro de media hora. El Furrier se sitúa como mirante -igual que Chanfalla y Chirinos- de los mirados enfebrecidos por la contemplación del Retablo. Benito cree que a los soldados anunciados por el Furrier los envía Tontonelo, el sabio que ha construido el Retablo, «como ha enviado las otras sabandijas que yo he visto» (p. 809). Ahora es la realidad [soldados] la que es invadida por la ficción [Retablo]. El pueblo quiere que el Retablo incluya las figuras de la soldadesca utilizando los mismos criterios que le permiten pedir a Herodías que baile de nuevo.

Cuando el Furrier confiesa que no ve nada de lo que los otros contemplan, es acusado de ser «ex illis» (p. 810), de ser judío. El soldado «acuchíllase con todos» (p. 811) y en la confusión general termina el TeT y el entremés, no sin antes confesar Chanfalla que el Retablo ha tenido éxito y que «mañana lo podemos mostrar al pueblo» (p. 811). La representación «particular» funciona así como una especie de ensayo general, de abismación catafórica de lo que será la representación pública. Es decir, el juego limitado -transformado en realidad- es la abismación de lo que será el juego público, que, a su vez, es también la figuración de la realidad vigente en el espacio histórico.

La utilización del TeT en dos niveles -de los tres niveles de dramatización que tiene este entremés- permite ver cómo la realidad invade el mundo de la ficción o, mejor, cómo la realidad se hace ficción, cómo se falsea por cuestiones de honra. Las dudas que aparecen antes de entrar el Furrier (Herodías ve el Retablo a pesar de ser judía), se solucionan de un plumazo: Chanfalla afirma que «todas las reglas tiene excepción» (p. 809).

El teatro se ha impuesto a la realidad. Ha forzado al espacio histórico a confesar que todo él es ficción. Por eso los mirantes [pueblo] acaban siendo mirados por el mirante Chanfalla y convertidos en seres de la vida fingida, de la irreal realidad, de la «falsa realidad» de la honra.

En otro de sus entremeses, *El viejo celoso*, recurre Cervantes a una forma de TeT en que la pieza enmarcada empieza a diluirse, a no ser plenamente la obra de teatro en su sentido más evidente. Tampoco lo es *strictu sensu* el retablo de Tontonelo. Pero hay en la es-

cena un recurso dramático, una estrategia textual que utiliza las formas, el engranaje y el sentido que hemos visto en el TeT más puro. En el caso de *El viejo celoso* aún se utiliza una especie de retablo, de objeto pintado, que funciona como signo engastado dentro de la obra/marco. Todo tiene lugar cuando la vecina Ortigosa tiene que organizar la entrada del galán en casa de Cañizares, el viejo y celoso marido de Lorenza. El texto incluye una DE que dice así: «(Entra Ortigosa, y tray un guadamecí y en las pieles de las cuatro esquinas han de venir pintados Rodamonte, Mandricardo, Rugero y Gradaso; y Rodamonte venga pintado como arrebozado)» (p. 833). El guadamecí es una especie de retablo en el que aparece un embozado.

Ortigosa es quien dispone la escena. Es la «autora» de la representación. Es ella quien ha traído el guadamecí y quien manda a Lorenza que lo sostenga: «Tenga vuesa merced desa punta, señora mía, y descojámosle, porque no vea el señor Cañizares que hay engaño en mis palabras» (p. 834).

En la «representación» hay, pues, un mirante nesciente, Cañizares, una mirante omnisciente, la criada Cristina, y dos mirados omniscientes (Ortigosa y Lorenza), que, junto con las inertes figuras del inerte guadamecí/retablo, salen de la obra/marco para asumir las funciones ya señaladas en la pieza engastada. El amante embozado, que entra ocultándose tras el guadamecí, es la versión «real» de la figura de «Rodamonte embozado» que está fijada en el guadamecí; es el punto de unión existente entre la ficción del TeT y la realidad de la obra/marco.

Toda la puesta en escena sirve para que el mirado Cañizares vea la obra enmarcada y no actúe como personaje de la obra/marco viendo la realidad del embozado amante de su mujer. Ve a Rodamonte y no ve al intruso que penetra en su casa y en su honra ocultándo-se detrás del guadamecí.

La frase que apunta la coincidencia de la ficción y de la realidad está en boca del mirante nesciente, Cañizares: «¡Oh, que lindo Rodamonte! ¿ Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa?» (p. 834). La nesciencia del mirante Cañizares choca con la omnisciencia de la otra mirante, Cristina: «Señor tío, yo no sé nada de rebozados; y si él ha entrado en casa, la señora Ortigosa tiene la culpa» (p. 834). Cristina habla de la realidad de la vida, encubierta por la ficción del TeT. El galán se ha introducido, embozado y tapado por el guadamecí, en la morada del vielo. Pero Cañizares habla sólo del guadamecí, objeto que no lo gusta ni siquiera como ficción.

En la ecuación [ficción=realidad] y en las dos perspectivas de los mirantes, el nesciente y la omnisciente, estriba la comicidad del segmento. Cristina engaña a Cañizares diciéndole la verdad con palabras de la ficción. Más tarde Lorenza, fuera de la vista del público, engaña a Cañizares diciéndole la verdad de sus amores con el galán, pero verdad encubierta por la continuación, por la estela de la ficción del TeT: «Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores» (p. 836).

El TeT ha servido como mero instrumento para desencadenar el juego de la verdad y de la mentira. En el TeT está la mentira, la ficción, ocultando la verdad, la realidad. En las palabras de Lorenza a Cañizares es la verdad la que oculta la verdad. Ahora estamos ya ante la realidad de la vida, la realidad de la obra/marco aupada a la condición de vida. El TeT ha servido para facilitar el juego final y la burla del viejo celoso.

Cervantes se vale del modelo [TeT], transformado y ya sin recurso a retablos ni guadamecíes, en otras dos obras. Una de ellas, la *Tragedia de la destrucción de Numancia*, recurre a una forma atenuada de TeT para poner de relieve la extraña figura del caudillo numantino Teógenes³¹. En la otra, el entremés *La cueva de Salamanca*, sirve como artificio para engañar al viejo marido de la heroína. Analizaremos, para completar nuestra reflexión, este último caso y las variantes que introduce en el modelo apuntado.

En el entremés *La cueva de Salamanca* el TeT se manifiesta con otros rasgos. El arte de la puesta en escena es aquí un arte que se aprende en la «Cueva de Salamanca». Pancracio mismo, el marido burlado, incita al Estudiante a que haga lo necesario: «Y ya deseo en todo extremover alguna de estas cosas que dicen que se aprenden en la Cueva de Salamanca» (p. 821). Pancracio, arrastrado por el Estudiante, se sitúa voluntariamente como espectador, como mirante, para «ver».

Y a partir de esos presupuestos, el Estudiante anuncia el espectáculo al mirante: «¿No se contentará vuesa merced con que le saque de aquí dos demonios en figuras humanas, que traigan a cuestas una canasta llena de cosas fiambres y comederas?» (p. 821). Pancracio insiste: «Yo me holgaré de ver esos señores demonios, y a la canasta de las fiambreras; y tonro a advertir, que las figuras no sean espantosas» (p. 821). El Estudiante completa la «nómima de personajes»: «saldrán en figura del sacristán de la parroquia, y en la de un barbero su amigo» (p. 821).

Al manifestarse en el TeT, los personajes de la obra/marco se dividen del modo siguiente: El Estudiante aparece investido del rol de director de escena, de «autor», y de mirado omnisciente; hay un mirante nesciente (el marido Pancracio), unas mirantes omniscientes (Cristina y Leonarda) y unos mirados omniscientes (el Sacristán y el Barbero).

El Estudiante empieza la representación invocando a los demonios: «Vosotros mezquinos, que en la carbonera / hallastes amparo [...]» (p. 822). El principio del TcT aparece marcado por dicha invocación, que es, junto con la canción del Barbero y el Sacristán, el único momento en que se emplea el verso. El resto del entremés está escrito en prosa. Cuando el Estudiante termina dicha invocación, se retira y salen los dos mirados (p. 822), dando principio así a la «representación». Leonarda, Cristina y Paneracio son los espectadores, los mirantes, que asumen su nueva condición teatral. En el artificio del TcT, tal como hemos visto en el caso de otras piezas, se rompen las barreras levantadas entre el público y el actor. Los tres mirantes entran en el juego y comentan la acción de los mirados, los demonios, participando en la acción.

Los roles dramáticos de la pieza engastada son asumidos por los personajes de la obra/marco del modo siguiente: Entre los mirados, el Sacristán hace el papel de diablo, que asume, a su vez la forma del Sacristán. Es un personaje que se reviste de otro personaje que se reviste de otro personaje. La misma cadena actoral estructura la actuación del Barbero. Los mirantes son Pancracio, que hace de Pancracio, y Cristina y Leonarda, que hacen de Cristina y Leonarda respectivamente. El Estudiante es, como hemos señalado líneas arriba, el director, el «autor» de la puesta en escena.

³¹Véase el estudio «Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina», citado en la nota 1.

El TeT termina cuando todos, mirantes y mirados, se integran en la realidad y entran «a cenar, que es lo que importa» (p. 825), según dice el Estudiante. Ahí acaba la ficción, que es absorbida por la «vida», aunque Pancracio entre engañado en la «realidad» de la cena, creyendo que el Sacristán y el Barbero que le acompañan no son los seres que ejercen dichas funciones en el pueblo, sino formas de la realidad mágica asumidas por los demonios salidos de la cueva de Salamanca.

El archimirante ve cómo las mujeres, que se burlan del viejo, organizan un gigantesco engaño sirviéndose de un modelo escénico, el TeT, aunque no hay en escena más
metalenguaje teatral que las dos veces en que Pancracio utiliza el sintagma [ves]. La inventada historia de los demonios viene a dar salida a la difícil situación en que las dos mujeres se han colocado, invitando a los dos amantes a cenar en su casa. La cadena del mirar
sitúa al archimirante mirando cómo las dos mujeres y Pancracio miran a los mirados utilizando dos claves diferentes. Las mujeres ven la realidad fingida, los demonios, y saben que
se trata de la «realidad real». Pancracio ve la ficción como realidad. En la intersección de
las dos claves con que se interpreta el juego de los mirados reside la burla y la comicidad.
El TeT, sin mirantes, no tendría gracia alguna. Y el engaño de Pancracio, si este mirante
nesciente no se opusiera a las mirantes omniscientes, tampoco. El juego del TeT viene a
servir de catalizador de la comicidad. La presencia del Estudiante como organizador del
artificio es ineludible; sin él no se habría creado el espacio de la ficción necesaria para evitar
un engaño inconexo y falto de la necesaria comicidad del entremés.

El TeT soluciona el problema planteado por la inesperada vuelta a casa de Pancracio. Por eso está plenamente integrado en la obra/marco. Sin el TeT podría surgir el enfrentamiento característico de la vida real. Con el TeT se evita la violencia y se procede a hacer triunfar la gloriosa burla del marido cornudo, que ha aceptado el papel de mirante sin saber que es nesciente, sin saber que no sabe, y ha permitido que el espectáculo funcione. La mezcla de los espacios del mirante y del mirado, con la supresión de las fronteras que separan al público del actor, es una nota muy teatral que en casos como el del entremés cervantino puede llegar hasta su desaparición. La fusión de vida y de ficción, de lo representado y de lo que viven los espectadores, es una condición que se repite con insistencia en estas formas de TeT utilizadas por Cervantes en sus comedias y en sus entremeses.

El estudio de algunas piezas dramáticas del corpus cervantino nos ha permitido descubrir cómo su autor juega incansablemente con la doble perspectiva que ofrecen la dramatización de la realidad y la de la ficción. Cervantes hace funcionar sus espacios dramáticos fingidos y los coloca en un nivel de realidad. Uno de los modos de asegurar la percepción real de lo representado es hacer surgir en escena ese segundo y, en algunos casos, ese tercer nivel de dramatización. El teatro cervantino, gracias a la utilización del TeT en sus proteicas manifestaciones, ofrece al espectador la vía para comprender los rasgos de lo fingido como partes integrantes de la realidad del espacio histórico. Y al mismo tiempo descubre la mecánica interior, la esencial consistencia artificial y poética del texto, los medios y recursos existentes en la trastienda creadora del poeta para señalar el carácter lúdico, irreal, fingido, de lo que se ha empeñado él mismo en hacer pasar por realidad. Esa paradoja no es otra que la que subyace en todo acto literario. Cervantes ha construido formas de TeT en las que se diseña claramente la presencia escénica de un signo identificado

expresamente como pieza teatral. En algunos casos, mostrando algún ejemplo de las múltiples posibilidades que el TeT ofrece al escritor, ha recurrido a él utilizando algunos de sus elementos constitutivos, pero en todos los ejemplos lo ha usado para desplegar en escena esa doble y paradógica consistencia de lo teatral, la de representar lo real y la de descubrir el carácter fingido de esa misma representación.

DEL DON JUAN FUNDADOR AL DON JUAN ROMÁNTICO O DE DOÑA ANA A DOÑA INÉS

Francisco Ruiz Ramón Vanderbilt University

Para poder dar cuenta del haz de tensiones dialécticas entre permanencia y cambio que se entrecruzan y fecundan en el proceso histórico-cultural que, empezando en El Burlador de Sevilla, en el primer tercio del Siglo XVII, desemboca en Don Juan Tenorio, en 1844, sería necesario disponer de una «poética de la derivación» (DANDREY, 182) que, concebida a la vez como modelo teórico e instrumento pragmático de análisis, permitiera hacer converger en la lectura de los textos del fundacional al epigonal los sistemas de producción y recepción textuales de la entera serie. Dicha poética de la derivación tendría que tomar en cuenta tanto procedimientos de transformación, transposición y contaminación de textos como formas de interferencia, modificaciones de sentido y de contenido adiciones, supresiones, amplificaciones, reducciones y de sentido o cambios de ritmo, de registro, de género e, incluso dentro del mismo género, hipertrofias o atrofias de uno o de varios de los elementos estructurales del sistema genérico.

Consciente de todos mis límites el mayor de los cuales, pero no el único, es el de no disponer de una elaborada poética de la derivación me propongo en esta ponencia considerar, concentrándome sobre todo en la dramaturgia del texto-teatro, dos tipos de correspondencias entre El Burlador de Sevilla, como texto fundador, y Don Juan Tenorio, como texto derivado. La primera correspondencia es la del tiempo de acción/tiempo de personaje; la segunda, la de la constelación simbólica formada por la Hija del Comendador y el Padre-Estatua, inseparables la una del otro.

1. TIEMPO DE ACCIÓN Y TIEMPO DE PERSONAJE

Como drama el texto de *El Burlador de Sevilla* parece cumplir literalmente, por una parte, la afirmación de la *Poética* aristotélica según la cual los personajes, cito por la traducción de García Yebra, «no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de sus acciones. De suerte que los hechos y la fábula (= «composición de los hechos», 50 a 55) son el fin de la tragedia y el fin es lo principal de todo». (1450 a 20-23, ARISTÓTELES, *Poética*, 148). Es la construcción de la acción la que va revelando quiénes son

los personajes, pues en ella está el principio dinámico de la configuración de éstos, de modo tal que se puede asumir que no es la estructura de la acción la que cambia en función de los personajes, sino más bien éstos en función de la estructura de la acción los que cambian. Si, por una parte, la acción conduce a la muerte al personaje atrapado en la férrea estructura construida, por otra, es el personaje en su interacción con los otros personajes el que, como sujeto actuante, hace significar, a su vez, con sus acciones la acción estructurada, tendiendo de ese modo a trascender todas las determinaciones que aquélla le impone. Interpretar, por lo tanto, a Don Juan como personaje del drama el fundacional o el de Zorrilla exige, para poder desvelar su sentido, situarlo en la trama de la acción en la que se encuentra inscrito el haz de significantes dramáticos cuyo funcionamiento teatral permite llegar a construir su significado. Basta, sin embargo, modificar uno de sus significantes y/o su relación con los otros, para que se altere no sólo su funcionamiento teatral, sino la construcción misma de su significado. Es lo que sucede con el primero y más decisivo de los significantes del texto: el tiempo.

El primer don Juan, que empieza por ser «un hombre sin nombre» (I, 5), un actor que representa a alguien ausente que sí tiene nombre el duque Octavio vive vertiginosamente como personaje en acción unas aventuras que, comenzando in medias res en el palacio de Nápoles, terminan en la iglesia de Sevilla. Esa vida escénica de don Juan, por virtud de la estructura temporal de la acción en la que actúa, transcurre como un relámpago entre la cama y la sepultura, entre el amor y la muerte, entre el placer y el castigo. De esa configuración del tiempo de la acción, que es también el tiempo del personaje, doble configuración de la que el único responsable es el autor como dramaturgo, surge uno de los primeros elementos consustanciales tanto de la acción como del personaje del don Juan Burlador.

Mediante la concreta y precisa estructura del tiempo de la acción y de la acción en el espacio, tiempo del drama, el dramaturgo ha dado forma a un personaje, cuya esencia estriba en existir escénicamente en el más puro y radical de los presentes, el aquí y el ahora cumpliendo así en grado supremo su estatuto ontológico de ente teatral por excelencia, que Zorrilla llevará a sus últimas consecuencias de teatralización. Como dramatis persona vive en permanente alteración, incapacitado en el texto fundador para el ensimismamiento y la soledad personal, desprovisto de conciencia moral y enajenado de toda problemática interior y de todo autocuestionamiento. A diferencia de Hamlet o de Segismundo, sus contemporáneos escénicos, Don Juan no tiene en el drama modelo largos monólogos ni atormentados soliloquios, porque no tiene ni dudas ni angustias. O, si preferimos invertirlo no tiene ni dudas ni angustias porque no se le conceden ni monólogos ni soliloquios.

El dramaturgo-autor del texto fundador del mito de Don Juan, en el proceso de puesta en acción de la historia que ha elegido contar, una historia de desafío y de transgresión, de castigo y muerte, parece construir su texto desde una conciencia doble o, mejor aún, dúplice, por asociación de resonancia con cómplice, conciencia polarizada al igual que el texto y su título. Dividido éste en dos partes El Burlador de Sevilla y convidado de piedra, la conjunción «y» no sólo funciona como cópula, sino como frontera e índice de tensión entre las dos dimensiones, profana/sagrada, confrontadas en el drama por el héroe, correspondientes a las dos partes en que se distribuye la acción: una en que Don Juan se enfrenta con la sociedad, representada en individuos dramáticos de ambos sexos y de condicio-

nes sociopolíticas distintas, y otra en la que se enfrenta con el representante de un espacio otro en el que se manifiesta lo sobrenatural, índice o signo de transcendencia o transrealidad. Son esas dos dimensiones significadas en el título las que suministran el patrón formal de construcción de la acción global del drama y el doble código de producción y recepción del texto modelo.

Como el título y el texto, también el Don Juan fundador responde en su construcción a la duplicidad, pues está configurado, en tanto que personaje, como héroe atípico, en el sentido que Duvignaud diera a esta denominación, es decir, como uno de esos «personajes heréticos», «extraños a las normas admitidas, bien porque no puedan adherir ya a ellas, bien porque les parecen absurdas o ilusorias» (Duvignaud, 153-154). Construcción basada en el principio de bipolaridad, pues en la positividad de su individuación, belleza varonil, valor, seducción, triunfo, cuyo núcleo es la libertad que le lleva a hacer lo que los demás no se atreven a hacer, va inscrita la negatividad de esa misma individuación, la cual, asumiendo la libertad como valor absoluto, hace peligrar los valores, normas y usos de la colectividad. Esta dialéctica de la dualidad, impresa en su estatuto ontológico de personaje en cuya positividad yace la negatividad, será fundamental para el nacimiento del mito de Don Juan, pues en él lo mítico será inseparable de lo histórico en cada uno de sus avatares en la historia del teatro occidental, explicando así su poder de permanencia y de variación, es decir, su resistencia a todo cambio en su estructura mítica y su adaptación al cambio en cada una de sus máscaras históricas¹.

2

Es ese peculiar ejercicio masoquista al que se entrega Zorrilla en las bien conocidas páginas de sus *Recuerdos del tiempo viejo* (1880) desgarrado, como autor, entre la satisfacción y el orgullo del triunfo y fama de su *Don Juan Tenorio*, «mi *Don Juan*», como repite una y otra vez, y la rabia y frustración por el dinero que no ha ganado con él (los «miles de duros»), se refiere a esas «horas de doscientos minutos [que] son exclusivamente propias del reloj de mi Don Juan», c, irónicamente, a «la unidad de tiempo maravillosamente subraya observada en los cuatro actos de la primera parte de mi *Don Juan*» (ZORRILLA, O.C. 1802-03).

Despejando la ironía y el sarcasmo, lo que dice Zorrilla en esas líneas refleja con precisión, como en el texto fundador, la importancia del tiempo como primero y más decisivo de los significantes en la construcción de la primera parte de su drama; el otro, naturalmente, es el espacio. Esa superconcentración del tiempo de acción y personaje, responsable del prodigioso dinamismo de aquélla en los cuatro actos, la cual intensifica, a su vez, como esencial al segundo, el no menos prodigioso dinamismo del personaje, es considerada unánimemente por la crítica actual como un más, no como un menos, signo de excelencia, no de deficiencia, tanto del texto epigonal como del fundacional. Son ese dinamismo

Para un más amplio estudio de lo hasta aquí expuesto ver mi libro Paradigmas del teatro clásico español; 1997; 267-273 y 303-308.

y esa aceleración del tiempo, verdaderos resortes de la teatralidad de acción y personaje, las que permiten a Zorrilla desplegar, en cifra partiendo del texto fundador, el ciclo completo de aventuras donjuanescas y conectar, con ejemplar economía de recursos dramáticos, el pasado mítico del Don Juan Burlador y el escénico de Don Juan Tenorio, relación triunfante de sus aventuras italianas, con el presente de la nueva acción cita con Don Luis Mejía, en cumplimiento de una apuesta y un plazo, ruptura de Don Juan con Don Gonzalo de Ulloa y con su propio padre, nueva apuesta con Don Luis, pero también con la actualización de la acción mítica de la serie fijada simbólicamente en la historia de su recepción. Todo ello en el primer acto, en el cual la acción de la primera parte está ya en germen, pronta a dispararse. En ella Don Juan Tenorio actualiza en nuevas aventuras escénicas, programadas por idéntico paradigma de tiempo dramático que controla el ritmo de la acción, las tres dimensiones o aspectos, persona, character, typus, que la retórica latina utilizaba en la definición del personale dramático (Abirached, 17). Las invariantes de esa triple configuración de su figura de Burlador, en donde repite como personaje el papel o rol teatral, la caracterización tanto psicológica como sociológica y el tipo definitorios del Don Juan arquetipo, responden plenamente a las expectativas de la memoria cultural colectiva de los espectadores. Memoria no estática, fosilizada, arqueológica, sino dinámica, en cuanto continuamente actualizada en la historia. El público no sólo le reconoce automáticamente como tal Don Juan, sino que, al reconocerlo desde el principio, «hombre sin nombre» que aquí visualmente su «antifaz» encubre, celebran el reencuentro, ya teatralizado por Zorrilla como autor-dramaturgo, con su historia esperada de transgresión, desafío y castigo, historia que, en su repetición de las invariantes míticas del proto(a)gonista, inserta variantes tanto de forma como de contenido en las que se refleja el cambio del repertorio de ideas falsas o no y de sentires, de talantes y mentalidades que constituyen la «enciclopedia cultural» término de Eco, de la sociedad española romántica-burguesa. En esas variantes que introducen las diferencias, «desaparición del rey», «insignificancia de la aristocracia», «limitación del criado», cuantificación numérica o espíritu de competencia estudiadas por Cifuentes las cuales «revelan la prioridad de lo cuantitivo sobre lo cualitativo, de la acumulación sobre la selección», que tan inteligentemente ha señalado y analizado también Luis Fernández Cifuentes en su importante estudio y edición crítica del Don Juan Tenorio, (Zorrilla, 37 y 41. Ciro siempre por esta edición.) Zorrilla va inscribiendo, fundamentándolo y preparándolo progresivamente, el doble cambio radical, amor de Doña Inés y conversión final, que transforma simultáneamente, en sus tres aspectos como personaje, al Don Juan mítico al que sobreimpone un nuevo papel, un nuevo carácter y un nuevo tipo. Aunque se mantenga idéntico el esquema del tiempo en cada una de las dos partes del Don Juan Tenorio superconcentrado en sendas noches y refleje la división en dos partes del drama la originaria división codificada ya en el título del texto fundador, (pero sólo en el subtítulo del nuevo texto «drama fantástico-religioso» al que en seguida volveré), la larga pausa de cinco años entre ambas noches de acción, además de su clara función dramática, justificar verosímilmente para los espectadores del siglo XIX el nuevo espacio escénico de la acción (el palacio de Don Diego Tenorio convertido en magnífico cementerio-museo) y la calidad frente a la cantidad (la lista) del amor de Don Juan por Doña Inés, vencedor del ticmpo, cumple también otra importante función: instaurar en este espacio exterior de la acción el nuevo espacio interior de

la conciencia del personaje como núcleo genético, absolutamente decisivo en la transformación de Don Juan. Es esa conciencia, la cual no formaba parte ni de la anatomía del personaje fundador ni de la fisiología del drama modelo, pues es fruto de un nuevo individualismo que sólo aparece con las luces de la Ilustración y hace su plena eclosión, tras los héroes de Schiller y Goethe, en los fuegos del Romanticismo, la que cambia el estilo del personaje capacitándole para el ensimismamiento y la soledad personal, la introspección y el autocuestionamiento, la duda y la memoria activa en oposición al modelo fundador. Con la eclosión de la conciencia y su efecto inmediato en la nueva dimensión del discurso, «sus equívocos, su opacidad, su insuficiencia» (Zorrilla, 58), le es otorgada a Don Juan Tenorio la necesidad de los largos monólogos y los atormentados soliloquios, ninguno de los cuales es un simple ejercicio de ventriloquismo, sino una forma de diálogo de Don Juan Tenorio con el otro Don Juan Burlador, unidos ambos por la relación de identidad/otredad que el dramaturgo ha venido construyendo entre su Don Juan y el Don Juan precursor. Entre el personaje modelo y el suyo, como entre el texto modelo y el suyo, Zorrilla, que no parece neurotizar la dialéctica de la imitación identificando la figura del precursor «con la figura del padre» (Pérez Firmat, 20-23), constituye un sistema de correlaciones que le permiten proyectar sobre la operación dramatúrgica de religación de ambos el fecundo y complejo conflicto entre doxa y paradoxa que ha hecho posible en la historia literaria que Tradición no signifique copia o repetición, sino permanencia en el cambio, evitando así la sospechosa subjetivación de la tan abusada fórmula metafórica de Bloom («anxiety of influence»)².

Si el título del drama de Zorrilla, centrado en el Nombre, reúne en sí el signo de identidad teatral y mítica del personaje de Don Juan con el de su nueva individualidad marcada por la nueva conciencia ética y metaética, el subtítulo dividido apunta sintomáticamente no sólo a la división de la conciencia del personaje, sino a la duplicidad de la acción y a su indeterminación entre la esfera de lo «religioso» y de lo «fantástico» como nueva reformulación teatral, en la misma dramaturgia del texto de la segunda parte, de la duplicidad de la conciencia del dramaturgo y de su público, duplicidad en la que se refleja la concurrencia de los dos códigos sagrado/profano, religioso/seglar, conservador/progresista que se afrontan y conviven en la conciencia colectiva de la sociedad decimonónica.

Esta nueva duplicidad, que marca la configuración de acción y personaje en la segunda parte del drama, se reflejará plásticamente en la original y extraordinaria invención de la acción escenográfica creo que es el nombre justo de la secuencia del cementerio, mediante la cual Zorrilla hace visible la acción interior como espacio de la indeterminación y la ambigüedad.

²La dialéctica de la *Imitación* no parece haber tenido problema alguno en conectar hermenéuticamente el modelo como reto y el epígono como emulación. Quizás esa hipotética poética de la derivación a que aladía podría, sin riesgo ni violencia intelectuales, intentar una operación de convergencia entre las metáforas de Bloom previa despatetización y las imágenes-topol tradicionales de la teoría clásica de la imitación, profusamente recirculadas durante el Renacimiento, como pueden ser las bien conocidas de la abeja, el gusano de seda o, incluso, si fuera necesario, la de la hormiga. (Ver LAZARO CARRETER, 91-97). Con ello se conseguiría volver a conciliar en la cadena de intertextualidades de la serie los polos del modelo como marco y del epígono como superación del marco mediante la reelaboración, a la vez personal y contextualizada, en donde conexión y ruptura, identidad y diferencia, permanencia y cambio son fases o facíes de la imitación como competencia. En cuyo caso no habría inconveniente en entender los «paralelismos» como «correspondencias», no como «copias».

Si en el proceso de producción y recepción textuales de personaje y acción del textofundador, ontología y dramaturgia es decir, estatuto ontológico del personaje y construcción significante de la acción se condicionan y apoyan mutuamente, en el texto de Zorrilla, en cambio, a diferencia de otros textos de la serie que, en continua tensión entre permanencia y cambio, han ido formando ese macrotexto diacrónico en el que se ha ido configurando históricamente la estructura mítica y sociológica del Don Juan Burlador, ontología y dramaturgia, en vez de acondicionarse y reforzarse mutuamente, son puestas en conflicto por el dramaturgo hasta acabar negándose recíprocamente.

El principio de bipolaridad que constituye el eje dramatúrgico de El Burlador de Sevilla y convidado de piedra, aunque asumido como modelo de construcción de acción y personaje, va a ser, sin embargo, en el eje simbólico/ideológico, minado, primero, y cancelado después hasta su destrucción al final del Don Juan Tenorio.

II. LA HIJA DEL MUERTO Y EL PADRE-ESTATUA

¥

La carta que Doña Ana de Ulloa escribe a su primo el Marqués de la Mota, única que nos es dada a conocer, parece llegar como por encantamiento a manos de Don Juan. La mujer que le da el «papel» (1308) lo hace asumiendo en el mensajero tres virtudes, prudencia, cortesía y amistad de que Don Juan carece frente a la mujer. Tanto en el caso de Ana como antes de Isabela, Don Juan burla a la mujer traicionando la amistad de los hombres, ninguno de los cuales, según los construye su autor, es admirable por sus virtudes, sus costumbres o su generosidad con la mujer, a la que abandonan o son infieles. La carta de Doña Ana manifiesta la violenta reacción de la hija del Comendador contra su padre, constituyendo en esencia un acto escrito de rebelión contra la autoridad paterna y, reflejamente, contra la autoridad del rey. La carta nos liega, irónicamente, mediada al pie de la letra por la voz de Don Juan que da expresión a la voz escrita de Doña Ana, la cual protesta de haber sido casada sin su conocimiento ni su consentimiento a un hombre elegido e impuesto por el padre. Lo que ignoran Don Juan, que lee, y Doña Ana, que escribe, colaborando juntos con voz y letra, es que ese hombre es el propio Don Juan, por cuya voz cobra existencia la letra del papel, y que el responsable en el origen del contrato matrimonial implementado por el padre es el propio rey. Sólo el lector/espectador, único que lo sabe, puede experimentar la profunda y terrible ironía de lo que va a suceder: en el instante en que Don Juan se dispone a cumplir la unión con Doña Ana, proyectada por el padre y por el rey, ofende a la mujer, al amigo, al padre y al rey, siendo la consecuencia última la muerte del Comendador a manos de Don Juan. A nadie creo que escape la cadena de eslabones que fundan la secuencia férreamente trabada, de causa-efecto que configura la acción, la cual, empezando en las decisiones del rey y el padre de Doña Ana (1, 862-876), termina en la muerte de don Gonzalo a manos de Don Juan. La carta de esta mujer del siglo XVII es admirable y da testimonio del sentimiento de la libertad ofendida de la mujer que la escribe, a quien no parece digno de ella, el Marqués de la Mota, con intención, aunque no declarada, sí implícita, de vengarse del padre que metafóricamente en la carta, le ha dado muerte a la hija, siendo él quien, literalmente en la acción, la recibirá de Don Juan.

La escena del encuentro entre éste y doña Ana es corta y rápida, una de las más cortas y rápidas del drama, e invisible. Sin embargo, sus consecuencias son de la mayor importancia para la acción global del drama y decisivas para el personaje de Don Juan y su estatuto mítico (y posterior historia). Sin doña Ana no habría muerte del Comendador. Por sus gritos, como en el caso de la duquesa Isabela, la ofensa es hecha pública y su publicidad atenta contra el honor. Si en Nápoles es el rey quien acude y se siente ofendido, en Sevilla lo es el padre. Si en Nápoles el tío de Don Juan lo hace escapar, en Sevilla se lo impide el Comendador, y Don Juan lo mata.

Sobre el sepulcro del Comendador de *El Burlador de Sevilla* será escrito por orden del rey:

Aquí aguarda del Señor el más leal caballero, la venganza de un traidor. (III, 2244-46)

Cuando al tipo de muerte nada ejemplar del Comendador, alterado por el furor, sin tiempo para arrepentirse ni pedir confesión, poseído por el deseo de venganza se sobreponen el sepulcro, la estatua, el letrero y en él la palabra «venganza» que se repite como un leitmotiv, asociado a la Estatua, la dimensión social del castigo no puede ser ignorada en favor exclusivamente de la dimensión religiosa o transcendente, igualmente importante. Todos los signos inscritos en el texto modelo por el trabajo de dramaturgia apuntan a marcar y destacar la interferencia de ambos planos, no su confusión ni su exclusión de uno por el otro.

La Estatua, a su vez, va a ser sometida **como personaje escénico** a un tratamiento teatral doble, polarizado por la tensión entre el polo de lo sagrado y el polo de lo grotesco, chistes escatológicos de Catalinón y los criados, en la extraordinaria secuencia de la cena en casa de Don Juan (III, 2277-2481). Secuencia cuya configuración dramática exige la coexistencia de un doble código, tanto de producción como de recepción, uno religioso y otro laico con función de contracódigo del primero.

Dramatúrgicamente la cédula de identidad celestial/infernal de la Estatua no recibe nunca en el texto plena luz frontal positiva o negativa. Siendo de piedra, carece de pétreo significado: su estatuto de personaje es y no es el de «sombra o fantasma o visión» (III, 2457) en que lo sitúa Don Juan, el cual, al quedarse solo y hacer el balance de la extraordinaria experiencia vivida, utiliza dos códigos contrapuestos de interpretación, uno religioso (2458-69), por el que asocia su pavor con los signos infernales captados en la Estatua, y otro laico (2470-81), por el que lo asocia con «ideas que da la imaginación» (2502-03), y rechaza el temor como indigno de un caballero. (RUIZ RAMÓN, 1997, 288-294 y 308-314).

2

Si nos atenemos escrupulosamente al texto del Don Juan Tenorio, tan difícil me parece dar crédito a la voz de la memoria, exterior y posterior al texto, del Zorrilla de los Recuerdos del tiempo viejo, que, al hablar de doña Înés, contraponiéndola a su Don Juan, refiere a «mi doña Inés cristiana», «mi doña Inés (...) hija de Eva antes de salir del Paraíso, mi doña Inés, flor y emblema del amor casto [que] viste un hábito y lleva al pecho la cruz de una Orden de Caballería» (ZORRULA, O.C. 1802)3, como creer, dentro del texto, a Brígida cuando, atenta a su propio interés y al de Don Juan que la paga, presente a doña Inés como «pobre garza», mansa, inexperta, ignorante y sin voluntad propia en su famosísima tirada postmoratiniana y antiburguesa, avant la lettre en la Sevilla de los últimos años del Emperador Carlos V, en que se sitúa la acción del drama, aunque significativo en su función ideológica como todo anacronismo. El texto mismo desautorizará, cuando doña Inés lea la carta de Don Juan o responda a sus palabras en la llamada «escena del sofá», tanto el post-juicio de Zorrilla como el pre-juicio de Brígida. Y, sin embargo, ambos han marcado la recepción del personaje de doña Inés, polarizada en ambos extremos de su percepción entre la «Virgen María» y la «niña algo boba»4. En tiempos mucho más recientes, escribe un excelente dramaturgo y pintor escenógrafo: «Brevemente diríamos que doña Inés, producto de la imaginación, y no de la realidad, es teatralmente una entidad tan edulcorada y pornográfica como un póster de Andy Warhol» (Nieva, 26).

Recordemos brevísimamente el sistema de correspondencias sometido a la tensión entre permanencia y cambio con la doña Ana de Ulloa, hija del Comendador don Gonzalo de *El Burlador de Sevilla*, desdoblada en el texto de Zorrilla en dos: la «otra» doña Ana (de Pantoja), invisible también en la escena del engaño, pero además inaudible, prometida a don Luis Mejía, doble del Marqués de la Mota, (aunque con mayor libertad dramática y escénica que éste por ausencia de la figura del rey), y doña Inés de Ulloa, hija del Comendador don Gonzalo.

La carta escrita por Don Juan a doña Inés, cuyo matrimonio ha sido previamente concertado por los padres, «porque pleitos acomoda» (797) pleitos de ambos y de nadie más en la tierra o en el cielo, nos llega mediada; notemos la inversión de situación por la voz de doña Inés que la lee, con un tono y un registro que crean un ritmo específico, nada neutro, interrumpido varias veces en el acto de la lectura. Enmarcada ésta por las declaraciones de doña Inés que la preceden, fascinación de los sentidos (1624-25) y del pensamiento (1630) por el recuerdo y la imagen de Don Juan, y las declaraciones que la siguen nuevos sentimientos e impulsos, nueva luz, profundo afán y enajenación (1735-43) y marcada por las interrupciones, la voz que da existencia escénica a lo escrito «filtro envenenado» (1732) para su lectora funciona teatralmente a su vez como una especie de poderoso y decisivo filtro semiótico para el espectador que la escucha leer. La voz que lee la carta de Don Juan no sólo transforma el sentido último de las palabras escritas, cualquiera que éste fuera en el momento de su escritura por quien apuesta a

³Así aparece doña Inés en la excelente ilustración de Cecilio Pla en la edición de Don Juan Tenorio, Madrid, «Sucesores de Rivadencyra», 1892, p. 141.

⁴Ver al respecto la nota al verso 2504, en Zorrilla, 1993, Op. cii., pp. 287-288.

doña Inés después de haberlas escrito, sino que expresa la transformación profundamente radical de doña Inés y su revelación, en tanto que personaje, equidistante y en contradicción tanto con la «Virgen María» como con la «mansa paloma» (1462) o la «pobre garza» (1250) que limitaban, impuestos desde fuera o desde dentro del texto (pero desde el exterior del personaje), su percepción crítica. Y del mismo modo que las palabras escritas por doña Ana de Ulloa en El Burlador la liberaban de su condición de objeto apalabrado por las figuras representativas de la Autoridad, el Padre y el Rey, y la revelaban como sujeto que desafía ¿dentro del texto sólo?, el modelo cultural preestablecido dentro y fuera del texto de la mujer-hija sumisa y obediente a la ley de la autoridad paterna, la voz de lectora de doña Inés y sus comentarios a la carta, antes y después de leerla, la liberan como objeto de un contrato establecido primero y roto después por las figuras de la autoridad los dos Padres, de los que Butarelli dirá antes que nadie (personaje o espectador) sepa quiénes son: «¡Vaya un par de hombres de piedra!» (251), y la afirman como sujeto independiente y autónomo, dotado de conciencia, de sentidos, de imaginación y de voluntad, y capaz de libertad. Un sujeto, nacido de las palabras que lee y dice, y no de las que están escritas para ella o son dichas de ella, sujeto que, justo antes del «toque de ánimas» de la acotación que precede la entrada ya inminente de Don Juan al Convento y el desmayo de doña Inés (III, 3), dirá, repitiendo como verdad asumida palabras escritas por Don Juan en su carra:

¡Ah! Bien dice: juntó el cielo los destinos de los dos. (1748-49)

«Cielo» que, en las palabras de Don Juan proclamadas por doña Inés, no sólo contradice ya las palabras de la doble figura del Padre, adelantando así y anticipando la nueva ley del Cielo de doña Inés que anula y sustituye la ley del cielo del Padre, sino que cerrará y abrirá al mismo tiempo el final del drama y del mito de Don Juan.

La doña Inés de Zorrilla, nacida, en parte, de la doña Ana del *Burlador* para desbordarla, confirma su libertad en las escenas de la quinta de Don Juan, espacio situado emblemáticamente fuera del doble espacio cerrado, ideológica y culturalmente, de la Ciudad de los padres y de la Casa-convento «triste cárcel sombría» (2169) de las vírgenes, y a orillas del río Guadalquivir, cuyas aguas serán las de la huida, pero en las que, poéticamente, se proyectan, simbólicamente unidos en sus aguas, el amor y la muerte que la palabra exaltada y en rapto de doña Inés une en estos dos versos definitivos, magníficos y pletóricos de significación:

Yo voy a tí como va sorbido al mar ese río. (2250-51)

En ellos parecen venir a coincidir en extrañas nupcias premonitorias el eco, tan vivo para el oído poético español, del verso manriqueño («Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar...») y el eco tan fascinante para el oído poético de los románticos del poema de Leopardi («Fratelli a un tempo stesso, Amore e Morte...» Canti, 220) con el recuerdo, para el entero parlamento de la arrebatada doña Inés, del discurso de la encendida Tisbea de El Burlador de Sevilla, que, a orillas del mar/amar «que hay de amar a mar/ una letra

solamente» (595), arde con Don Juan en el mismo fuego (634-35), tan poéticamente análogo al simbólico doble fuego imaginario que hace arder la cabaña de Tisbea y la celda del convento de doña Inés.

Palabras éstas de doña Inés que, cercadas por todas las otras con las que se entrega a las palabras, ya no escritas y leídas, sino dichas y oídas, de Don Juan me hacen pensar siempre, no sé por qué extraña asociación de otros ecos, y no pretendo escandalizar, a las de la Novia de *Bodas de sangre*, cuando en el espacio mítico de amor y muerte del bosque, donde suena «el rumor del río», iluminado también, como la «apartada orilla» del Guadalquivir, por la luna «cisne redondo en el río» (III, 1, p. 144), dice, y dice también doña Inés, cada una en su estilo separado por casi cien años de historia de la poesía y de historia del teatro, estas palabras que voy a entreverar, ya que no puedo decirlas simultáneamente, sin nombrar a su enunciante:

[Doña Inés] [Ah! Callad, por compasión que oyéndoos me parece que mi cerebro enloquece, y arde mi corazón.

[Novia]
¡Ay, qué lamento, qué fuego
me sube por la cabeza!
¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!

[Doña Inés]
Tal vez poseéis, don Juan,
un misterioso amuleto,
que a vos me atrae en secreto
con irresistible imán.
¿Y qué hacer, ¡ay de mí!,
sino caer en vuestro brazos,
si el corazón en pedazos
me vais robando de aquí?

[Novia]
[Te quiero! [Te quiero! [Aparta!
]Ay, qué sintazón! No quiero
contigo cama ni cena
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera,
porque me artastras y voy,
y me dices que me vueiva,
y te sigo por el aire
como una brizna de hierba.

[Doña Inés]
Tu presencia me enajena,
tus palabras me alucinan
y tus ojos me fascinan
y tu aliento me envenena. (Don Juan Tenorio, 2228-55)

[Novia]
Desnuda, mirando al campo,
como si fuera una perra,
¡porque eso soy! Que te miro
y tu hermosura me quema. (Bodas de sangre, pp. 151-153)

Es esta doña Inés/Novia, obviamente ni Virgen María ni boba, pero tampoco puro espíritu, sino criatura corporal y encendida, traspasada por la fuerza erótica del *eros* cuyas raíces están hincadas en el limo amoral y asocial de la naturaleza (*physis*) que Don Juan despierta y revela en ella, la doña Inés que, antes de morir para volver como sombra pura, inicia todavía viva, en su última palabra a Don Juan, «¿Tardarás?» (2293), el gesto de la espera. Es la misma doña Inés que, ante la ausencia de Don Juan y la presencia del cadáver de su padre, muerto por Don Juan, cerrará la primera parte del drama, incoando la segunda, con su réplica final a la voz coral y unánime del colectivos Topos:

Todos: ¡Justicia por doña Inés! Doña Inés: Pero no contra don Juan. (2638-39)

Por doña Inés va a llegar, en efecto, la justicia anunciada, pero no contra don Juan, sino contra la Estatua del padre, de cuya mano, dispuesta a arrastrarlo a los infiernos, arrancará a Don Juan⁵. El «No» rotundo y absoluto con el que doña Inés responde, desmintiéndolo, al «Ya es tarde» de la Estatua rompe el círculo fatal de deseo/castigo y condenación de Don Juan, ritualizado en todos los grandes textos de la serie. Pero rompe también el ciclo de violencia, codificado trágicamente en los dramas románticos españoles, cuya culminación es siempre la destrucción del héroe, víctima de la Ley (social/cultural) del Padre como figura del Poder y de la Autoridad de la Ciudad (polis). Finalmente rompe también, por primera vez en el drama romántico español, la terrible y extraña violencia que configura en él al Dios trágico, escindido en dos dioses contrapuestos, uno benigno y misericordioso, y otro airado y colérico, que tiene siempre la última palabra. Es este un Dios violento, Dios de la «venganza eterna» (Don Alvaro, II, 7), «Dios terrible» (El Trovador, IV, 5), frecuentemente significado y encubierto, como en el teatro clásico español, por el vocablo Cielo/ Cielos, el cual, «airado, con su ceño furibundo» (Don Alvaro, III, 3), «al delito favorable,/ de las virtudes áspero enemigo» (Los amantes, IV, 4), juega con el hombre e, identificado con el infierno (Los amantes, IV, 4) necesita saciar su furor en el héroe (Don Alvaro, III,

^{*}Como aparece en la espléndida ilustración de Ferrant en la citada edición de 1892, p. 283.

3). El «No» de doña Inés rompe así, revolucionariamente, el doble círculo de violencia asociado con el mito de Don Juan, con el destino del héroe romántico, pero también con la que, en otra parte, llamé «esquizofrenia estructural» del drama romántico español. (Ruz Ramón, 1988, 143 y ss.)

Desde el corazón mismo de la dramaturgia del teatro romántico Zorrilla no sólo sacudirá con su doña Inés los fundamentos del Don Juan fundador, sino del drama romántico español. Su texto se nos aparece así, no sólo como un texto cismático por relación a la serie que previamente ha ido enriqueciendo con nuevas capas el mito de Don Juan, sino cismático también por relación a la serie de textos cuyo paradigma simbólico se repite en la dramaturgia acción, personaje y significación de los grandes dramas románticos españoles.

El principio de bipolaridad que constituye el eje de construcción dramática de El Burlador de Sevilla y convidado de piedra, aunque asumido como modelo de configuración de acción y personaje, va a ser, sin embargo, en el eje simbólico/ideológico de construcción semántica subvertido y destruido al final de Don Juan Tenorio. Los polos de ese eje simbólico/ideológico doña Inés y el Comendador don Gonzalo de Ulloa, encarnaciones románticas de los dos personajes-invariantes del mito de Don Juan, la Hija del muerto y el Padre-Estatua, entablan entre sí una nueva relación que, modificando y anulando la antigua, instaura en ella los cambios que fundan la diferencia del texto de Zorrilla. La piedra angular de la diferencia me parece estar menos en la apoteósica salvación de Don Juan que en el triunfo de doña Inés sobre el Padre-Estatua, siendo la salvación la consecuencia del triunfo a la vez que su signo, aunque en absoluto hay que descartar o minusvalorar.

Si el Don Juan transgresor es salvado en el circuito interior del texto por el acto transgresor de doña Inés que desactiva el mecanismo de la mano de fuego del Padre-Muerto que ejecuta en escena a Don Juan, en el circuito de comunicación exterior del texto es el dramaturgo el que desactiva el resorte de la necesidad del castigo en la sociedad. Podemos, pues, terminar preguntándonos: ¿es la salvación de Don Juan la muerte del mito de Don Juan que comenzó en el texto fundador su liberación de una civilización represora y de un subconsciente colectivo reprimido encarnado en el Padre-Estatua o Padre-Muerto, el cual deberá en adelante bajar Fantasma de Piedra solo a sus propios infiernos? Doña Inés, símbolo del poder redentor de la pura feminidad, es la nueva mediadora por la que el Dios de la cólera, del castigo y de la violencia es sustituido por «el Dios de la ciemencia»

el Dios de Don Juan Tenorio.

BIBLIOGRAFÍA

ABIRACHED, Robert, La crise du personnage dans le théâtre moderne. Paris, Grasset, 1978.

Aristóteles, Poética. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.

Dandrey, Patrick, Dom Juan ou la critique de la raison comique. Paris, Honoré Champion Editeur, 1993.

DUVIGNAUD, Jean, Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives. Paris, P.U.F., 1965.

García Lorca, Federico, Bodas de sangre. (Edic. Joseph Allen y Juan Caballero) Madrid, Cátedra, 1986.

LÁZARO CARRETER, Pernando, «Imitación y originalidad en la Poética renaceutista», en Francisco Rico.

Historia y crítica de la literatura española, 2. Barcelona, Crítica, 1980.

Leopardi, Giacomo, Canti. Edición de Niccoló Gallo y Cesare Garboli, Einaudi, 1962.

Nieva, Francisco, «Introducción» a José Zorrilla. Don Juan Tenorio. Madrid, Espasa Calpe (Austral). 1989.

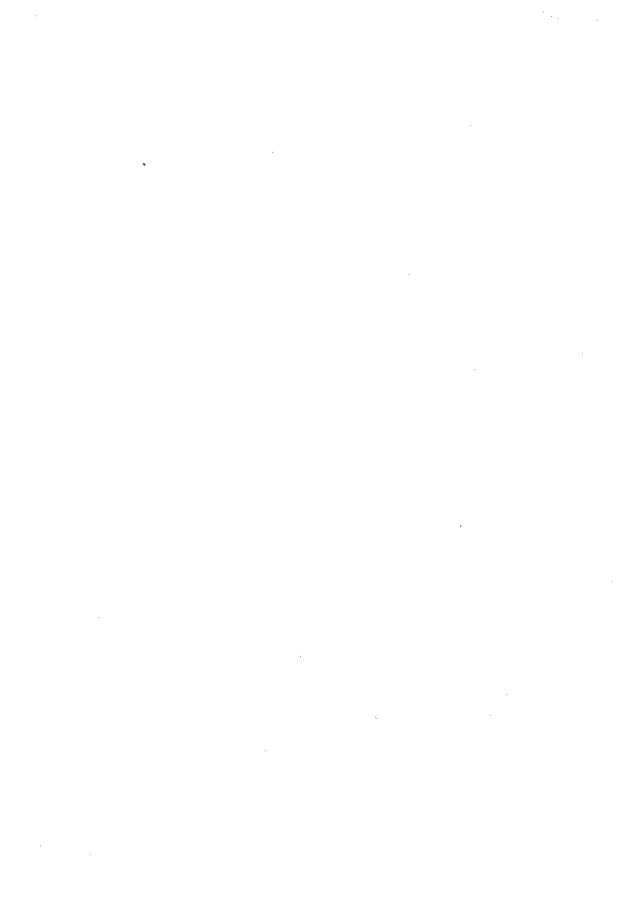
PÉREZ FIRMAT, Gustavo, Literature and Luminality. Durham, Duke University Press, 1986.

Ruiz Ramón, Francisco, Celebración y catarsis. Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

Ruaz Ramón, Francisco, Paradigmas del teatro clásico español. Madrid, Cáledra, 1997.

ZORRILLA, José, Recuerdos del tiempo viejo. O.C., II, Ed. Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1943.

ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*. Edición crítica y estudio de Luis Fernández Cifuentes, Barcelona, Crítica, 1993.



FELIPE GODÍNEZ A LA LUZ DE TRES NUEVAS COMEDIAS RECIENTEMENTE RECUPERADAS

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

Universidad de Valladolid

1. ÚLTIMAS ADICIONES AL REPERTORIO DRAMÁTICO DE FELIPE GODÍNEZ

A finales de los años setenta y durante la década siguiente, el conocimiento de la figura y el teatro de Felipe Godínez experimentó un notable progreso, gracias a la publicación de una serie de estudios de carácter biográfico, bibliográfico y crítico¹. Su repertorio quedaba entonces establecido en un total de diecisiete comedias y seis autos conservados (aunque tanto en un grupo como en otro existen casos de atribución problemática)². A pesar de la amplitud de las indagaciones, la información allegada insinuaba también que seis comedias más habrían sufrido la misma suerte de tantas otras del teatro áureo y no se podían localizar: así lo denunciaban sus títulos inscritos en diferentes listas y documentos antiguos.

Por fortuna, tres sueltas del siglo XVII aparecidas recientemente en la Biblioteca Nacional³ han solucionado los enigmas planteados por la mitad de los susodichos títulos: *El primer condenado*, *Ha de ser lo que Dios quiera* y *El provecho para el hombre*. Los dos primeros corresponden, efectivamente, a comedias nuevas, diferentes de las controladas hasta ahora,

^{&#}x27;Carmen Menéndez Onrubia, «Hacia la biografía de un iluminado judío: Felipe Godínez», Segismundo, 25-26 (1977), pp. 89-130; Soledad Carrasco Urgoiti, «De buen moro, huen cristiano. Notas sobre una comedia de Felipe Godínez», Nueva Revista de Filología Hispánica, 30 (1981), pp. 546-73; Maria Grazia Profeti, Per una bibliografia di Felipe Godínez, Verona, Univ. degli Studi di Padova, 1982; Piedad Bolaños Donoso, La obra dramática de Felipe Godínez (Trayectoria de un dramaturgo murginado), Sevilla, Exema. Diputación Provincial. 1983; Germán Vega García-Luengos, Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez. Con dos comedias inéditas, Valladolid, Universidad de Valladolid-C.A. v M. P. de Salamanca, 1986.

³En esta tarea destaca sobre todo el trabajo de M. G. Profeti citado en la nota anterior (algunas cuestiones complementarias pueden verse en G. Vega García-Lucngos, «Notas para una bibliografía de Felipe Godínez», Castilla, 8, 1985, pp.127-39). Los resultados, además de constituir un sólido apoyo para las labores de crítica textual, han permitido apreciar que una parte de sus obras obtuvo una acogida muy aceptable a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

¹Ver G. Vega García-Luengos, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vétez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España» (*Criticón*, 62, 1994, pp. 57-78), donde se da noticia de las características del fondo y se describen pormenorizadamente las ediciones.

cuyos textos han podido leerse y analizarse al fin; de lo que se dará cuenta en las presentes páginas. El otro —El provecho para el hombre— es, en realidad, una denominación alternativa de la pieza conocida preferentemente como Los trabajos de Job, una de las más celebradas de Godínez durante los siglos XVII y XVIII, a juzgar por la proliferación de copias conservadas⁴. Estaríamos, por tanto, ante un caso más de esa duplicidad de títulos que tanto ha contribuido a enmarañar el repertorio barroco. Nuestra suelta parece seguir a plana y renglón la Parte sexta de Nuevas Escogidas (1654), y no tendría pertinencia, pues, para la fijación textual de la comedia. Su virtud, además de calmar la desazón de los buscadores de obras perdidas, es la de aportar una evidencia más de la recepción del dramaturgo en su época. Asimismo, disipa definitivamente el error de su consideración como auto sacramental en que incurría R. Mesone-ro⁵, con repercusiones en C. A. de la Barrera⁶ y J. Alenda⁷.

Un tercer texto novedoso se añade a los dos anteriormente señalados, y será también objeto de análisis de este trabajo. Se trata del titulado *La paciencia de Job*, cuya atribución a Godínez no está amparada por el encabezamiento de la única suelta localizada ni por ningún otro testimonio: son sus características internas las que me han inducido a asignar-le esta dramatización de la historia bíblica, diferente de las conocidas hasta ahora.

2. DOS COMEDIAS MADRILEÑAS CERCANAS AL AUTO DE FE

El primer condenado y Ha de ser lo que Dios quiera admiten pocas dudas sobre su adscripción a nuestro escritor. Lo confiesan sus textos con más fuerza que las menciones de las listas o los encabezamientos de los impresos respectivos. El marchamo de Godínez es ostensible hasta en los defectos que comportan sus excesos doctrinales, la falta de brillantez lírica o el escaso ingenio en el manejo de la acción. Ambas, además, manticnen una estrecha relación; y no sólo por su carácter religioso: bíblico, la primera (Caín es el condenado); de leyenda piadosa —más que de santos—, la segunda (con San Antonio de Padua como uno de sus personajes destacados). Debieron de ser escritas con un margen temporal muy corto, dentro de los años inmediatamente siguientes al auto de fe sevillano de noviembre 1624 en el que compareció el poeta. Sus asuntos centrales son parejos, a pesar de la aparente diversidad: Dios es misericordioso y providente; puede y quiere redimir al hombre, por perdido que se encuentre.

Las texturas métricas respectivas, al tiempo que confirman su buena acogida en el repertorio del poeta, proporcionan indicios de su proximidad cronológica con algunas otras obras suyas⁸:

⁴Y también en nuestros días, merced a la edición de Piedad Bolaños y Pedro M. Piñciro: F. Godínez, Aún de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job, Kassel-Sevilla, Ed. Reichenberger-Univ. de Sevilla, 1991.

⁵Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega, Madrid, Rivadeneyra, 1858. BAE, 45, p. XVIII.

Cutálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII, Madrid, Rivadeneyra, 1860. Ed facsímil: Madrid, Gredos, 1969, p. 172.

^{7«}Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos», Boletín de la Real Academia Española, 8 (1921), p. 104.

⁸Las cifras del cuadro corresponden a porcentajos. Los de las comedias conocidas se han extraído de P. Bolaños, La obra dramática de Felipe Godínez, pp. 129, 137, 349 y 392.

	El primer condenado	Ha de ser lo que Dios quiera	Acertar de tres la una	De buen moro buen cristiano	La traición contra su dueño	La Virgen de Guadalupe
Redondillas	59,53	45,20	57,46	43,25	51,23	41,73
Romance	29,94	41,84	32,74	35,43	25,46	47,46
Décimas	5,66	7,42	5,49	8,26	16.1	
Silva	4,44	2,81	3,84	4,8	4,45	8,55
Quintilla		2,73		6,69		1.64
Canción				0,55	2,76	0,47
Sueltos			0,46			0,14

Precisamente, una de las comedias incluidas en el cuadro, La traición contra su dueño, es de las pocas del autor cuya fecha de escritura consta fehacientemente: su autógrafo está firmado el 28 de abril de 1626, tan sólo año y medio después del auto de fe.

Si desde postulados artísticos podría perdonarse a la desidia del tiempo y a las insidias del olvido el habernos escamoteado estas obras; desde otros puntos de vista tienen gran interés, por la luz que aportan para completar el conocimiento del escritor y las implicaciones de su problema. Las dos se adhieren con fuerza a su repertorio y, por qué no decirlo, a su biografía íntima: a lo que hemos creído conocer de ella, a través de los datos que sobre su peripecia vital nos han llegado desperdigados en documentos y escritos varios y, sobre todo, a través de las piezas dramáticas con que contábamos hasta la fecha.

En otro lugar he apuntado cómo Godínez, tras el proceso inquisitorial y el castigo correspondiente, hizo del teatro un abanderado de su causa personal⁹. Se sirvió de él para inculcar dos o tres ideas fundamentales que tenían que ver con su integración religiosa y social. Así, es palpable su insistencia en reinterpretar el concepto del honor vigente entre sus contemporáneos, ese gran principio regulador de las relaciones interpersonales (y que en la práctica descansa en factores ajenos al individuo, como el de la limpieza de sangre). Una y otra vez Godínez proclamará la identificación del honor con la virtud, con los méritos personales. Aún es más notorio su afán por proponer fábulas dramáticas, y elaborar discursos doctrinales, donde al mismo tiempo se resalten la misericordia de Dios y la posibilidad cierta que tiene el hombre de una auténtica conversión: tanto si ha sido un pecador —O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile es su ejemplo más granado— como si ha practicado otra religión —así se muestra palmariamente en De buen moro, buen cristiano—. De este empeño fundamental de la dramaturgia de Godínez participan nuestras dos comedias, a pesar del título de la que vamos a comentar en primer lugar.

3. EL PRIMER CONDENADO: UNA COMEDIA BÍBLICA SOBRE EL CASTIGO Y EL PERDÓN

La materia bíblica que desarrolla es otro factor evidente de la adecuación de esta nueva obra al repertorio del poeta. El teatro testamentario es la gran especialidad de Godínez.

⁹ⁿExperiencia personal y constantes temáticas de un escritor judocconverso: Felipe Godínez (1585-1659)», La proyección histórica de España en sus tres culturas, Valladolid, Juna de Castilla y León, 1993, t. 2, pp. 579-87.

Capaz de labrarle un renombre individualizador entre la larga nómina de dramaturgos contemporáneos10. El corpus conservado, y aun las noticias del perdido, muestra claramente su propensión a tratar historias del Antiguo Testamento. El acta del relator de su caso en el auto sacramental de 1624 ya lo hizo notar, achacándoselo a su adscripción judaica: «Y como tan aficionado a esta ley hizo algunas obras en verso de historias del Testamento Viejo»¹¹. A pesar de esta facilidad de asociación y del interés del reo por ser aceptado tras su proceso inquisitorial, lo cierto es que no renunciará a ello. Amán y Mardoqueo, Las lágrimas de David, Los trabajos de Job, tres de las comedias bíblicas más representadas e impresas del teatro antiguo español, fueron escritas con seguridad después de 1624. La nueva pieza apuntaría, además, que la propensión testamentaria de nuestro dramaturgo no se quebró ni siquiera en los primeros momentos tras el fatídico acontecimiento inquisitorial. El primer condenado presenta síntomas de haber sido escrita poco tiempo después del mismo, y bastante antes de 1637 o 1638, que es cuando tenemos casi la seguridad de que ya estaba escrita, al mencionarse su título en la Loa con que empezaron Rueda y Ascanio de Quiñones de Benavente¹². La elección del tema no habría sido gratuita ni caprichosa: El primer condenado habla de condenas; pero, sobre todo, de perdón y redención. Dos son los pecados: el de Adán y el de Caín. El primero —con el que, sin duda, el escritor quiere que le identifique el público— merece el perdón, ante el arrepentimiento y la penitencia; el segundo, la condenación eterna, por negarse a aceptar la providencia y la misericordia de Dios.

Un esquema argumental facilitará el acercamiento a esta obra hasta ahora desconocida de los estudiosos:

Jornada primera: Paraje campestre camino de una fuente. Caín, vestido con piel de tigre, tosco y fiero, reclama el amor de su hermana Délbora, que lo rechaza. Llegan al lugar el anciano Adán y Abel. Ambos se manifiestan deferentes con Caín, a pesar de sus réplicas destempladas. Se lamenta el padre del pecado que puso fin a la estancia paradisíaca, La mísericordia de Dios para con el pecador debe consolarle: le exhortan Délbora y Abel. Mientras Adán y Caín, que rabia de celos, van a trabajar la tierra, los otros dos hermanos regresan a casa tras coger agua en la fuente. Ambos son gemelos y descan unirse en matrimonio.

A la entrada de la cabaña familiar, Eva conversa con su hija Calmaná, que también quiere casarse con Caín, su hermano gemelo, aunque se queja de su actitud. Abel y Délbora llegan y piden a su madre que interceda ante su esposo para que permita la boda. Adán y Caín aparecen con haces de trigo. El primer hombre prorrumpe de nuevo en lamentos y

¹⁰Un renombre positivo, de muy diferente carácter al nada halagücño derivado de su condición de converso, y que en su época lo erigía en objeto preferente de los chismorreos de los colegas, como Lope, Hurtado de Mendoza o, sobre todo. Quevedo.

¹³Adolfo de Castro, «Noticias de la vida del doctor Felipe Godinez», Memorias de la Real Academia Española, 8 (1902), p. 282.

¹²Ver Antoni Restori. 'Piezas de títulos de comedias'. Saggi e documenti inediti o rari del teutro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII. Messina, Vincenzo Muglia, Editore, 1903, pp. 117-18. También hay constancia del compromiso de representación de una comedia con esta denominación en la villa de Hita en septiembre de 1640 (Cristóbal Pérez Pastor, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (segunda serie)», Bulletin Hispanique, 9 (1907), nº 356.

exhortaciones sobre la culpa, el pan y el sudor de la frente. Caín recrimina a Délbora su amor por Abel, que jura impedir, y a su padre, sus afeminadas lamentaciones. Éste disculpa su condición, porque sería consecuencia del pecado propio. No obstante, tanto Adán como Eva pronostican un mal fin para quien se comporta tan extremosamente.

Se aprestan a cenar alrededor de la mesa, cuando un cometa con forma de quijada les sobrecogo. Todos reconocen los malos augurios; menos Caín, a quien le parece la estrella más hermosa y desearía haber nacido bajo su influjo. Abel se desmaya. Las muestras de amor que le brindan Délbora y sus padres, suscitan una terrible envidia en su hermano, quien decido aceptar el augurio del astro y matarlo.

Jornada segunda: Caín y Calmaná discuten agriamente. A pesar de estar ya casados, ét aún ansía vencer la resistencia de Délbora. Ahora debe partir a ofrecer el sacrificio que ha mandado su padre. Lo hace con desgana y dispuesto a dar lo peor que sus campos producen.

En contraste con la pareja anterior, Abel y Délbora involucran a la náturaleza entera en sus requiebros, llenos de amor y armonía. Salen Adán y Eva, cuando Abel se prepara también para acudir a presentar su ofrenda a Dios. Todos temen a su hermano y el mal que sobrevendrá.

Caín está en el lugar del sacrificio con un manojo de espigas. Cuando discurre la manera de llevar a cabo el asesinato proyectado, encuentra la quijada, cuya forma identifica con la del cometa. Acude Abel con el mejor recental de su ganado. Con humildad le pide a su hermano que eliminen cualquier rencor entre ellos para hacer el sacrificio adecuadamente. Ambos argumentan sobre la ciencia de Dios, que podría evitar la caída del hombre, y la libertad de éste. Caín le culpa de permitir el pecado y niega su providencia. Discuten mientras se aprestan a realizar sus ofrendas con actitudes muy distintas. Un fuego del cielo asume la de Abel. A pesar de la evidencia de que Dios se ha manifestado, Caín perpetra el fratricidio. El temor se apodera de él y decide ocultarse.

Délbora y Eva describren el cadáver. Llega Adán, quien se lamenta largamente: cnorme debió de haber sido su pecado en el Paraíso para dar paso al horror de la muerte. Sólo la penitencia podrá desenojar a Dios. La muerte del inocente —argumenta— asegura que todos han de ser mortales y, al tiempo, es garantía de la redención. Tras dudar sobre lo que hacer con el cadáver, decide sepultarlo en tierra, para que a ella regrese. Se van todos.

Sale Caín huyendo hasta de su sombra. Un ángel le pregunta por su hermano y le predice un castigo eterno. Estará condenado a vivir con su culpa, sin que nadie pueda matarle. En su desesperanza, decide ir a Ebrón, cerca del Paraíso, para acceder al árbol de la vida al menor descuido del querubín que lo custodia.

Jornada tercera: Mucho tiempo después. Adán tiene ya quinientos años. Viene acompañado de Enoc, Lamec, Tubal y Jubal (que hará las veces de gracioso). El anciano relata cómo Caín ha tenido a su hijo Noé y ha fundado una ciudad, que conduce como un príncipe despótico sin legislar ni gobernar, permitiendo que los vicios crezcan de día en día. Arremete especialmente contra la ambición. Cada uno de los presentes justifica las ventajas de los inventos que han aportado para mejorar las condiciones de vida de la humanidad (ciudades, hierro, armas, instrumentos musicales). Adán les va replicando con la consideración de sus perjuicios.

Lugar donde marió Abel. Calmaná y Mabiel hablan del aspecto pavoroso de Caín, cubierto de pelos por todas partes. Muerto en vida, reclama la muerte a quien encuentra. Ante su inminente aparición, se marchan las mujeres. Llega Caín ante el sepulcro de su hermano. Sigue manifestando su condición irreductible al perdón y la misericordia de Dios. Se le aparece Abel con el rostro ensangrentado y un cordero en brazos. Pretende seguirle, pero irrumpe un león. También la fiera respeta la marca divina del condenado que prohíbe que nadie acabe con su vida. Sale Jubal, y Caín piensa aprovecharse de su cortedad para conseguir la muerte; pero su víctima escapa. Llega Adán. Debaten sobre los respectivos pecados y castigos. El condenado se niega a solicitar el perdón de Dios como le aconseja su padre, que se retira. Acude gente a la caza del oso. Los problemas de vista de Lamech hacen que confunda con la fiera a Caín, quien oculta su físico bestializado entre unas ramas. Una flecha le alcanza y muere con terribles dolores, que la espera del juicio divino acrecienta.

Sale Adán en compañía de Eva y las demás mujeres. Los hombres le dan noticia profusa de la muerte del hijo. Los signos de horror que hizo la naturaleza tras su muerte se vuelven a reproducir cuando aparece éste echando llamas y recriminando a sus padres su condenación por haber cometido el pecado original. La lección que de tan funesta historia extrae Adán se la brinda a su descendencia: hay que hacer penitencia para desenojar a Dios.

No es un rasgo exclusivo del teatro veterotestamentario de Godínez, sino característica general de este tipo de obras en los siglo áureos, la presencia de prefiguraciones neotestamentarias. En la claridad e insistencia de tales alusiones descuella nuestro autor sobre sus colegas, contra lo que pudiera pensarse de sus antecedentes. Esta comedia no es una excepción. Abel es el principal elemento de la conexión entre los dos Testamentos. A lo largo de toda la obra, esta primera víctima del género humano es presentada como prefiguración de Cristo.

Así lo apunta muy pronto Caín, y Adán se encarga de explicitar la alusión13:

Es Abel muy inocente, él nos podrá redimir, pagando a Dios lo que debes.

Abel. Yo, hermano, si con mi vida pudiera pagarlo, advierte que a Dios la sacrificara.

Adán. Posible será que flegue, Caín, tiempo en que otro Abel nuestras miserias remedie. (204-12)

Por supuesto, las alusiones se concentran en torno al momento del fratricidio:

¹³Para facilitar la comprensión de los textos citados, he modernizado la puntuación, la acentuación y las grafías, sin afectar a las que tienen relevancia fonética.

Abel. Sobre ese florido prado seré holocausto de amor, que otro cordero mejor en éste está figurado. (1303-6)

Y otras más en el canto que se escucha mientras el cordero de Abel es arrebatado por llamas que bajan del cielo:

Al sacrificio de Abel está tan propicio el cielo, que en él se ve la figura de otro sacrificio eterno. (1335-38)

El primer hombre interpreta el sacrificio de su hijo inocente como garantía de la redención:

> Mi redención es segura. Vos, señor, lo cumpliréis, y entonces verdad haréis lo que aquí sólo es figura. Alentad vuestra esperanza, que ya remedio tendréis, pues la inocencia que veis es presagio de bonanza. (1519-26)

Adán tiene un protagonismo importante en el sentido global de la pieza. Su referente más claro dentro del teatro del autor es Job: tanto el de Los trabajos de Job, que ya conocíamos, como el de La paciencia de Job, del que nada sabíamos y del que más adelante trataremos. El primer hombre es absolutamente paciente con su suerte. Hasta con el insoportable Caín. También ama y respeta a su mujer en grado extremo. Existen, además, otros rasgos que conectan estas comedias. Los ambientes familiares son parejos: viven en una cabaña, se juntan a la mesa para cenar con ademanes semejantes. Y en ese momento es cuando se producen señales de mal augurio, que frustran la reunión.

Adán pide a Abel que le abrace cuando éste parte a ofrecer el sacrificio, porque le aflige la aprensión de que será la última vez:

Llega, Abel, dame los brazos, que no sé qué el alma ha sentido, que parece, hijo querido, que son los últimos lazos. (1067-70)

Es la misma sensación que experimenta Job cuando sus hijos se despiden para ir a la fiesta, donde les sorprenderá la muerte. Más tarde, Adán se apresta a escuchar la noticia de

la muerte de Caín, con la misma actitud que el héroe idumco recibe las malas nuevas que le traen sus criados (2173 y ss.).

Los personajes de Godínez son amigos de ostentar sus capacidades intelectuales y de adoctrinamiento¹⁴, aunque suponga serias alteraciones del decoro y del desarrollo de la acción dramática. En *El primer condenado* hay bastantes momentos en que ocurre esto. Así, Adán no se resigna a endosar una demostración prolija de empachoso escolasticismo sobre si es peor que un hijo mate a un padre o al revés, en unos momentos en que mejor sería llorar la muerte del inocente Abel (2032 y ss.).

Los pasajes bíblicos no proporcionan suficientes materiales para desarrollar una acción dramática conveniente. Y Godínez no debía de estar en esos momentos cercanos al proceso para fabular sobre los textos bíblicos con la libertad que lo había hecho en otras ocasiones y que lo habría de hacer más adelante. Si la fuente bíblica era escueta en pormenores y no convenía inventarse otros, no quedaba más remedio que explotar en extremo lo que había. Aun así la comedia sólo alcanza 2.298 versos¹⁵. No creo que se deba pensar en que se han perdido. No se ceban de menos; todo lo contrario: parecen sobrar. Algunos episodios se duplican, al escenificarlos primero y contarlos después. Un ejemplo: los espectadores asisten en directo a la muerte de Caín sobre el tablado cuando Lamech lo abate de un fiechazo; no obstante, en la escena siguiente, el público tendrá que oír el relato prolijo de ese mismo percance en boca de Henoc, otro de los participantes de la montería (2173 y ss).

De todas formas, sí que existen materiales añadidos de cosecha propia. Muchos de ellos buscan acomodar los pasajes sagrados a los moldes dramáticos contemporáneos. A las ramas principales de la historia bíblica y sus enseñanzas, le brotan florescencias de amor, celos, donaires, propios de la Comedia Nueva.

No faltan en su tratamiento los habituales anacronismos. Aunque no sería adecuado utilizar contra esta pieza un tipo de desavenencia con nuestra sensibilidad en la que incurren casi todas sus congéneres, eso no quita que en alguna ocasión no podamos por menos que sonreír. Otro ejemplo: es normal que dos mujeres hablen de la volubilidad para el amor de los varones; pero, claro, cuando estas dos mujeres son Eva y su hija, encargadas de estrenar el mundo y sus componentes, el amor incluido, en puridad están incapacitadas para decir lo que Calmaná, la sufrida esposa de Caín, cuando intenta extrapolar el vicio de su marido a todos los hombres:

Adúltera condición, que de unos en otros pasa; pues dejan su propia casa por la ajena posesión. (403-405)

¹⁴Con las que se hizo merecedor de juicios como el de Pérez de Montalbán en su *Para todos*: «El doctor Godínez tiene grandísima facilidad, conocimiento y sutileza para este género de poesía, particularmente en las comedias divinas; porque entonces tiene más lugar de valerse de su ciencia, erudición y doctrina». O el de Enríquez Gómez en el prólogo del *Sansón*, donde dice «que el doctor Godínez se llevó por las sentencias los doctos».

¹⁵Sólo otras dos comedias del dramaturgo presentan un número menor de versos: Amán y Mardoqueo (2.226) y La Virgen de Guadalupe (2.128).

En relación con el humor —no del involuntario, sino del dependiente de los designios del autor— y con la serie de ajustes de la fábula bíblica a los cauces de la fórmula teatral vigente, conviene anotar la peculiar incorporación de la figura del donaire. Aunque no faltan piezas que prescinden del gracioso, lo normal es que cuenten con él, por serios que sean los asuntos a tratar. La particularidad de *El primer condenado*, en este sentido, es que su comparecencia es muy breve y circunscrita únicamente al tercer acto. Está encarnada por Jubal, el inventor de los instrumentos musicales, quien entraría en la categoría del villano gracioso, de ideas cortas y torpes palabras. La explicación de esta anómala presencia podría estar en las imposiciones de la propia historia dramatizada. Godínez ahora sí que habría acusado los presupuestos cronológicos. En los dos primeros actos, que concluyen con la muerte de Abel, ninguno de los contados habitantes de aquel mundo pretérito podía hacer de gracioso. Pero en el tercero, Adán tiene ya quinientos años y su prolija descendencia está en condiciones de proporcionar el personaje que necesita Godínez. Y, entre otras cosas, lo aprovechó para paliar los problemas de extensión de la pieza.

4. HA DE SER LO QUE DIOS QUIERA: UNA COMEDIA DE SANTOS Y BANDOLEROS, FRANCISCANA E INMACULISTA

Como ya se apuntó, esta nueva obra se sitúa cerca de la que acabamos de comentar. Por lo que a la fecha de escritura respecta, los datos que se derivan de los análisis internos y de las noticias externas cuadran. Casi con toda seguridad, ésta fue la pieza que la compañía del celebrado Antonio de Prado representó en Palacio entre noviembre de 1629 y febrero de 1630¹⁶. Su proximidad también se aprecia en temas, motivos y estilo.

Por otra parte, es clara su militancia dentro del grupo de las comedias de santos y bandoleros, que alcanzó en Godínez testimonios singulares, con los que mantiene estrechas relaciones. Son los casos de *De buen moro, buen cristiano* y *O el fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile*. Ambas obras nos son bien conocidas, gracias a contar con dos de los mejores estudios particulares que ha suscitado el repertorio del poeta¹⁷.

Éste es su argumento:

Jornada primera: Acompañado de su criado Turpín, Ludovico pone en fuga a unos villanos que le impiden ver a solas a su amada Octavia. Es arrogante, temerario y un perdido autocomplaciente. No obstante, mantiene su condición de cristiano, y el convencimiento de que la teología, en la que está muy versado, hace imposible no serlo; al igual que no creer en la Immaculada Concepción, de la que es especialmente devoto. Pasan por la escena fugazmente San Antonio de Padua y Fray Gil. En cuanto aquel ve a Ludovico, dobla la rodilla en señal de reverencia y le anuncia que será santo. Sale Octavia. Ha reci-

¹⁶Su título consta en los libros contables estudiados por N. D. Shergold y J. E. Varey, «Some Palace Performances of Sevententh Century Plays», *Bulletin of Spanish Studies*, 40 (1963), p. 227.

¹⁷Edward Glaser, «La comedia de Felipe Godínez O el frayte ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser frayte», Revista de Literatura, 12 (1957), pp. 91-107; y Soledad Carrasco Urgoiti, «De buen moro, buen cristiano...».

bido propuesta de matrimonio de Arnesto, el más rico de Padua. Ofrece 2.000 escudos, que son los que los moros piden por el rescate de su padre. Ludovico se propone ser bandolero ocho días para conseguir esa cantidad. Aparecen de nuevo los frailes, y San Antonio torna a humillarse ante el protagonista. Al tiempo que le adelanta a Octavia cuál será su futuro y la insta a que se case con Arnesto, le augura a Ludovico que será mártir. Se van todos. Los nuevos salteadores, a saltear.

Arnesto, en compañía de Leonido, viene para casarse con Octavia, como le ha pedido San Antonio. Ludovico y Turpín los divisan desde un monte y deciden asaltarlos cuando duerman. Al ser descubiertos, se ponen a conversar sobre San Antonio y cuestiones religiosas. Para adormecelos, Ludovico decide defender por extenso y con copiosas argumentaciones el misterio de la Inmaculada Concepción, de cuya fiesta es la víspera. El interés que el tema suscita impide que las víctimas concilien el sueño. Lo que se consigue al cambiar de conversación. Ludovico roba las joyas que lleva el galán, y, cuando va a matarlo, irrumpe San Antonio. Arnesto se da cuenta del hurto al despertar. Apresan a Turpín. En ese momento el criado Celio llega con el recado de que Octavia no quiere recibir al pretendiente, quien, desengañado, decide volver a Padua.

Salen Ludovico y San Antonio, que no ceja en arrodillarse ante él, porque —dice— le obliga a hacerlo su santidad. Aquel replica dando cumplida cuenta de quién es: no conoció a sus padres; estudió en Bolonia; frecuentó malas compañías; se convirtió en amante de una tal Laura; mató a otro pretendiente; huyó; llegó a Padua, donde los lugareños le temen y le pagan parias; es salteador por Octavia; se considera ya condenado y no quiere consejos. San Antonio repone: «Por muy malo que tú seas, más bueno es Dios que tú malo». Y le profetiza que será mártir en Persia.

Jornada segunda: Hablan Ludovico y Turpín, que ha quedado libre. Se lo debe a Laura, la que fuera amante de su amo, y que ahora anda por estas tierras tras sus pasos. Arnesto se prendó de ella y le concedió el deseo de que soltara al criado. Éste marcha a buscar las joyas. Octavia encuentra a solas a Ludovico. Los enamorados expresan su pasión. El deseo de unión carnal se ve refrenado porque el galán no quiere manchar con el pecado el día de la Inmaculada. Regresa Turpín, que no ha encontrado las joyas. Culpan de su desaparición a San Antonio, a quien imputan artes hechiceras. Salen Laura y su criada Camila. Conversan las dos damas. Arnesto, acompañado de un juez, encuentra a Ludovico, y quiere prenderlo. Lo impide San Antonio, que sale con las joyas. Para dar celos a Octavia, su propietario se las entrega a Laura; que las acepta para, a su vez, dárselas a Ludovico. Éste, por su parte, decide dirigirse a casa de Arnesto y matarlo.

En una prisión persa están Fabricio y Marcelo, el padre de Octavia, que ha entregado la imagen de la Virgen por fiadora de su rescate. El Soltán la echará al fuego si no llega. Mientras rezan a la Virgen el día de la Inmaculada, aparece San Antonio en tramoya para llevarse la imagen y preservarla. Salen los moros Ceilán y Celín, quienes presencian el milagro del rescate.

De nuevo en tierras de Padua. Ludovico, Arnesto, Octavia y Laura buscan a San Antonio. Turpín es ya un fraile lego. Aparece el santo en un oratorio con la imagen rescatada. A su lado acuden Jesucristo y San Juan. Se aducen nuevas proclamas inmaculistas. Ludovico

viene para matar a San Antonio, pero terminan intentando demostrar que la Virgen fue preservada del pecado original. El santo pide al salteador que deje su vida de pecado. Intercambian ruegos y rechazos. Finaliza el encuentro y la jornada con la aseveración de que «ha de ser lo que Dios quiere».

Jornada tercera: Turpín y Octavia hablan de la situación de unos y otros. Salen San Antonio y Arnesto. Éste se ha casado con Laura. Octavia sigue pidiéndole el dinero para el rescate de su padre. Pero, precisamente, éste ha conseguido escapar del cautiverio y llega ahora donde están ellos. San Antonio pone pegas a esta solución, porque la Virgen era la fiadora. Informa el padre de Octavia de que ha tenido noticias de un hijo perdido. Por el mar llega un bajel con Ludovico y otros acompañantes vestidos de turcos. Con intención de apresar cautivos para poder rescatar a Marcelo, se llevan a éste con su hija.

De nuevo en tierras de Oriente. Celín y Ceilán custodian a Fabricio, cuando ven naufragar un bajel. Ludovico y Marcelo alcanzan la costa a nado. Es la víspera de la fiesta de la Inmaculada Concepción. El anciano considera que ha sido restituido al cautiverio para no dejar en mal lugar a María, su fiadora. Por el teatro atraviesa una chalupa con la imagen de la Virgen, Octavía, Laura y Turpín. Celín quiere arrojar la imagen al mar, pero se lo impide Ludovico, que se hace pasar por su correligionario. Concierta con los moros que él se quedará con la Virgen y ellos con Marcelo.

Fabricio está en la mazmorra, a la que traen a Laura, Octavia y Turpín, dispuestos a morir sin renegar. Con la imagen de María, llegan también Marcelo y Ludovico. Éste ofrece a Turpín su traje para huir. El salteador teólogo está dispuesto a predicar el sermón de la Inmaculada Concepción que había prometido el año pasado. Así lo hace. Con pausa y gran aliento, desgrana un sermón barroco, en el que se van interpretando diferentes pasajes de la Biblia que apoyarían el misterio mariano. Llegan a la prisión Celín y Ceilán para comunicar la sentencia: el fraile, Ludovico a la sazón, debe renegar o morir. Éste decide asumir su condición de cristiano y lo confiesa exaltado, secundado por todos.

Aparecen Amesto y Turpín, disfrazado de turco, para rescatar a Octavia y Marcelo. Van a martirizar a Laura y a Ludovico. Éste es, precisamente, el hijo perdido de Marcelo, según le comunica Fabricio. Turpín se ofrece a morir también. San Antonio baja en un bofetón para proclamar que los mártires alcanzarán igual premio que otros santos, como los jornaleros de la parábola que llegaron a última hora. Arnesto rescata a la Virgen, a los vivos y a los muertos. Como estaba profetizado, se casará con Octavia. Y regresarán a Padua.

De algunos rasgos relevantes de la obra me he ocupado en otro lugar, lo que permitirá referirlos ahora sintéticamente¹⁸. Es de destacar su exaltación franciscana, que nos remite de inmediato a *O el fraile ha de ser ladrón*. Los paralelismos entre los protagonistas respectivos son claros: Ludovico y Luquesio son pendencieros, practican el bandolerismo y tienen asumida su condición de réprobos. En sus reconducciones hacia la santidad tienen papeles relevantes dos grandes de la orden, San Antonio de Padua y el propio San Francisco

^{18º}La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», en Marc Vitse, ed., Siglo de Oro: reescritura. I: Teatro, Criticón, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 72 (1998), pp. 26-33.

de Asís, que reciben tratamientos dramáticos similares: entran y salen pronunciando palabras enigmáticas sobre los futuros santos. Hasta la condición de las fuentes y su aprovechamiento son parejas: en ambas piezas se ha amplificado a partir de anécdotas breves y laterales del apartado que a San Antonio dedica el *Flos sanctorum* de Ribadeneira y del capítulo XXVI de *Las florecillas de San Francisco*.

La nueva comedia ratifica la existencia en nuestro poeta de esa simpatía que apuntaba E. Glaser como estímulo para la escritura de la historia protagonizada por Luquesio. Ambas obras podrían explicarse en lo profundo asociando la condición judeo-conversa del poeta y los ideales franciscanos de fraternidad sin atención a clases ni razas.

Al igual que *El primer condenado*, es cometido prioritario de la obra mostrar la capacidad de Dios para perdonar al pecador y convertirlo a la santidad, siempre que se deje resquicio para la gracia divina. Es la diferencia radical entre Caín y Ludovico, aunque éste a veces manifieste una actitud irreductible cercana a la de aquel. En esta historia de redención también es muy importante el papel que se otorga a la Virgen María. Sobre ella incide una parte fundamental del contenido de la obra, con un empeño muy especial en exaltar su exención del pecado original¹⁹.

Su radical militancia inmaculista es, en efecto, otro de los aspectos que reclaman poderosamente la atención²⁰. Tal postura cristaliza en elementos de orden muy diverso: desde encendidas exclamaciones líricas a prolijas argumentaciones teológicas; sin renunciar a los más contundentes respaldos de autoridad: la afirmación del misterio se pone en boca no sólo de un personaje de pura ficción, como es Ludovico, sino también de trasuntos dramáticos de grandes liguras de la religión cristiana: San Antonio de Padua, San Juan Bautista o el mismísimo Jesucristo, a quien se le hace decir:

Tiempo vendrá que en el suelo hagan fiesta sin recelo a esta purísima aurora, pero celébranta agora los ángeles en el cielo. (1483-87)

En relación con la biografía del autor, no dejan de sorprendernos tales pronunciamientos en materia tan delicada, que superan con creces todos los que le conocíamos.

^{NU}Una vez más se aprecia el cuidado del dramaturgo a la hora de elegir los títulos de sus comedias. El acierto de algunos de ellos es evidente: bien por su expresividad compendiosa, como en De buen moro, buen cristiano y O el fraile ha de ser ladrón; bien por su polivalencia significativa, como en Las lágrimas de Duvid, con referencia a las vertidas en el ruego amoroso a Bersabé y en el arrepentimiento. También es el caso de Ha de ser lo que Dios quiera: la expresión, que además se repite como broche de diferentes escenas, se hace eco de todo lo que en la obra incide sobre el papel del hombre y de Dios en la salvación; y, al tiempo, es asociable a este otro contenido fundamental de defensa de la Immaculada Concepción, que tiene una de sus apoyaturas fundamentales en el razonamiento de que no se puede pensar que Dios no haya querido conceder ese don a su madre, toda vez que su potencia infinita es capaz de hacerlo.

²⁹Casi con toda seguridad la obra fue escrita para celebrar la fiesta de la Inmaculada Concepción. Esta posibilidad debió de incitar a Lanini a refundirla en su comedia Será lo que Dios quisiere. Obviamente, la existencia de esta operación, en la que se han aprovechado muchos elementos de la pieza original y un número notable de sus versos, ha permanecido velada hasta la aparición de la comedia de Godínez (ver G. Vega «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», pp. 26-28 y 32-33).

Algunos de los cuales, además, no le habían resultado inocuos: entre los cargos de su proceso inquisitorial, finalizado cuatro o cinco años antes, figura la proclamación del misterio por parte de San Gabriel en la comedia de *La reina Ester*.

Todo el teatro del autor adolece de un exceso de carga doctrinal que a duras penas convive con los componentes dramático y lírico. Un extenso porcentaje de los versos conservados ostenta un talante sermonario evidente, que es imposible no poner en relación con su actividad como orador sagrado, tan elogiada por algunos de sus contemporáneos. Éste es otro de los aspectos por el que nuestra obra debe suscitar el interés de los estudiosos, al ser la que más claramente asocia el teatro con esta faceta. Hasta el punto de que en la tercera jornada, y tras haberlo anunciado repetidas veces como momento culminante, se incluye un sermón con todas sus exigencias de forma y contenido.

5. *LA PACIENCIA DE JOB*: LA ENTRADA DEL HÉROE BÍBLICO EN LA COMEDIA

La paciencia de Job constituye un caso diferente a los dos comentados hasta ahora. Para empezar, su atribución a Godínez no consta en ningún documento conservado²¹, sino que se fundamenta —con todas las cautelas que estas operaciones requieren— en la existencia en sus versos de rasgos objetivos de parentesco²². Por otra parte, esta relación no la establecería tanto con las dos obras vistas, efectivamente hermanadas entre sí, como con otras de una fase diferente de la trayectoria dramática del autor. En todo caso, y con independencia de quien sea el responsable, merece la pena tenerla en cuenta: además de ostentar una notable dignidad como discurso dramático, presenta aspectos inquietantes, más arriesgados de lo que es habitual en las comedias áureas, y especialmente en las bíblicas; como si sus versos hubieran sido escritos por alguien en conflicto con algunas de las ideas y creencias dominantes,

Al igual que en los casos anteriores, un resumen del argumento nos acercará al nuevo texto:

Jornada primera: Elifaz, Baldac y Sofar, que más adelante serán los llamados amigos de Job, ahora comparecen en el escenario discutiendo por unos alimentos miserables. Sale Job con la pompa de un gran señor y se commueve de su extremada pobreza. Ordena preparar la mesa para convidarlos a comer. Pero todo se echa a perder al caérsele la olla a un criado; lo que el anfitrión intenta remediar dándoles dinero. El profeta Balán llega con una carta del rey, donde encomienda su reino a Job mientras él está ausente para luchar contra Israel. Nuestro protagonista trata duramente al emisario, por ser el encargado de maldecir

²¹En el encabezamiento de la única suelta localizada se atribuye a Pedro Calderón, que, desde luego, no es el autor. Él mismo lo negó, al incluirla en la fista de las que circulaban a su nombre sin razón en el famoso prólogo de la *Cuarta* parte de sus comedias (1672).

¹⁹Los detalles de esta adscripción los he expuesto en «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», pp. 21-25.

al pueblo judío, y le despide. Justo cuando se anuncia la llegada del rey Balac, oye la voz de un pobre que le reclama, y opta por acudir en su auxilio antes que recibir al monarca. Lo hacen en su lugar Licia, su mujer, y sus hijos. Al fin, sale con un pastor herido a cuestas, para el que pide justicia, pues su verdugo ha sido un soldado de las tropas reales. Nuestro héroe sigue atendiendo a los pobres. Con ellos se encuentra Satán, de cuyas insidias sale airoso.

Entre música y ángeles, aparece Dios Padre para preguntar a Satán sobre la bondad de Job. Poco mérito tiene—le replica—, pues ha sido largamente favorecido. Otra cosa sería en la adversidad. Dios le concede probarlo en ella, con tal de que no toque a su persona.

Jornada segunda: Job, acompañado de su familia, sus amigos y algunos pobres, se apresta a entrar en la ciudad de Edón para ponerse al frente de ella, aclamado por la multitud. Despide a sus tres amigos, que parten a ocupar distintos cargos públicos, dándoles consejos sobre el buen gobierno. Asimismo, manifiesta a Licia las obligaciones que él tiene para con los pobres.

Satán se reúne con sus demonios y se distribuyen las labores para ensañarse con el héroe.

Job está en compañía de Licia y de Simanio, cuando sus hijos se despiden para acudir a un banquete. Sale el pastor Albanio y comunica que los enemigos han arrebatado sus bueyes y el grano que llevaban. A continuación es Sireno quien refiere cómo un fuego del cielo ha destruido sus rebaños de ovejas y los pastores. Simanio, por su parte, anuncia que los ladrones han acabado con los camellos. Job lo acepta con resignación. Un gran estruendo precede a la llegada de Satán con Dataín, el primogénito del héroe paciente, quien antes de expirar informa a su padre de cómo todos sus hijos han muerto al derrumbarse el edificio donde estaban. El maligno le muestra una apariencia con toda la prole ensangrentada y muerta. Sigue aguantando Job.

Satán se reconcome por el poco éxito de sus insidias. La música precede a una nueva comparecencia de Dios. Ante las reticencias que aun tiene el demonio sobre la paciencia del justo, le concede que pueda probarle en la salud.

Job y Licia buyen del incendio de su casa. Sus favorecidos en la bonanza rechazan socorrerlos ahora. Llegan Sofar, Elifaz y Baldac, los tres amigos. Al enterarse de la desgracia de Job de su propia boca, quedan atónitos y mudos, sin prestarle ayuda. Satán se encarga por medio del eco de hacerles saber que su antiguo amigo es un pecador, enemigo de Dios.

El demonio cierra la jornada convencido de haber hecho todo lo que estaba de su mano para rendir la resistencia del protagonista.

Jornada tercera: Job sale de la ciudad camino del muladar. Le sigue Satán en apariencia de mendigo, a quien reconoce y rechaza. Llega Licia, y el demonio se asocia con ella para tentar a su marido, pidiéndole que maldiga a Dios por sus terribles males. Dos ciudadanos de Edón acuden a burlarse de él. A continuación, les toca el turno a los que fueran sus tres amigos, dispuestos a hacerle confesar su culpa. Job pronuncia unas desoladas palabras en que maldice el día de su nacimiento. Satán cree haber vencido la guerra. Pero Dios aparece para negarlo. Ambos contemplan cómo los tres amigos le golpean duramente poniendo en duda su inocen-

cía. Job sale también triunfante de esta última prueba. Se retira Satán, ciego de envidia y confuso. Dios le promete al triunfador la restitución duplicada de todo lo perdido, salud y larga vida. Los amigos se aprestan a hacer sacrificios como penitencia.

Job, triunfante y vestido de blanco, tiene a Satán a los pies. Licia acude alborozada, y, tras ella, diferentes criados con las noticias de que los bienes se han restituido con creces. Job las recibe con la misma templanza que las desgracias. Vienen de sacrificar Sofar, Baldac y Elifaz, y abrazan a su amigo, que les ha perdonado. Soldados del ejército del rey Balac informan que éste ha muerto en la guerra, de la que Israel ha salido vencedora. Job será el nuevo mouarca de Edón.

Lo más destacable de esta pintura dramática del héroe bíblico es algo que no se consigna en la fuente: su caridad. Ella mueve sus acciones y da materia a sus palabras. La atención al pobre llega a situarse por encima del servicio al rey, como con premeditación y alevosía se nos presenta en la primera jornada:

Llámame el rey a porfía y aquí la necesidad.
Una y otra deuda es mía: llévame allí la piedad y acultá la cortesía.
Dos leyes son. Mas ¿qué ley destas es razón que obre?
Dejando la humana ley, si acudo al rey, falto al pobre, y, si al pobre, ofendo al rey.
Finalmente, este gemido me lleva tras sí forzado; y entre uno y otro alarido, quede el pobre remediado y quede el rey ofendido. (443-57)

Son bastantes más las ocasiones en que el dramaturgo se pronuncia sobre la materia con dosis similares de atrevimiento y contundencia. Así, en una de ellas, Job argumenta que es legítimo contravenir la ley en la necesidad y se pronuncia contra las desigualdades:

Job. Paso. ¿No tenéis justicia?

Baldac. Tenemos necesidad.

Job. Esa ley os justifica.
¡Qué varias y desiguales
leyes —oh, Fortuna— tienes!
Si todos somos mortales,
¿cómo gozo tantos bienes
y estos sufren tantos males?

Lo que más caro se halla para mi mesa procuro.

Y cuando voy a ocupalla, como el faisán y murmuro, cuando el pobre ayuna y calla. (137-49)

La caridad es un deber, porque se roba a los pobres lo que no se les da —se dice en otro momento—:

Simanio. Pues está de peregrinos

llena la casa, ¿y de nuevo convidamos más vecinos?

Job. Hago en esto lo que debo.

Simanio. Haga hartos desatinos.

Job. Córrome que el pobre aguarde

nonada que le he de dar.

Presto, pastores, que es tarde!

Simanio. Conceda y niegue, a pesar

del diablo, reparta y guarde.

Job. Hurto a Dios lo que les niego. (175-85)

También con ardor se pronuncia Job sobre la paz en ocasiones como ésta:

La paz dejáis por intereses vanos. Ella castigará vuestros deseos. ¿Hombres con hombres sois tan inhumanos? Pues yo sé que leones con leones llegan muy pocas veces a las manos. Oh, humana sinrazón, que descompones de la ley natural el fuerte nudo y al apetito la verdad pospones. Oh, santa paz, quien ofender te pudo de sus definiciones y sus nombres vive ignorante y con razón desnudo. No hay cruel apetito que no asombres, que eres tranquilidad de las ciudades. ordenada en concordia de los hombres. Memorables hazañas persuades, y es tu oficio en la tierra ---oh, paz divina--sufrir mentiras y decir verdades. En la región etérea, cristalina, vives gozando a tu Hacedor, y tienes la bienaventuranza por vecina.

La misma guerra confesó tus bienes, y en medio de las armas te ha pedido que su desorden santamente ordenes, (52-75)

El prestigio del protagonista es utilizado para proponer censuras y enseñanzas sobre asuntos muy diferentes: la envidia, la maledicencia y la murmuración, la traición. Algunas conciernen a los gobernantes, cuyos cargos —se nos dice— deben ser tomados como cargas.

La trayectoria de Job como protagonista del teatro antiguo español está conformada por dos autos (La paciencia de Job, del siglo XVI, incorporado al Códice de Autos Viejos; y Los trabajos de Job, en el XVII) y tres comedias (dos en el XVII: la que ahora nos ocupa y la atribuida a Godínez en una dilatada secuencia de impresos con un enrevesado entrecruzamiento de títulos, de los que el más persistente es Los trabajos de Job; y otra en el siglo XVIII, denominada La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente)²³. Este repertorio traduce el interés que el personaje suscitó en el teatro, paralelo al que tuvo en otras parcelas de las letras áurcas, donde descuellan nombres como Fray Luis de León o Francisco de Quevedo.

La primera conclusión a la que me llevó el cotejo de las distintas piezas fue que, menos el auto del siglo XVI, las cuatro restantes estaban emparentadas; así lo delataba la posesión en común de aspectos ajenos a la fuente bíblica. En segundo lugar, que la comedia
recién recuperada era la más antigua. Todo parecía indicar, igualmente, que ella había introducido los elementos que luego adoptarían las otras, y que tendrían por objetivo favorecer la encarnación dramática de la historia testamentaria y adoctrinar sobre diversas cuestiones.

La verosimilitud de la atribución a Godínez de esta pieza inicial se apoya en evidencias de tipo diferente, que en su momento aduje, y ahora sintetizo. Para empezar, tenemos la existencia en su repertorio de otras historias bíblicas con doble versión llevadas a cabo antes y después del auto de fe. Se han conservado las dos piezas de uno de esos dobletes —La reina Ester (1613) y Amán y Mardoqueo (ca. 1630)—, que muestran procedimientos de reescritura similares a los utilizados en La paciencia de Job y Los trabajos de Job. Por otra parte, las dos primeras versiones ofrecen claros paralelismos entre sí. Sin embargo, los argumentos más sólidos estriban en las estrechas relaciones de las dos comedias sobre Job. Éstas van desde las concernientes a temas, motivos u otras cuestiones más o menos abstractas —así, y sobre todo, la consideración de la caridad como principal, y absorbente, virtud del héroe— a otras más concretas y circunscritas —escenas, imágenes, expresiones—. Y más allá de las razones intertextuales, hay factores que apuntan también hacia un escritor de las características de Godínez, como son el filojudaísmo que la obra rezuma o la crítica cernida sobre ciertos principios sociales.

²³Para más detalles sobre manuscritos y ediciones de este ciclo dramático, ver M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Felipe Godónez*, pp. 56-59; y G. Vega, «La recscritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», pp. 18-19.

Así pues, lo más convincente es pensar que él fue quien escribió *La paciencia de Job* durante su etapa sevillana, anterior a 1624. Tiempo después, en sus años madrileños, habría vuelto sobre el personaje en el auto *Los trabajos de Job* y luego en la comedia del mismo título, la más divulgada de todo el ciclo²⁴.

Estas dos últimas piezas sí que guardan estrecha relación doctrinal con El primer condenado y Ha de ser lo que Dios quiera, y con casi todo el teatro del escritor posterior al auto de fe. Sin embargo, de ser cierta la teoría expuesta, La paciencia de Job nos traería la voz de un Godínez anterior, más atrevido, más original en relación con los dramaturgos coetáneos. Un Godínez al que nos hubiera gustado oír más. No ha sido así, acaso porque no existieron otras obras; o porque —y es lo más probable— desaparecieron (o se hicieron desaparecer). Sea como sea, lo poco que ha quedado de su primera etapa apunta interesantes contrastes con el dramaturgo más o menos «domesticado» de la segunda, el que mejor conocemos (o nos han dejado conocer).

²¹La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente, la comedia que cierra el conjunto, es una refundición de Los trabajos de Job Ilevada a cabo por Nicolás González Martínez en 1754. Del modelo mantiene 558 versos iguales y otros 308 con ciertas modificaciones.

LA NÓMINA DEL *DICCIONARIO DE* AUTORIDADES: EL CASO DE TIRSO DE MOLINA

Francisco Florit Durán Universidad de Murcia

En las más de cuatro mil páginas en cuarto mayor del *Diccionario de Autoridades*, o lo que es lo mismo, en las más de treinta y siete mil seiscientas entradas, o lo que también es lo mismo es las más de sesenta y siete mil citas de textos, Tirso de Molina aparece citado como autoridad de la lengua castellana solamente seis veces. Esta circunstancia, que no puede ser fruto del azar ni del descuido, creo que merece ser examinada detenidamente, y se ha de hacer, en mi opinión, conjugando cuatro aspectos: la historia de la elaboración del propio *Diccionario*, el juicio que sobre fray Gabriel Téllez tuvieron sus compañeros de religión en el XVIII, el proceso de recepción de la obra del mercedario durante el setecientos y, por último, el examen de las seis voces autorizadas con textos de Tirso.

1. CRÓNICA DEL DICCIONARIO DE AUTORIDADES

La historia de la elaboración del Diccionario de Autoridades ha sido contada con rigor por Fernando Lázaro Carreter¹ en el que fuera su discurso de ingreso en la Real Academia Española, aunque también resultan muy útiles tanto el prólogo que los propios Académicos pusieron al frente de su primer diccionario como las actas de las primeras sesiones de la recién creada Real Academia Española. A esos textos me voy a referir en este epígrafe en el que pretendo dar cuenta de cuáles fueron los criterios y el plan de trabajo que se manejaron para la redacción de Autoridades. Como se sabe, en 1711 don Juan Manuel Fernández Pacheco; marqués de Villena, reúne en su palacio de la Plaza de las Descalzas a un grupo de humanistas: los clérigos Juan de Ferreras, Juan Interián de Ayala, Bartolomé Alcázar y José Casani; el poeta Gabriel Álvarez de Toledo; el abogado Andrés González de Barcia y el bibliotecario real Antonio Dongo. A este núcleo primero se les unen el tres de agosto de 1713 Francisco Pizarro, marqués de San Juan, José de Solís, marqués de

¹Fernando Lázaro Carreter, *Crónica del Diccionario de Autoridades (1713-1740)*, Madrid, Real Academia Española, 1972.

Castelnovo, y Vicenzo Squarzafigo. Todos ellos acuerdan como primer trabajo la redacción de un diccionario de la lengua española, mientras que llevan a cabo los trámites necesarios para que se reconozca oficialmente la corporación que acaban de fundar, cosa que ocurre el 3 de octubre de 1714 cuando el rey Felipe V estampa su firma al pie del documento que funda oficialmente la Real Academia Española.

No es mi propósito dar cuenta pormenorizada de la planta definitiva del *Diccionario de Autoridades*, pero sí que quiero hacer hincapié en el método de trabajo empleado por sus primeros redactores, o al menos, del *desideratum* por ellos relatado en el prólogo del Diccionario. Fijémonos en el primer tomo, el que incluye las letras *A,B*. Ambas letras se dividieron en sus diversas combinaciones (*A* ante *b*, ante *c*, ante *d*, *B* ante *a*, etc.) y fueron repartidas, por sorteo, entre los Académicos. Cada redactor tenía que hacerse una lista de las palabras correspondientes a su combinación, definirlas y buscar entre los autores clásicos textos que autorizaran esas voces. En el prólogo al Diccionario se lee lo siguiente a este respecto: «Como basa y fundamento de este Diccionario, se han puesto los autores que ha parecido a la Academia han tratado la lengua española con la mayor propiedad y elegancia, conociéndose por ellos su buen juicio, claridad y proporción, con cuyas autoridades están afianzadas las voces²». El primer tomo, pues, incluye una lista formada por 263 entradas en las que aparecen mezclados autores y títulos de obras.

Hay, sin embargo, algo mucho más importante para nuestros propósitos: Tirso de Molina no figura ni en esa lista, la general del Diccionario, ni en la particular del primer tomo, de autores elegidos por la Real Academia para autorizar el uso de las voces, mientras que sí que lo hace en el cuerpo de ese primer tomo³. Este hecho, que podría parecer un descuido, creo que no lo es, por lo menos en el caso de la lista general⁴, si se lee con cuidado uno de los acuerdos tomados por los Académicos en la sesión del 18 de noviembre de 1714: «se podrán citas [de] cualesquiera autores, aunque no sean los de la lista, para prueba del uso de voces que se hallaren en ellos y no en otras; pero con la advertencia de que no por eso se tenga por autoridad bastante para aprobarlas por buenas»⁵. ¿Quiere esto decir que para los Académicos, por lo menos para los redactores del primer tomo, que fueron quienes no incluyeron a Tirso de Molina en la lista, la obra del mercedario no tenía suficiente entidad lingüística para que sus textos sirvieran para autorizar las voces? Creo que su actitud, como se verá a lo largo de este estudio, eso parece indicar.

¹Diccionario de Autoridades, edición facsímil, Madrid, Editorial Gredos, 1984, 3 vols. La cita en el tomo I, pág. II. La edición facsímil, por la que citaré siempre, recoge en tres volúmenos los seis que tuvo la princeps de Autoridades, publicada entre 1726 y 1739. Con respecto a los autores las actas especifican que no se pongan más de dos o tres autoridades por palabra «eligiendo para ello las más sentenciosas y de mejores autores y procurando siempre en cuanto se pueda no sean todas de prosa o de verso, sino de unas y otras» (Libro II, sesión del 29 de diciembre de 1723, f. 72).

³Esta curiosa circunstancia ha provocado el error del P. Vázquez, quien su interesante artículo «Aportación de los mercedarios al Diccionario de Autoridades (1726-1739) y a la Academia de la Lengua Española» (Boletín de la Provincia de Custilla de la Orden de Niva. Sra. de la Merced, nº 69, 1982, págs. 51-55) señala que Tirso de Motina sólo figura como autoridad en los tomos tercero y cuarto. Con todo, volveré al trabajo del P. Vázquez puesto que fue uno de los primeros en llamar la atención sobre la escasísima presencia de Gabriel Téllez en Autoridades.

[&]quot;El encabezamiento de la lista es el siguiente: «Lista de los autores elegidos por la Real Academia Española para el uso de las voces y modos de hablar que han de explicarse en el Diccionario de la Lengua Castellana, repartidos en diferentes clases según los tiempos en que escribieron, y separados los de prosa y los de verso». (pág. LXXXV).

Actas de la Real Academia Española, libro I, f. 57v. La cursiva es mía.

Pero volvamos al método de trabajo. Ante la junta, el Académico lee combinación tras combinación, ésta le puede poner reparos, resolver las dudas del redactor tanto en las definiciones como en las autoridades traídas, luego las cédulas o papeletas pasan a dos coordinadores, que sólo se ocupan de comprobar si la redacción de la voz se ajusta a la planta fijada y si tiene las debidas proporciones. Posteriormente entran en escena dos revisores que autorizan las definiciones y los textos citados y, en caso de disentir, se lleva la voz al pleno que es quien decide en ultima instancia. Si no hay disensión, el material llega a manos del Secretario de la Academia, quien, con sus dos escribientes, lo pone en limpio y cuida de la impresión.

Ahora bien, todo lo hasta aquí expuesto ha de ser cogido cum granu salis porque lo cierto y verdad, y lo explica por lo menudo Lázaro Carreter, es que el trabajo de los Académicos tuvo mucho de buena voluntad e improvisación y muy poco de trabajo colectivo y coordinado, hasta el punto de que buena parte de ellos no cumplicron con sus encargos, de modo quê otros Académicos tuvieron que suplirles, la mayoría de las veces de un modo precipitado por el empeño de sacar cuanto antes el Diccionario. Esto significa que la redacción de las voces pasó por diferentes manos, y lo que es peor, que las autoridades citadas no fueron designio de un único Académico, sino de varios, que trabajaron descoordinadamente y con prisas. Sólo un dato a este respecto: hasta la junta del 2 de diciembre de 1713 no se previó que un Académico, al buscar autoridades para la combinación encargada, podía acarrear textos útiles para otros compañeros. Con todo, y como tendré ocasión de mostrar hacia el final del trabajo, este acuerdo tampoco se llevó a cabo de un modo sostenido. Aunque hay un dato que sí que nos hace pensar que hubo un cierto trabajo colectivo: al leer las más de cuatro mil páginas de Amoridades en busca de citas de textos clásicos uno se encuentra con una serie de obras literarias que se citan de un modo sostenido y regular a lo largo y ancho del Diccionario. Un sólo ejemplo: la comedia burlesca de don Francisco de Monteser El caballero de Olmedo aparece, si no en todas, sí en casi todas la letras. Este hecho nos obliga a pensar que esta pieza fue vaciada palabra a palabra, probablemente por un sólo académico, y el inventario léxico fue ofrecido al resto de los compañeros de Academia. No creo que haya otra manera de explicar la recurrencia de la comedia de Monteser en Autoridades.

Como quiera que sea, quedó dicho antes que los Académicos escogían a los autores clásicos que en su opinión habían tratado la lengua española con la mayor propiedad y elegancia. En este punto se vuelve a insistir en el prólogo al Diccionario unas páginas después: «la Academia, como se ha dicho, ha elegido a los autores que la han parecido haber tratado la lengua con mayor gallardía y elegancia» (pág. V). Quedémonos con estas palabras: propiedad, elegancia y gallardía. Nótese, asimismo, que los Académicos hacen especial hincapié en rechazar las voces nuevas y las inventadas sin prudente elección, así como «todas las palabras que significan desnudamente objeto indecente» (pág. VI)⁶. Parece claro, por consiguiente, el afán conservador mostrado por los primeros Académicos a la hora de elaborar Autoridades.

⁶Robert Jammes en su excelente trabajo «Cóngora en el *Diccionario de Autoridades»* (Homenaje al profesor Ricardo Senabre, Universidad de Extremadura, 1996, págs. 247-272) considera que el hecho de no incluir palabras «indecentes» supone un notable empobrecimiento del caudal lingüístico castellano y además representa um lamentable ruptura con dos siglos de tradición lexicográfica española.

DOS FRAILES DE LA MERCED EN LA ACADEMIA

Y este punto me lleva a hablar ya de la presencia de Tirso de Molina en el Diccionario de Autoridades. Pero antes conviene recordar una circunstancia que nos ayudará a entender mejor las cosas, y no es otra que el hecho de que algunos compañeros de religión
de fray Gabriel Téllez vieron siempre con malos ojos, ya fuera por temor, por escrápulos
o por una moral demasiado estrecha el que un mercedario como ellos se entregara con
verdadera pasión y orgullo al ejercicio cómicoliterario. Tanto es así que en septiembre de
1640 Tirso es confinado en el monasterio de Cuenca a raíz de una inspección que hace el
visitador general, fray Marcos Salmerón, al convento de Madrid donde residía nuestro autor. Parece que a Tirso se le encontraron en su celda libros profanos de comedias y poesías,
y que incumplía la prohibición de que los religiosos asistiesen al teatro.

Quiere decirse, en consecuencia, que dentro de la Orden de la Merced el poeta dramático Tirso, el autor de piezas profanas como Don Gil de las calzas verdes, La huerta de Juan Fernández, La villana de Vallecas, El vergonzoso en palacio y otras muchas más, no fue, en tanto que comediógrafo, bien visto por buena parte de sus compañeros? Y lo curioso de todo ello es que, en mi opinión, ese cicatero prejuicio pasó a la centuria siguiente, de modo que cuando entre 1713 y 1739, período de elaboración y posterior publicación de Autoridades, hay dos mercedarios en la Academia, dos mercedarios que redactan combinaciones de letras, dos mercedarios que necesariamente debían tener más que sobrada noticia de su compañero de Orden, entre otras cosas porque seguramente en algún momento residieron en el convento de Madrid, convento en el que vivió Tirso durante muchos años, es el caso que ninguno de ellos se sirve del riquísimo caudal léxico del comediógrafo barroco para autorizar las voces que redactan.

Pero vayamos por partes. El primero de ellos, por cronología y peso dentro de la Academia, fue fray Juan Interián de Ayala, catedrático de la Universidad de Salamanca, predicador y teólogo del Rey. Fue Académico desde el seis de julio de 1713 hasta la fecha de su muerte, ocurrida el veinte de octubre de 1730. Formó parte, pues, del núcleo fundacional de la Real Academia Española, tal y como se dijo al principio de este trabajo. Si se repasan sus numerosas publicaciones⁸, casi todas ellas de índole moral y religiosa, en seguida se da uno cuenta de lo alejado que podía sentirse Interián de Ayala de la obra profana de Tirso de Molina. Fray Juan fue un mercedario y un universitario que se entregó siempre a trabajos instructivos, destinados ad devotionem excitandum, entre los que destacan un buen número de sermones, la traducción del francés de un catecismo y, sobre todo, su obra más conocida y famosa: el Pictor Chistrianus, tratado de los errores que suelen cometerse al pintar y esculpir las Imágenes Sagradas, que vio la luz en Madrid el mismo año de su muerte.

⁷Me ocupado de este aspecto en el artículo «El teatro de Tirso de Molina después del episodio de la Junta de Reformación», en Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (eds.) La década de oro en la comedia española: 1630-1640, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1997, págs. 85-102.

⁸Las recoge el P. Gumersindo Placer en su *Bibliografía mercedoria*, Madrid, Revisua *Estudios*, 1968, tomo II, págs. 139-153.

Interián de Ayala recibió el encargo, que flevó a cabo9, de redactar las combinaciones Ad, Ald, Alp y Bu. En ningún momento, claro está, cita a Tirso, pero lo interesante es que sí que cita obras de otros dramaturgos barrocos. Las comedias de las que extrae fragmentos para autorizar las voces que define son, en primer lugar, la comedia burlesca de Francisco de Monteser El caballero de Olmedo, pieza a la que cita en siete ocasiones¹⁰; de Calderón de la Barca utiliza Interián las comedias Céfalo y Pocris, curiosamente comedia también burlesca, Mejor está que estaba, El monstruo de los jardines, Fieras afemina amor. y El postrer duelo de España; de Moreto recoge El defensor de su agravio y No puede ser el guardar una mujer; de Lope cita sólo Barlaam y Josafat; y, por último, de Góngora Las firmezas de Isabela. Parece ciaro, pues, que sí que tuvo presente algunas piezas teatrales del siglo XVII, de modo que no se puede hablar de un rechazo frontal de la comedia barroca, con lo que la ausencia de Tirso se nos presenta menos justificable: ¿por qué Monteser, Calderón, Moreto, Lope, Góngora y no Tirso? Luis Vázquez, que fue el primero en sorprenderse de esta circunstancia, se pregunta si fue porque no tenía sus obras a mano, por simple desidia, porque los criterios lingüísticos de Interián no coincidían con los de su compañero de Orden o por prejuicios frailunos¹¹. En mi opinión algo de todo ello pudo haber, pero conviene primero que se le preste atención al segundo mercedario que intervino en la redacción de Autoridades.

Al principio del tomo III del Diccionario figura lista de los Académicos que se han admitido desde la publicación del tomo segundo y allí se lee lo siguiente: «El P. Fr. Jacinto de Mendoza, de la Real y Militar Orden de N. Señora de la Merced Redención de cautivos, Maestro del número de su Provincia de Andalucía, Secretario y Visitador que fue de dicha Provincia, dos veces Elector general por ella, y al presente Definidor general, Rector dos veces del colegio de san Laureano, y una vez Comendador del convento Casa Grande de Sevilla, Examinador Sinodal de aquel Arzobispado, de este de Toledo y del de Zaragoza, Predicador de su Majestad, Calificador del Consejo de la Suprema General Inquisición y de sus Juntas secretas, Doctor Teólogo y Catedrático de Prima de la Universidad de Sevilla, y hoy Teólogo de su Majestad en su Real Junta de la Concepción, fue recibido por Académico supernumerario, por la ausencia de D. Pedro Manuel de Acavedo, en el mismo día cinco de junio de 1731». De su denso curriculum cabe deducir lo mismo que del de Interián: fray Jacinto de Mendoza tampoco fue un amigo de las invenciones mentirosas y de los enredos de las comedias profanas¹², y desde luego no tuvo que ver con buenos ojos que un fraile mercedario hubiera dedicado buena parte de su tiempo a la redacción de este tipo de piezas teatrales. Así que, cuando se le encarga la letra P, en la junta del diez de julio de 1731, no creo, como así fue, que estuviera en su ánimo el fatigar las comedias de Tirso

⁹También se le encargó en una junta del diez de noviembre de 1718 la redacción de la letra K, pero no llegó a trabajarla.

¹⁰Esta comedía buriesca probablemente sea la obra dramática barroca más veces utilizada por los redactores de Autoridades.

¹¹Luis Vázquez, art. cit., págs. 54-55.

¹²Gumersindo Placer, ob. cit., págs. 298-300 recoge la producción literaria de Mendoza, compuesta por sermones y demás obras de marcado carácter devoto y religioso.

para autorizar las diferentes voces a su cargo¹³. Y no sólo eso, sino que si nos fijamos en la redacción de alguna voz concreta parece como si Mendoza evitara abiertamente el citar a Tirso. Esto es lo que ocurre con una de las varias entradas que tiene el vocablo *Palacio*, en la que se lee: «Al hombre vergonzoso el diablo le llevó a *Palacio*. Refr. que advierte que se necesita de mucho despejo y abertura de genio para tratar y conversar en los Palacios por la gente de autoridad y calidad que asiste en ellos; o que no sabe alguno aprovecharse de él para lo que pudiera conseguir. Lat. *Aulicus esse potest nemo verecundus, ad ullal Perveniet nunquam munera danda sibi»* (pág. 87a). ¿Acaso no hubiera sido este un buen momento para citar la comedia *El vergonzoso en palacio*, en donde el refrán aparece varias veces?

Por contra, fray Juan de Mendoza no tuvo empacho en recoger textos procedentes de comedias de otros dramaturgos, aunque en este punto conviene precisar que Mendoza cita fundamentalmente versos de los autos sacramentales de Calderón, si bien aparecen asimismo comedias del propio Calderón, de Monteser, de Rojas, de Vélez de Guevara, de Moreto, de Solís, de Lope y de Cervantes, pero insisto, porque me parece muy significativo, que la inmensa mayoría de los textos teatrales proceden de los autos calderonianos y de las loas de los mismos, con lo que en Mendoza hay un afán claro por allegar textos marcadamente religiosos.

TRES VUELTAS DE TUERCA

Pero por sí no fuera poco sorprendente y extraño que dos Académicos mercedarios omitieran voluntariamente a su correligionario Tirso, todavía se pueden aducir tres hechos no menos admirables que el que se acaba de examinar. Entre la lista de autores leídos por los miembros de la Academia para elaborar su Diccionario figuran, además de Tirso, tres mercedarios más: Pedro de Oña, Hernando de Santiago y el propio Juan Interián de Ayala¹⁴. Lo curioso es que todos ellos aparecen muchísimas más veces en el Diccionario que Tirso, hasta el punto, por ejemplo, que la obra de Pedro de Oña, *Postrimerías del hombre*, es una de las más citadas en varias de las combinaciones de letras. Un solo caso de los muchos que podrían traerse: en la letra *E*, redactada por el canónigo Adrián Connink, mientras que Tirso es utilizado dos veces, Pedro de Oña lo es diecinueve.

Ahora bien, a mi modo de ver uno de los hechos más asombrosos del asunto que hasta ahora me ocupa tiene que ver con la redacción de la voz Merced. En una de las acepciones de Merced se lee lo que sigue:

¹²Mendoza pide el diez de febrero de 1733 que otro Académico tome la redacción desde *Ph* hasta el final, pasando esta parte a Squarzafigo.

¹⁴La distribución se hace del siguiente modo: tomo I (Interián de Ayala, Tirso de Molina); tomo II (Interián de Ayala, Oña); tomo III (Interián de Ayala, Oña, Hernando de Santiago y Tirso de Molina; tomo IV (Interián de Ayala, Oña, Hernando de Santiago), Tirso de Molina); tomo V (Oña y Hernando de Santiago); y tomo VI (Interián de Ayala, Oña y Hernando de Santiago).

Religión Real y Militar, instituida por el Rey Don Jaime el Conquistador, cuyo principal instituto es redimir cautivos. Visten hábito todo blanco, y en el pecho traen un escudo con las armas del Reino de Aragón y una cruz blanca encima, en campo rojo. Fueron sus fundadores San Pedro Nolasco y San Raimundo de Peñafort. Lat. *Ordo Mercedis*. Gil Gonz. Grand. de Madr. pl. 254. De su origen y milagros escribió una historia el Maestro Fr. Alonso Remón, Religioso de la Orden de la *Merced*. Nuñ. Empr. 41. Con igual ardor, y no desigual fruto, pasaron a las Indias Occidentales, empresa en que los Religiosos de la *Merced* han empleado a satisfacción sus militares y sagrados alientos (pág. 549b).

¿Acaso no era éste un buen momento para citar a Tirso? Es cierto que su Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes no se ha publicado hasta hace pocos años¹⁵, mientras que la Historia de Alonso Remón vio la luz en el siglo XVII, pero no es menos verdad que el manuscrito se conservaba en la época de la redacción de Autoridades en el Archivo madrileño de la Orden, archivo al que se sabe que acudía Interián de Ayala y, casi con seguridad, Mendoza. Cualquiera de ellos podía haber pasado esta información a los diferentes redactores de la letra M. Bien es verdad, todo hay que decirlo, que para el cronista y canónigo áureo Gil González Dávila, cuyo texto autoriza la voz Merced, la figura del predicador y también cronista Alonso de Remón era mucho más importante que la de un fraile comediógrafo y andariego, que siempre se mantuvo sabiamente al margen de los círculos cortesanos de la España barroca, aunque siempre apoyó el sistema de ideas y creencias dominante en la época áurea.

Queda una última vuelta de tuerca en esta historia de una casi ausencia. Me refiero al hecho de que los Académicos no sólo se sirvieron poquísimo de las comedias de nuestro mercedario, sino que ni siquiera citan sus textos en prosa, en concreto los Cigarrales de Toledo (1624) y el Deleitar aprovechando (1635). En ambos de seguro que los redactores de Autoridades hubieran encontrado materia más que sobrada para la elaboración de su inventario léxico y el consiguiente proceso de autorizar las voces con fragmentos extraídos de la obras clásicas. Por contra, se utilizan más de setenta obras en prosa de los siglos XVI y XVII, desde la traducción de El Cortesano hecha por Juan Boscán hasta El día de fiesta de Juan de Zabaleta.

LA RECEPCIÓN DE TIRSO EN EL SIGLO XVIII

Se puede, por consiguiente, afirmar, a la vista de lo que va dicho, que uno de los motivos de la escasísima presencia de Tirso de Molina en *Autoridades* tiene que ver con el recelo que sus compañeros de Orden, Interián de Ayala y Mendoza, mostraron hacia la figura de un fray Gabriel Téllez autor de piezas teatrales profanas y de «malos incentivos»¹⁶.

¹⁵Me refiero a la edición que lleva a cabo el P. Manuel Penedo, Madrid, Revista Estudios, 1973, 2 vols.

¹⁶Así calificó la Junta de Reformación a las comedias de Tirso en el dictamen de 1625.

Pero hay que buscar más razones, porque el Diccionario fue elaborado por varios Académicos, no todos pertenecientes al clero regular o secular. A mi modo de ver, una posible explicación cabe encontrarla en el escaso éxito, literario y escénico, de nuestro mercedario a lo largo del siglo XVIII. No es un asunto nuevo, y contamos con varios trabajos¹⁷ que han demostrado fehacientemente que, por un lado, el público teatral del setecientos prefería las comedias llamadas de «teatro», es decir, las de magia, las heroicas y militares, las de figurón, y además solía ver las comedias barrocas no en sus versiones originales, sino a través de adaptaciones. Un repaso a la cartelera madrileña del siglo XVIII¹8 nos permite comprobar que mientras Calderón de la Barca tiene 129 referencias, Moreto 52 y Lope de Vega 41, por citar sólo tres dramaturgos, Tirso de Molina tiene 25 referencias, pero más de una de las comedias representadas en Madrid a nombre de Tirso, no son de él, como es el caso de *Don Álvaro de Luna* o de *Los amantes de Teruel*, otras subieron a los escenarios sometidas a refundiciones y muchas de las representaciones se fechan en los primeros años del siglo XIX, entre 1800 y 1808.

Por otra parte, el público erudito, el que leía las comedias, se inclinó en aquella época abiertamente por Calderón, cuya estatura literaria eclipsó la de los otros dramaturgos auriseculares, de modo que en el siglo XVIII Tirso es un autor poco representado, editado e incluso estudiado por los neoclásicos. Véanse algunos ejemplos significativos a este respecto: en la *Poética* de Luzán, publicada en 1737, se citan 79 piezas dramáticas del Siglo de Oro, de esas 79 sólo una es de Tirso, la comedia *Habladme en entrando*¹⁹. Lo mismo ocurre con el escritor Vicente García de la Huerta, quien publica en 1785 su controvertido y polémico *Theatro Hespañol*, y en él no se encuentra entre las páginas de sus 16 volúmenes referencia alguna a las piezas teatrales de Tirso, aunque tampoco a las de Lope. Tampoco aparece el mercedario en el informe elaborado por Bernardo de Iriarte sobre las comedias antiguas susceptibles de ser refundidas, según el «buen gusto», para cubrir la preocupante escasez de «piezas arregladas» en los coliseos de la villa y corte.

Con todo, y en relación con los textos tirsianos, creo que convicne señalar el trabajo editorial de doña Teresa de Guzmán²⁰ a la hora de publicar en sueltas diferentes comedias del mercedario. Entre los años 1733 y 1736 Guzmán costea la edición de 33 piezas dramáticas de Tirso, entre las que figuran algunas de sus más famosas obras, con lo que, gracias

¹⁷Por no multiplicar citas de trabajos clásicos, puede consultarse con provecho el reciente artículo de Javier Vellón Lahoz, «Tirso desde la preceptiva neoclásica», Revista *Estudios*, nº 184 (1994), págs. 5-32.

¹⁸Para tal fin resulta imprescindible el vatioso libro de René Andioc y Mireille Coulon, Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

¹⁹La cita es la siguiente: «Las voces anticuadas no se desechan por impropias, sino por desusadas y poco inteligibles: el usar de ellas se llama arcaísmo, que puede ser igualmente defecto y virtud de locución. Cierto es que el arcaísmo sin causa y por pura afectación sólo podría usarse en el estilo burlesco, cuando fuese intención del poeta hacernos reír con la imitación del habla antigua: como se ve practicado en algunas comedias. Los jueces de Castilla, Fabladme en entrando, El caballo de vos ha muerto y otras cuya graciosidad está fundada en la imitación del antiguo lenguaje español» (Ignacio Luzán, Poética, edición de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, pág. 337). Debe tenerse en cuenta que Luzán tiene la misma ceguera crítica con otros dramaturgos barrocos: Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón y Guillén de Castro.

²³Véase a este respecto el artículo de Alice H. Bushee, «The Guzmán Edition of Tirso de Molina's Comedias», Hispanic Review, vol. V, nº 1 (1937), págs. 25-39.

a su empresa, la memoria de Tirso no desapareció del todo en el siglo XVIII, y lo que es más interesante para mis propósitos, que los Académicos, si hubiesen querido, habrían tenido a su alcance para la redacción de los tomos cuarto al sexto de *Autoridades* un corpus suficiente y accptablemente impreso de comedias tirsianas, porque ha de tenerse en cuenta que en la sesión del 29 de diciembre de 1723 se señala que los Académicos han de sacar las autoridades «valiéndose para ello cada uno de la impresión que tenía en su casa» (f. 72), es decir, de los libros de su propia biblioteca, de modo que si no disponían de las diferentes partes tirsianas del siglo XVII, y ya veremos si esto fue así, al menos podían haber utilizado las sueltas de Guzmán.

En cualquier caso, tratar ahora de explicar los motivos del ostracismo de Tirso me Ilevaría mucho tiempo. Pero sí que quiero apuntar que probablemente tengan que ver esas causas con tres aspectos: en primer lugar, con el hecho de que Tirso, en tanto que seguidor de la fórmula lopesca, sufre en sus carnes de comediógrafo el rechazo obtenido por Lope de Vega durante buena parte del XVIII; en segundo término, hay considerar también que para los hombres neoclásicos, con Luzán a la cabeza, el teatro del mercedario, y no sólo el de él, representa una evidente quiebra de los principios de verosimilitud y de las tres unidades21; y en tercer lugar, los ilustrados siempre consideraron que las comedias tirsianas superaban, más altá de lo permisible, los límites de la moralidad, que sus invenciones rompían los diques de la necesaria contención moral. Por ello no debe sorprendernos afirmaciones del tipo de la encontrada en el diario Minerva o revisor general (1807) a propósito de la comedia tirsiana El vergonzoso en palacio: «¡Puede darse mayor indecencia, ni ficciones más contrarias a la buena moral y al público decoro! Y si cran estas las costumbres de aquellos tiempos, bien infames costumbres eran; y cierto que no hay por qué preferirlas a las de los nuestros»22; o la que aparece en el Memorial literario (1784) sobre El burlador de Sevilla: «tiene disformes quiebras de lugar y tiempo; poca conexión de escenas, y lances de perversísimas costambres, expresadas con muy poco decoro de las leyes teatrales»23,

En suma, si el teatro de Tirso de Molina fue duramente criticado por los ilustrados, si sus obras subieron poco a los escenarios de la España del XVIII, si fueron, asimismo, poco editadas en aquella época²⁴, a pesar del trabajo editorial lievado a cabo por doña Teresa de Guzmán, ya no puede extrañarnos que los Académicos, a la hora de elaborar el *Diccionario de Autoridades*, postergaran tan claramente al mercedario. Tirso no era el gran Lope de

²¹A lo largo de toda la *Poética* Luzán insiste en la importancia de tales principios. Valga este texto como ejemplo: «Los errores de la poesía dramática son fáciles de conocer, si se saben sus reglas. No ser verosímil la fábula, no tener las tres unidades de acción, tiempo y lugar, ser las costumbres dañosas al auditorio o pintadas contra lo natural y lo verosímil, hacer hablar las personas con conceptos impropios y con locución afectada, y otros semejantes son los defectos pettenecientes a esta segunda clase» (ed. cit., pág. 540).

²²Tomo la cita de Javier Vellón Lahoz, art. cit., pág. 14.

²²lbid., págs. 13-14.

²¹Fernando Lázaro Carreter (ob. cit., págs. 92-93) recoge un dato interesante a propósito de la falta de ediciones de un texto clásico: los Académicos promueven la edición de la obra de José de Villaviciosa, *La Mosquea*, cuya única edición hasta entonces era la rarísima de Cuenca (1615). Quiere decirse, por lo tanto, que cuando los Académicos tiene interés en utilizar un texto áureo en virtud de su alto valor lingüístico, y no tienen una edición a mano para sus propósitos, no dudan en reeditar la obra.

Vega, su fama palidecía al lado de la del Fénix de los ingenios, y si el propio Lope no es uno de los autores más utilizados en el Diccionario en favor de Calderón de la Barca²⁵, resulta evidente el hocho de que Tirso tenga tan poca presencia en la obra lexicográfica que nos ocupa.

LA SEIS CITAS DE COMEDIAS TIRSIANAS

Conviene ya que se le dedique alguna atención a las seis entradas en las que aparecen versos de comedias tirsianas. Éstas son: en la letra A alcatraz y alcarceña, en la letra E ensopar y escolimoso; y en la letra G golusmiero y guzmanes²6, es decir, dos entradas en el tomo primero, dos en el tercero y dos en el cuarto. Antes de examinar cada una de ellas, debe señalarse un hecho innegable: la índole o condición poco corriente de los vocablos, no se trata aquí de entradas como albricias, arrayán, calza, dueña, faltriquera, industria, ingenio y otras ciento que podrían traerse, sino de palabras que incluso en la lengua áurea no aparecen con frecuencia en los textos.

ALCARCEÑA. s. f. Cierta planta llamada Yervos de que trata Laguna sobre Disocórides, lib. 2. cap. 100. Véase Yervos. Lat. *Ervum*, i. TIRS. DE MOLIN²⁷. Com. del pretendiente al revés.

Está bueno el palomar? hai poca alcarceña y culebras y estorninos me comen los palominos.

La cita está tomada de la comedia El pretendiente al revés, que pertenece a la Primera parte de comedias de Tirso²⁸. Nótese que, como es usual en Autoridades a la hora de citar textos teatrales, se elimina la indicación de personajes, incluso la referencia a ellos en el propio cuerpo del texto, con lo que el segundo verso, precisamente el que contiene la voz alcarceña es un verso corto. La príncipe nos da la versión correcta: el personaje de Sirena pregunta: «¿Está bueno el palomar/Fenisa?», a lo que ésta le responde «Hay poca alcarceña...», con lo que el trisílabo Fenisa entra a formar parte de la línea siguiente, la de alcarceña, formando así el preceptivo octosílabo.

El redactor de la combinación Alc fue don Tomás de Montes y Corral, párroco de La Adrada (Ávila). Fue nombrado Académico en 1720. Montes no pudo manejar para su cita

²⁵En las 197 páginas que ocupa la letra *M*, los textos dramáticos de Lope de Vega son citados 22 veces frente a los más de sesenta de Calderón.

²⁶Los textos de las comedias, citados por Autoridades, son transcritos tal y como aparecen en la obra, sin modernizar. Sí que modernizo la definición de la palabra.

²⁷Se observa una diferencia a la hora de abreviar el nombre de Tirso entre el tomo I y los tomos III y IV: mientras que en el primero aparece el nombre del mercedario abreviado *Tirs. de Molin,* en el tercero y cuarto figura *Molin.*

²⁸Como dato estadístico cabe señalar que las comedias de Tirso leídas por los Académicos para autorizar las voces se reparten del siguiente modo: tres de la *Parte primera*, una de la *Tercera* y dos de la *Cuarta*.

la edición de Teresa de Guzmán, pues la comedia de *El pretendiente al revés* se publica en 1735 y el tomo primero de *Autoridades* ve la luz en 1726, de modo que tuvo que consultar o bien la edición de Sevilla (1627) o la de Valencia (1631).

ALCATRAZ. s. m. Ave algo mayor que el cisne. Su pluma es blanca cenicienta, el cuello muy largo, el pico con carreras de dientecillos como de sierra, los pies palmeados y negros. Habita en el agua, calándose dentro de ella para cazar peces, y va cargando de cllos en una bolsa o zurrón que tiene colgando del cuello para sacarlos después y comerlos sosegadamente. Hállase en los mares de la América en las Islas Española y Cuba. Lat. Onocrotalus, i. Truo, onis. HUERT. sob. Plin. lib. 10. cap. 47. Llamado de los españoles alcatraz, por el sonido que hace con su voz teniendo el pico en el agua. TIRS. DE MOLIN. Com. de Amazonas en las Indias.

Porque iguanas y alcatraces fuera pedir gollorías.

Obsérvese, en primer lugar, que Tirso comparte autoridad con Jerónimo de Huerta, autor de una traducción de Plinio, de la cual se cita un fragmento. Por otro lado, *Amazonas en las Indias* se publica por primera vez en la *Cuarta parte* (1635) y también es editada por Teresa de Guzmán, pero en 1736, es decir, diez años después de la aparición del primer tomo de nuestro Diccionario. Lo que sí que parece claro es, dada la índole de la palabra, que Montes, redactor de la entrada, sabía perfectamente dónde encontrar un autor que recogiera la voz, pues la trilogía de los Pizarro, de la que forma parte la comedia *Amazonas en las Indias*, está llena de americanismos y de términos exóticos. Además, en la explicación de la palabra se dice que el alcatraz se halía «en los mares de la América en las Islas Española y Cuba», y, precisamente, Tirso había vivido cerca de tres años en la Isla Española, actual Santo Domingo.

Ahora bien, esta circunstancia me lleva a recordar lo que se apuntó al principio a propósito de la poca coordinación que hubo entre los Académicos. En los tres versos anteriores a los que se han citado, se leen las siguientes palabras: ñames, ajies, papayas, guayabos, cocos y piñas; y en el que está la voz que nos interesa se emplea la palabra iguana. De todas ellas sólo aparecen en Autoridades piña e iguana, pero ninguna autorizada con versos de Tirso. Es claro que los Académicos, pese a lo que se nos dice en el prólogo del Diccionario, al examinar los textos en busca de autoridades no coordinaron su trabajo entre ellos²⁹.

¹⁹Robert Jammes apunta otra hipótesis que no contradice la que acabo de exponer: «Alguno de ellos -se refiere a los Académicos- no se limitaron al sector alfabético que les había sido asignado: para facilitar el trabajo de sus colegas, hicieron papeletas de todas las palabras que encontraban (sobre todo cuando les parecía difícil volver a haliarlas en otros textos). La consecuencia de este celo fue, al parecer, una abundancia excesiva de papeletas, que obligó a los responsables de la obra a reaccionar y dar consiguas para eliminar cantidad de fichas. Pero estas eliminaciones fueron sin duda tan caprichosas (porque era difícil dictar una norma clara que las regulara) como la recogida de las fichas», (*art. cit.*, pág. 249).

ENSOPAR, v.a. Hacer sopa con el pan o mojar un pedazo de él en vino u otro licor para que se ablande. Es formado de la preposición En y del nombre sopa, pero tiene muy poco uso. Lat. Offam efficere, tingere, immittere. Molin. Com. La elección por la virtud.

De cantarillas³⁰ de arrope, transparente como el ascua, donde el hombre el pan ensope.

La elección por la virtud se publica en la Parte Tercera (1634) y también la publica Teresa de Guzmán en 1736, con lo que, dado que el tomo III de Autoridades sale impreso en 1732, Adrián Connink, redactor de la voz, tuvo que leer la comedia en la edición príncipe. De su redactor, Académico entre 1713 y 1728, se sabe fue arcediano y canónigo de Salamanca, así como agente general de las Iglesias de España³¹, no es extraño consecuentemente que eligiera una comedia religiosa de Tirso destinada a ensalzar las virtudes cristianas del Papa Sixto V.

De nuevo hay otro ejemplo de la escasa utilización de Tirso a la hora de elaborar el Diccionario y de la poca coordinación entre sus componedores: dos versos antes se lee en la comedia tirsiana: «Alajú/turrón de almendra», pues bien, la voz alajú aparece en el tomo I de Autoridades (pág. 155b) autorizada con un texto de El Guzmán de Alfarache, y no nos vale decir que el tomo I salió seis años antes que el tercero, porque a Connink se le encargó la letra E el dos de enero de 1716, realizando las combinaciones En a Er en 1723, es decir, tres años antes de publicarse el primer tomo del Diccionario.

ESCOLIMOSO, SA. adj. Áspero e intratable, y así del que es mal contentadizo, receloso, melindroso y de condición poco sufrida y cosquillosa se dice que es escolimoso. Sale del nombre griego *scolimos*, que es una especie de cardo que produce la alcarchofa. Lat. *Scolimosus. Nimis delicatus*. Molin. Com. de Amona García.

No soi nada escolimosa, ni porque esté dolorida, he de engorrarme en la cama.

Antona García, comedia histórica, se publica por primera vez en la Cuarta Parte (1635) y no es editada por Teresa de Guzmán, con lo que, como ocurría con La elección por la virtud, el canónigo Adrián Connink, redactor de la entrada, tuvo que recoger los versos citados en la príncipe.

La cita de Tirso está muy bien traída en relación con la definición del adjetivo escolimoso, pues recuérdese que en ese pasaje de la comedia la protagonista Antona García acaba de dar a luz en una venta y decide marcharse para cumplir sus planes de apoyo a la reina Isabel la Católica, la ventera le ruega que se quede hasta que se reponga del parto, y Antona

⁵⁹La príncipe lec erróneamente cantarrillas, mientras que en Autoridades se da la lectura correcta.

⁵³Connink además de redactar integramente la Jetra E también se ocupó de las combinaciones Ale, Alq, Ap, Aq, Br y Cl. Para tal fin despojó autoridades de Mariana, Navamete, Alderete, Quevedo, Saavedra Fajardo, Azpilicueta, entre otros.

le replica «no soy nada escolimosa», es decir, no soy una mujer melindrosa y poco sufrida.

GOLUSMIERO, adj. Lo mismo que Goloso, Molin, Com. De tanto es lo demás. Las beliotas se comía? O ladrón! o golusmiero!

Lo primero digno de señalar es que el título de la comedia está mal citado ya que la pieza tirsiana se intitula *Tanto es lo de más como lo de menos*, es decir, no es *lo demás*, sino *lo de más*. La comedia aparece recogida en la *Primera Parte* (1627) y no fue publicada en el siglo XVIII por Teresa de Guzmán.

El redactor fue Juan de Ferreras, cura propio de la parroquia madrileña de San Andrés, teólogo de la nunciatura, calificador del Santo Oficio, y su visitador de librerías, y bibliotecario mayor del Rey. Académico entre 1713 y 1735.³² Nótese que elige una comedia bíblica de Tirso.

Unos cuantos versos antes de los que cita Ferreras, el personaje Gulín le dice a su amo Liberio, el hijo pródigo que ahora pasa hambruna, que no se coma las bellotas y añade: «Gordales/ son no las golusméis». Autoridades recoge dos entradas para el verbo golusmear, de donde viene el adjetivo golusmiero; dos entradas redactadas por Ferreras, y en las que se citan textos del Lazarillo y de la obra de P. Juan de Torres Filosofía moral de príncipes, pero no los versos de la comedia tirsiana. Tal vez sea por no repetir autor, pero no deja de ser sorprendente el hecho de que sostenidamente los Académicos no aprovechen el material que tienen.

GUZMANES. s. m. Los nobles que iban a servir en la armada Real de España con plaza sencilla de soldados, pero con la distinción de este título, que corresponde al que hoy se ha introducido de Cadetes. Lat. *Distineti milites*. Molin. Com. La celosa de sí misma.

Quedéme a la popa de clias, que es rancho de los Guzmanes, en naves, coches e Iglesias.

De nuevo Ferreras, redactor de esta entrada, cita una comedia de Tirso que se encuentra en la *Parte Primera* (1627), y que no es recogida por Teresa de Guzmán. No es una voz muy usual ni frecuente, como tampoco lo es *gomecillo*, vocablo que utiliza cuatro versos antes el criado Ventura. Ni que decir tiene que, aunque *gomecillo* figura en *Autoridades*, Ferreras no se sirve de este parlamento, sino de la obra del P. Juan Martínez de la Parra *Luz de verdades católicas*.

³³Ferreras redactó toda la letra *G* y las combinaciones *Ag* y *As*. Hizo cédulas o papeletas de fueros y del oficio de zapatería, y también despojo autoridades de Alvar Gómez de Ciudad Real. Escribió asimismo el prohemio de historia de la lengua que figura en el tomo I de *Autoridades*. A su muerte, Blas Antonio Nasarre publicó un *Elogio histórico de don Juun de Ferreras* (Madrid, Imprenta de la RAE, 1735) en un tono, como corresponde, casi hagiográfico. Tuvo fama de gran predicador y dejo una amplia obra, impresa y manuscrita, de marcado carácter religioso.

Todo esto nos lleva, ya para concluir este trabajo³³, a un aspecto que creo que se deduce sin esfuerzo de lo que va dicho hasta aquí: buena parte de los Académicos que elaboraron el *Diccionario de Autoridades* pertenecían al clero secular o al regular, consecuentemente sus lecturas no procedían del género profano, y las autoridades empleadas en *golusmear* y *gomecillo* nos lo demuestran bien a las claras. No quiero decir con ello que no leyeran a Quevedo, a Cervantes, a Calderón y a otros muchos escritores profanos del Siglo de Oro, las abundantes citas de sus textos lo niegan, pero lo que sí que es cierto es que entre los libros de sus bibliotecas encontraríamos antes uno espiritual que uno profano. Si a todo esto le sumamos el hecho de que Tirso no fue uno de los autores preferidos en el XVIII y que la edición de Guzmán aparece ya muy avanzada la publicación de los tomos de *Autoridades* nuestro panorama quedará completo y explicada la poquísima presencia de nuestro dramaturgo en el primer Diccionario de la Real Academia Española.

⁵³Quiero dejar constancia aquí de mi agradecimiento a los profesores José Berbel, Abraham Madroñal y Germán Vega García-Luengos por la utilísima ayuda que me han prestado durante la elaboración de este artículo, así como a Sofía Eiroa Rodríguez y a Marta Muñoz Aznar por haber colaborado conmigo en la búsqueda de citas de escritores áureos presentes en Autoridades.

SOBRE LOS ORÍGENES DE LA COMEDIA DE FIGURÓN: *EL AUSENTE EN EL LUGAR*, DE LOPE DE VEGA (¿1606?)

Frédéric Serralta Université de Toulouse-Le Mirail

Como bien saben los estudiosos, la denominación del subgénero teatral desde entonces designado como comedia de figurón es muy posterior a los primeros textos que lo ilustran, ya que sólo apareció en el siglo XVIII, cuando las comedias más tempranas y más merecidamente conocidas de las así llamadas son del siglo XVII. Además, se funda a todas luces en un malentendido histórico. Es probable que dicha denominación fuese de origen anónimo, impuesta por el uso, puesto que a ella se refieren como algo ya corriente tanto Cristóbal Romea y Tapia, en 1763, como Ignacio de Luzán en su Poética (al menos en la edición refundida de 1789), pero el caso es que ambos presentan como sinónimos comedia de figurón y comedia de carácter (probablemente movidos por el deseo militante de que también en España hubieran existido las obras de carácter tan propias del teatro francés de un Molière)1. Ahí está el malentendido, ya que hoy se admite comúnmente que el figurón no es un carácter, sino un tipo teatral, heterogéneo por más señas, con un tratamiento totalmente caricaturesco, y que verdaderas comedias de carácter no las hubo en la España aurisecular. Pero a raíz de estas y otras afirmaciones de los teóricos del XVIII ya quedaba determinada la denominación de un subgénero que ha proporcionado a la crítica posterior no pocos quebraderos de cabeza.

Los problemas que al respecto han tratado de resolver los críticos, y que no creo inútil recapitular antes de pasar al estudio de la comedia de Lope citada en mi título, se podrían centrar en tres interrogaciones diferentes: ¿Qué es un figurón? ¿Cuáles son, si existen, los rasgos que definen a la comedia de figurón? ¿Cuáles pueden ser los orígenes históricos de dicho subgénero? La de más fácil respuesta es sin lugar a dudas la primera de las tres.

^{&#}x27;Cristóbal Romea y Tapia, en *El escritor sin túulo*, Madrid, 1763, p. 17 (citado por R. Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph, 1970, pp. 150-151), escribe: «Pues vea... por qué a las comedias de *Carácter* en España Ilaman de *Figurón*». Ignacio de Luzán, en *La Poética... corregida y aumentada por su mismo autor*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789 [refundición de la primera edición de 1737], t. 1, p. 35, evoca «las que propiamente son Comedias: esto es, las que Ilaman de *Figurón*, porque pintan y ridiculizan los vicios ó sandeces de alguna persona extravagante», y cita a continuación la de Cañizares *El Dómine Lucas* «y otras Comedias de carácter».

La trayectoria lingüística y teatral del vocablo «figura», antecedente inmediato de su aumentativo «figurón», está muy sugestivamente trazada en el conocido estudio de Eugenio Asensio que contiene su Itinerario del entremés². Abundan las definiciones del figurón, desde las más primitivas, ya en el mismo siglo XVII, tanto en diversas obras en prosa como en entremeses o en el propio texto de las comedias³, hasta las más recientes, tanto las muy jerarquizadas y elaboradas que proponen mis colegas y amigos Marc Vitse y Jean-Raymond Lanot en su insoslayable estudio teórico de 1976¹, como la muy pormenorizada y convincente que incluye Víctor García Ruiz en el mejor panorama histórico publicado hasta ahora sobre el tema⁵. Para resumirla, bastaría decir que se trata de un personaje extravagante y sobre todo ridículo, involuntariamente ridículo. Pero no basta por supuesto esta definición mínima para justificar la existencia del subgénero comedia de figurón, ya que de personajes ridículos estaba Heno el teatro, e incluso toda la literatura, de los siglos XVII y XVIII. Me parece imprescindible añadir que, para ser un verdadero figurón, el personaje tiene que mantener sus características ridículas a lo largo de toda la obra, siendo sus inalterables e incorregibles defectos castigados por la exclusión definitiva, o sea negándole el dramaturgo esa especie de diploma de integración o reintegración socioteatral que representa el casamiento final. Sólo esta permanencia en el error caracteriza, en mi opinión, a los legítimos figurones, y sólo por no tener en cuenta, voluntaria o involuntariamente, este requisito se han podido incluir alguna que otra vez entre las comedias de figurón obras como La dama boba, de Lope, o No hay mal que por bien no venga (por otro título Don Domingo de Don Blas) de Juan Ruiz de Alarcón, que no me parecen en absoluto pertenecientes al subgénero estudiado.

Como se ve, ya nos hemos pasado insensiblemente a la segunda pregunta básica de las tres formuladas hace poco: ¿qué es -y qué no es- una comedia de figurón? Ha avanzado no poco en este aspecto la crítica reciente merced a las juiciosas advertencias de Víctor García Ruiz, por cjemplo cuando afirma:

²Eugenio Asensio, Itinerario del entremés desde Lope de Ruedo a Quiñones de Benavente, Madrid, Gredos, 1971, pp. 77-86.

Por ejemplo en *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís: «Siendo este hombre tan raro, / tan ridículo y tan necio...» (B.A.E., t. 47, p. 25a), o en *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto; «¿Qué hombre, cielos, es aqueste / tan torpe, exquisito y necio?» (Madrid, Tanrus, 1983, ed. Maria Grazia Profeti, versos 833-834).

⁴Jean-Raymond Lauot y Marc Vitse, «Eléments pour une théorie du figuron», en C.M.H.L.B (Caravelle), n° 27, Toulouse, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, 1976, pp. 189-213.

^{5&}quot;Sin aspirar a una definición absoluta, el figurón podría caracterizarse como personaje fundamentalmente ridículo marcado por ciertas peculiaridades que le separan de los demás y lo convierten inconscientemente en objeto de risa. Este defecto no ha de ser exclusivamente la manía nobiliaria sino los distintos vicios morales, manifestados en su conducta y en su lengua: la presunción de la posición social o del atractivo físico; la necedad; la tacañería; la pedantería culta; la mala educación; la torpeza del lenguaje amoroso o comunicativo; la cobardía; la credulidad; el desgraciado aspecto físico o indumentario. Sobre estos principios, y con gradaciones que llegan a lo grotesco inverosímil, se levanta la estirpe de los figurones», en «Calderón y la comedia de figurón», apéndice a la «Introducción» de la edición de El agua mansa / Guárdate del agua mansa, de Calderón, que publicó con Ignacio Arellano, Kassel. Ed. Reichenberger / Universidad de Murcia, 1989, pp. 42-51 (véase p. 42). Véase también la útil presentación sintética de Alice Hetnández «La risa grotesca: la comedia de figurón», en Del horror a la risa: los géneros dramáticos elásicos (Hamenaje a Christiane Faliu-Lacourt), Kassel, Ed. Reichenberger, 1994, pp. 191-200.

[°]Como ya lo sugerí en «El lindo don Diego, de Agustín Moreto, en escena: entre figurín y tigurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n° 8 («La puesta en escena del teatro clásico»), Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, pp. 141-155. Véase p. 142.

A nuestro juicio el figurón es un tipo, no un género. Su presencia no engendra una especie dramática diversa de la comedia de capa y espada. Sencillamente se integra en ella. De ahí que quizás sea mejor hablar de comedias con figurón y no de comedias de figurón?

Es indiscutible, en efecto, que el figurón no tiene influencia significativa en las estructuras básicas de la comedia de capa y espada, en las que únicamente se integra sin modificarlas (por lo menos desde un punto de vista cualitativo), y esta afirmación es muy útil para confirmar una diferencia esencial, por ejemplo, entre comedia de figurón y comedia burlesca, que todavía no captaba muy bien algún crítico reciente. Debido a lo cual tampoco a mí me parece, retrospectivamente, ni muy necesaria ni muy acertada la puntualización taxonómica difundida por los teóricos del siglo XVIII. Pero el caso es que ahí la tenemos, y no estoy seguro de que la nueva denominación propuesta, comedia con figurón, tenga más ventajas que inconvenientes. Veamos ahora el porqué de esta duda.

Oponiendo un reparo a la presentación por quien firma estas líneas, en un trabajo anterior⁹, de su papel obstaculizante como característica obligada del figurón, escribe Víctor García Ruiz:

Caben comedias *con* figurón en las que éste no desempeñe el papel de obstáculo a amores que se cumplirían antes de su sazón, que es la escena final¹⁰.

Reconozcamos que sí que caben, desde luego, en el sentido de que son posibles -aunque uno de momento no es capaz de citar muchos ejemplos-, pero en tal caso ¿se podría hablar de figurón, con todas las características de omnipresencia e invariabilidad que en mi opinión le son consustanciales, o no se trataría sólo de uno de tantos personajes ridículos que, según idénticos criterios, no merecen tal calificación? E incluso si la merecieran, el hecho de que esa hipotética obra teatral tuviera efectivamente que llamarse comedia con figurón no excluye en absoluto la existencia de comedias de figurón. De la misma manera que, si bien todas las comedias son obras con enredo, no todas se pueden llamar comedias de enredo¹¹, propongo que en adelante se aplique -o, simplemente, se siga aplicando- la denominación «comedias de figurón» a aquélias -desde luego variantes de la de capa y espada- en las cuales el figurón es el personaje central, por su presentación hipertrofiada como tipo ridículo y también por su primerísima importancia como motor funcional de la acción. Quedan desde luego por puntualizar, sobre todo en cuanto a la dosificación interna

⁹Víctor García Ruiz, «Calderón y la comedia de figurón», p. 42.

⁸Véase por ejemplo P. Mérimée, L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1983, p. 150.

[°]F. Serralta, «El tipo del galán suelto: del enredo al figurón», Cuadernos de Teatro Clásico, n° 1, («La comedia de capa y espada»), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico-Ministerio de Cultura, 1988, pp. 83-93.

¹⁰Víctor García Ruiz, «Cervantes, Lazarillo y Lope: en torno al origen literario del «figurón»», en Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro), vol. I. p. 426

[&]quot;Véase al respecto F. Serralta, «El entedo y la Comedia: deslinde preliminar», Criticón, n° 42, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, pp. 125-137.

de ambas peculiaridades, los cambios que no dejarían de intervenir desde la aparición del subgénero, en los albores del siglo XVII, hasta las obras dieciochescas de un Josef de Cañizares, pero como aproximación general creo que podría constituir esta escueta definición un punto de partida relativamente aceptable.

Acabo de evocar de paso la aparición del subgénero, y así enlazamos directamente con la tercera pregunta anteriormente enunciada: ¿cuáles fueron los orígenes de la comedia de figurón? Quizás sea éste el aspecto que más ha profundizado la crítica de los últimos veinticinco años, ciñéndose más particularmente al estudio, ya que no del subgénero, por lo menos del tipo mismo del figurón, que constituye por supuesto su componente esencial, Tanto el trasfondo socio-teatral del tipo, con vistas a la elaboración de una teoría generafizante, como sus raíces propiamente sociales, o al contrario exclusivamente literarias, han dado lugar a sendos y fecundos trabajos de Marc Vitse, Jean-Raymond Lanot y Víctor García Ruiz¹². En cuanto a cuál pudo ser la primera comedia de figurón, o por lo menos la primera aparición del figurón en la Comedia, se han ido citando, con mayor o menor pertinencia, obras como La dama boba (Lope de Vega), de 1613. Los hidalgos del aldea (también de Lope), no posterior a 1618, fuera de las ya más conocidas o reconocidas Cada loco con su tema (Antonio Hurtado de Mendoza), fechable hacia 1619, El Narciso en su opinión, de Guillén de Castro (antes de 1625), etc. Nadie sin embargo se ha fijado desde esta perspectiva, por lo menos que yo sepa, en otra comedia de Lope, sin fecha indiscutible pero que Morley y Bruerton sitúan entre 1604 y 1612 (probablemente, añaden, en 1606)¹³: se trata pues de *El ausente en el lugar*.

Lo más curioso es que una divertida definición de la «figura» (precedente inmediato del figurón) que consta en dicha comedia de Lope, sí que se cita con relativa frecuencia, y el propio Eugenio Asensio la reproduce en su *Itinerario* afirmando que es un trozo muy conocido¹⁴. Esta importante definición ha sido explotada por los entendidos del tema, entre ellos Jean-Raymond Lanor¹⁵, para completar su estudio del amplio campo semántico que abarca la palabra «figura», pero más importante todavía me parece el contenido mismo de la comedia, y particularmente las características tipológicas y funcionales atribuidas a uno de sus personajes. Se presenta efectivamente esta obra lopesca como lo que bien pudiera ser, ya que no el *eslabón perdido* entre comedia de capa y espada y comedia de figurón (pues no creo que sea lícito asimilar a una cadena continua cualquier clase de evolución genérica o, más generalmente, literaria), por lo menos el marco de tal vez el primer esbozo (uno de los primeros), en una típica comedia de capa y espada, de lo que no mucho más

¹²A los ya citados estudios de Jean-Raymond Lanot y Marc Vitse, «Eléments pour une théorie du figuron» y Víctor García Ruiz, «Cervantes, *Lazarillo* y Lope: en torno al origen literario del figurón» hay que añadir, de Jean-Raymond Lanot, «Para una sociología del figurón», en Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Paris, Editions du CNRS, 1980, pp. 131-148.

¹³S. G. Morley y C. Bruerton, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Gredos, 1968, pp. 287-288.
¹⁴E. Asensio, op. cit., p. 80. El texto de Lope es el siguiente: «Todo hombre cuya persona / tiene alguna garatusa, / o cara que no se usa, / o había que no se entona; / todo hombre cuyo vestido / es flojo o amoñecado, / todo espetado o mirlado, / todo efetero o fruncido; / todo mal cuello o cintura, / todo criminal bigote, / todo bestía que anda al trote / es en la Corte figura».

¹⁵¹ Para una sociología...», p. 132.

tarde pasará a ser el figurón teatral. Una especie, por decirlo así, de *pre-figurón* temprano. A tratar de demostrarlo se van a dedicar las reflexiones que siguen¹⁶.

La estructura inicial de la comedia es bastante sencilla y carente de originalidad. Una dama y un galán muy enamorados, pero él (¡los peros de siempre!), aunque de reconocida nobleza, es pobre, y el padre de la dama, también de nobleza notoria y de corta hacienda, no se decide a casarios. A raíz de circunstancias particulares, el padre pretende imponer a su hija el casamiento con otro joven, el cual tiene la riqueza que le falta al anterior; la hija decide primero, con todo el dolor de su alma, obedecer a su padre; el rechazado galán anuncia que se marcha para Flandes... Sobre esta base anecdótica, la acción posterior se enredará merced a las vacilaciones del galán pobre (que siempre está a punto de irse pero nunca se va, de ahí el título de la obra, El ausente en el lugar), a la evolución afectiva de la dama, en la cual poco a poco las iniciativas amorosas sustituyen a la inicial proclamación de obediencia, a los fingimientos de otra dama, que así preiende vengarse de haber sido abandenada por el galán rico, y sobre todo merced a lo que es y lo que hace este último, que es el pre-figurón más arriba aludido.

Feliciano -pues tal es el nombre, objetivamente irónico, de dicho personaje- se nos presenta en el primer acto, por boca de sa rival Carlos pero sobre todo del criado de este último, Esteban, con unas características que (incluso teniendo en cuenta la exageración atribuible a los que forzosamente no pueden verle con buenos ojos) ya me parecen muy significativas. Así lo definen ambos:

ESTEBAN

Es este mozo un hidalgo (¡perdóneme Dios si miento!) compuesto de nada y viento; agora sabrás si es algo: diole ejecutoria el oro de galán, de cuatro abuelos y de ingenio, que los cielos dan por divino tesoro [...]. Las cadenas han perdido invención y esmalte en él, y, de noche, no hay vergel como su galán vestido [...]. No hay almendro por hebrero que no se rinda a sus plumas; invidia el mar con espumas la margen de su sombrero. Y sobre todo, le viste el alma tanta arrogancia, que no hay mujer de importancia que no pretenda y conquiste [...].

¹⁶En adelante se estudiará y se citará la obra por el tomo XI de la nueva edición de las Obras de Lope publicadas por la Real Academia Española, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929, pp. 398-438.

Carlos ¿Quién duda que esa fantasma,

compuesta como quimera, a mi Elisa adore y quiera?

ESTEBAN Aquí se alfenica y pasma,

aquí pica y aquí tiende la discreta arquitectura de su endiosada figura.¹⁷

Espero se me perdone la extensión de la cita, pero es que en mi opinión no tiene desperdicio, ya que en ella aparecen rasgos como la dudosa hidalguía, el excesivo esmero y afectación en el vestir, el donjuanismo y el «endiosamiento» general de su figura (adviértase también el empleo de esta última palabra) que establecen ya muchos puntos de contacto entre este personaje y el futuro tipo del figurón. Lo único que parece que desentona es su riqueza, pero pronto se verá que su relación con el dinero y los bienes de fortuna es en realidad idéntica a la de no pocos figurones que pretenden enriquecerse en Madrid mediante una operación matrimonial a la cual ha dado al argot de nuestro siglo XX un nombre muy feo pero muy sugestivo. Y su actuación posterior confirmará los más peculiares de estos rasgos que se podrían pues llamar pre-figuronescos. No voy a afirmar, por supuesto, que todo su comportamiento en la obra sea el de un verdadero figurón; su modo de hablar es el corriente entre los galanes de la comedia de capa y espada, sin afectaciones ni extravagancias verbales, sus iniciativas no son incoherentes sino que corresponden a la lógica del personaje, incluso se le llegan a atribuir, en ocasiones, sinceros arrebatos de amor y de celos... Pero, en última instancia, sus decisiones finales coinciden con las que se podrían esperar de sus, a mi juicio, evidentes sucesores. Veamos algunos ejemplos.

Sorprendido por el padre de la dama en el aposento de esta última, a raíz de un subterfugio galante que él mismo ha utilizado, este Feliciano se ve pues abocado a la obligación de casarse con ella para restaurar su honor; pero es una obligación únicamente moral, en la medida en que el sesudo padre insiste en dejarle libre de decidir y en no ejercer ninguna presión sobre él. Feliciano decide casarse, y muy poco después se firman los conciertos y escrituras legales. Hasta aquí, nada que diferencie su actuación de la de un perfecto caballero de comedia. Pero los últimos versos de la jornada primera -un diálogo con su criado Fisberto- ya revelan una actitud, e incluso un lenguaje, muy poco caballerescos:

FISBERTO El dote es poco.

FELICIANO Y muy poco.

Si algo más al dote añade, yo soy marido de Elisa.

FISBERTO ¡Qué linda traza de amante!

¿Amas, y pides dineros?

Feliciano ¿Sabes tú lo que es casarse?

Fisberto Sé que es carga.

El ausente..., ed, cit., p. 402a-h.

FELICIANO

Pues si es carga,

dineros y bestia, y ande. 18

A partir de este momento, el interés por el dinero se manifiesta en boca de Feliciano de una manera verdaderamente obsesiva. Alegando lo injusto de la obligación de casamiento impuesta por haberle hallado en el aposento de la dama (lo que muy a las claras aparece como un pretexto, ya que, como se lo recuerda su propio criado, nadie le obligó a tomar la decisión¹⁹), el personaje inicia un largo regateo, primero en un diálogo aparte con su criado Fisberto, del que cito a continuación las frases más significativas:

FELICIANO

Pocos son seis mil ducados [...]; Vive Dios, que he sospechado que, codiciando mi hacienda, me han hecho comprar la prenda al primer precio que he dado! [..............] Aunque se ofendan, digo que es poco interés [...].; Seis mil ducados a mí, que con más renta nací que este dote que me han dado!²⁰

Esta exacerbada conciencia de su interés material, tan poco compatible con la generosidad ideal de un galán arquetípico, conduce lógicamente al personaje a pedir a su funiro suegro, y ello después y a pesar de las escrituras anteriormente firmadas, cuatro mil ducados más. A los primeros reparos que le opone su criado Fisberto²¹, contesta con desenvoltura que «la firma, el prometimiento, / son como nubes o espumas, / porque palabras y plumas / dicen que las lleva el viento»²², provocando una reacción del mismo Fisberto que sin lugar a dudas refleja la ideología aristocrática imperante en la Comedia, luego la reprobación que Lope gretende despertar en el público ante una actitud tan poco caballeresca:

FISBERTO

[...] Pero que habiendo firmado una escritura algún hombre, en infamia de su nombre lo niegue, no es hecho honrado, demás de que le podrán por justicia convencer.²³

³⁸Íd., p. 412a.

^{19a} Feliciano. ... A lo que ves me esfuerza / querer casarme por fuerza, / que es muy mal hecho. Fisherto. No es, / pues dejaron el concierto / en tus manos, aunque viste / que hallado en su casa fuiste». El ausente..., ed. cit., p. 426a. ²⁰Íd, pp. 416a-417b.

⁵¹ ¿En efeto le pediste / cuatro mil ducados más? / ¿Pues cómo volviste atrás / la palabra que le diste?» Íd., p. 425a.

²²Íd., p. 425b.

²³Íd., p. 425b.

Y no se limita a esto la presentación sumamente crítica del personaje. Mientras cree Feliciano que su futuro y ahora dudoso suegro no le va a conceder los cuatro mil ducados suplementarios, vuelve a jurar amor eterno a la segunda dama de la comedia, a quien había abandonado por interés, pero al enterarse, en la misma escena de aparente reconciliación, de que el viejo caballero sí que le concede la totalidad de la suma solicitada, cambia vergonzosamente de actitud y abandona de nuevo a su primera amante. Lo peor de todo es que lo hace con una total desfachatez, negando que le mueva el interés y alegando las exigencias de la honra y el respeto que un hidalgo debe a su palabra²⁴, o sea todo lo que explícita y cínicamente había despreciado en el diálogo anterior con su criado Fisberto.

Este muy poco aristocrático Feliciano no tarda por supuesto en recibir su merecido²⁵. En el trascurso de la escena final, cuando ya parece que va a realizarse el casamiento tan vilmente regateado, la dama pretendida, que poco antes ha fingido aceptarlo, rompe su compromiso con la expresiva declaración siguiente:

Pues digo que no le quiero: que hombre que en dinero mira y que se vendió por precio, más parece bestia que hombre; y bestia, ¿para qué es bueno?²⁶

A raíz de ello, como era de esperar, interviene el doble casamiento final entre todos los personajes «normales», casamiento del cual, tratándole de la misma manera que a los figurones posteriores, se excluye por supuesto a Feliciano, sin quedarle más remedio que formular las variables pero repetitivas e irrisorias palabras de consuelo de todos los galanes sueltos de la Comedia («Ahora bien: seré padrino, / ya que otra cosa no flevo»²⁷).

Definido pues por las declaraciones iniciales de los demás personajes como un hombre de nobleza sospechosa (sospecha confirmada más adelante cuando se dice de él «que tiene de villano / algo que por la corte se murmura»²⁸), como un hombre engreído, mujeriego y con características de *lindo*; todavía más claramente definido por sus propias palabras y acciones como embustero, hipócrita y amigo del dinero, sin ningún respeto de su palabra y de su firma, este personaje, si bien no es desde luego un verdadero figurón con toda la hiperbólica caracterización propia de la madurez del subgénero, me parece que no puede dejar de interpretarse como un ascendiente inmediato de dicho tipo teatral. Sobre todo teniendo en cuenta que en el propio texto se le designa como «figura», que precisamente en esta comedia es donde consta, aunque no aplicada a él sino a su criado, la famosa defi-

²⁴⁸ Feliciano. [...] Laurencia hermosa, / éstas son cosas de honta [...] Pues, ¿tú piensas / que me mueve interés? / Laurencia. ¿Y no está claro? / Feliciano. Laurencia, las mujeres que no entienden / lo que es palabra, que jamás la guardan; / lo que es espada, que no ven ni ciñen, / piensan que todo...». Íd., p. 433b.

²⁵En función de una justicia poética que, necesitada desde luego de matizaciones y retoques, no me parece una noción tan obsoleta como alguna que otra vez lo ha pretendido la crítica reciente.

²⁶El ausente..., ed. cit., p. 437b.

²⁷Íd., p. 438b.

²⁸ El ausente..., ed. cit., p. 430a.

nición de las «figuras» a la que me he referido más arriba²⁹, e incluso el hecho de que en la última escena la dama le compara con una «bestia», ya que muy pronto llegó a sistematizarse en los textos del subgénero, como acertadamente puntualizó Jean-Raymond Lanot, «la caracterización [de los figurones] por calificativos sobre el tema de la bestialidad»³⁰. Tal cantidad y concordancia de indicios permite incluso pensar que la creación por Lope de un personaje tan claramente precursor no se debió en absoluto a un capricho cualquiera o a una genial casualidad, sino que se trataba, por parte del autor, de una innovación creadora no del todo inconsciente o involuntaria. Sin poder por supuesto demostrarlo, tengo la impresión de que el Fénix, con su fabulosa intuición teatral, decidió explotar la moda de las «figuras» (patente en entremeses o textos en prosa) para llevar a la Comedia un personaje desde luego en relación directa con la popularidad del tema, o sea, una vez más, con las esperas inmediatas de su público, pero cuyas múltiples posibilidades funcionales no podía dejar además de intuir.

Se ha de reconocer que, en El ausente en el lugar, la funcionalidad del personaje al que he designado como pre-figurón no es tan importante como la de sus sucesores, con frecuencia motores únicos de la acción, o por lo menos causantes indirectos de sus díversas peripecias. Constituye sin embargo el principal y casi único obstáculo a los amores de la pareja central, y son las decisiones fundadas en sus defectos básicos -la inconstancia y la codicia- las que determinan las inflexiones del enredo. Sigo convencido de que la aparición e incluso tal vez el auge de la comedia de figurón están directamente arraigados en la comodidad creadora que ofrecía a los dramaturgos un tipo teatral tan dúctil y tan irresponsable, lo que permitía atribuirle cualquier iniciativa motriz³¹; pero el interés histórico de esta comedia El ausente en el lugar, aproximadamente fechable, como queda dicho, en 1606, luego anterior a todas las hasta ahora citadas en relación con los orígenes teatrales del figurón, más que el anuncio de la funcionalidad del tipo, es la novedosa definición en las tablas, aún escueta pero ya muy precisa, de un personaje que de momento nos aparece como el primer germen de todo el subgénero que venimos evocando. Una vez más, y a falta de siempre posibles descubrimientos que nos demuestren lo contrario, el origen de una importante ramificación de la Comedia se encontraría en Lope. Pero es que, bien mirado, ¿cuál es el elemento, el tipo o la estructura de todo el teatro aurisecular que no tenga por lo menos antecedentes en la nunca bastante ponderada creatividad teatral del Fénix?

²⁹Véase nota 14. En la edición que utilizo, dicho texto se encuentra en la p. 419b.

³⁰Jean-Raymond Lanot, «Para una sociología del figurón», p. 137.

³¹Véase mi artículo ya citado en la nota 9: «El tipo del galán suelto: del enredo al figurón».



ESTRUCTURA DRAMÁTICA Y RESPONSABILIDAD. DE NUEVO SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE *EL CABALLERO DE OLMEDO*, DE LOPE DE VEGA. (NOTAS PARA UNA SÍNTESIS)

Ignacio Arellano Universidad de Navarra

GENERALIDADES. ALGUNOS RECUERDOS PERTINENTES SOBRE CRONOLOGÍA Y FUENTES: EL TEMA DEL CABALLERO DE OLMEDO. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El caballero de Olmedo se imprime por primera vez en 1641 (Veinticuatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España, Zaragoza), pero no hay seguridad sobre su fecha de escritura. Morley y Bruerton (Cronología) la sitúan entre 1620 y 1625. Lope no la cita en las listas de sus comedias de El peregrino en su patria (edición revisada en 1618). El romance «Por la tarde salió Inés» (vv. 75 y ss.) se publica como anónimo en la Primavera y flor de los mejores romances (1621), desgajado al parecer de la comedia, que sería, por tanto anterior a esa fecha. En un reciente artículo, no obstante. Roland Labarre' señala grandes diferencias entre el romance y la comedia y sugiere la posibilidad de que esta sea posterior al romance, el cual sería incorporado (no del todo perfectamente) a la comedia; los motivos de los avisos ignorados por don Alonso, cree Labarre que podrían aludir a los rumores de anuncios semejantes dados al Conde de Villamediana, que fue asesinado el 21 de agosto de 1622: todo esto conduce a una datación posterior a 1622. Engelbert2 relaciona el caso de don Alonso con el de don Álvaro de Luna (el condestable de la comedia) y ve en la trama alusión a la muerte trágica de don Rodrigo Calderón, privado de Lerma ajusticiado a la caída de este del poder, cuando Felipe IV sube al trono en 1621: según esto El caballero de Olmedo sería de 1621 o poco después. Socrate³ ve elementos autobiográficos en la intención de Inés de irse al convento, como la hija de Lope, Marcela, cuyos deseos de profesar los comenta Lope en cartas a Sessa de diciembre de 1621, y en poemas de 1621 y 1623 (año este de la profesión de Marcela), de lo que deduce dos posibilidades admisibles de datación: 1621 y 1623, ambas dentro del lapso indicado por Morley y Bruerton.

[&]quot;'«Que de noche le mataron...».

²«La Historia como provocación». Insiste, desde otros puntos de vista, en este tema de don Álvaro de Luna como sustrato de la obra D. Fox, «History, Tragedy and the Ballad Tradition».

^{3«}El caballero de Olmedo nella seconda epoca»,

Podemos distinguir las fuentes, como hace Rico⁴ en históricas y literarias. La raíz de la leyenda del caballero es un hecho histórico⁵, la muerte de don Juan de Vivero, caballero de Olmedo, a manos de su vecino Miguel Ruiz en noviembre de 1521, por razones sobre las que difieren los diversos testimonios, en el camino real de la villa de Medina a la de Olmedo.

Los detalles reales del suceso, recogidos en varios documentos (con diferencias notables entre algunos de ellos) no nos interesan ahora demasiado. Sí interesa saber que pronto surgen recreaciones artísticas variadas. Según la excelente reconstrucción de Rico (ed. cit., 43 y ss.) habría probablemente un primer romance centrado en la muerte de don Juan que debió de conjugar el detallismo cercano a los hechos y la libre invención poética, romance perdido pero que dejó restos en algunas alusiones como las de un poema de Castillejo, «La fiesta de las chamatras» o las de Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. El tema del caballero de Olmedo vuelve a la actualidad en tomo a 1604 (de lo que Rico infiere que el traslado de la corte a Valladolid debió de despertar la curiosidad por las cosas de la región capitalina). El elemento más importante de esta recuperación es un *Baile del caballero de Olmedo*, que tomó rasgos del romancero morisco en boga alrededor de 1606, y del que se conservan varias versiones descendientes⁶, una publicada en la *Séptima parte de comedias* de Lope, atribuida a su pluma (según la mayoría de los críticos, con poco fundamento).

Con este baile teatral están relacionadas las demás composiciones del XVII sobre el tema: una mala comedia de autoría incierta (*El caballero de Olmedo o la viuda por casar*, con manuscrito fechado en 1606)⁷, la obra de Lope y la parodia de Monteser, además de la seguidilla⁸ famosa que ha sido considerada el germen de la pieza lopiana, y cuya primera versión debió de pertenecer al baile.

Hacia 1605 la seguidilla «Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo» era canción danzada (frecuente era la variante que empezaba «Esta noche le mataron»), y el indeterminado autor (¿Juan de Morales? ¿Cristóbal Morales? ¿Andrés de Claramonte? ¿Juan de Arteaga?) de la comedia de 1606 la incluye en su obra. Lope de Vega antes de El caballero de Olmedo la había utilizado en El santo negro Rosambuco (en jerga de negros: «Yesta noche le mantaron / a la Cagayera, / quen langalan den Mieldina/ la flor de Omiela») y en los dos autos sacramentales De los cantares y Del pan y del palo. De las versiones sobrevivientes del baile dramático, y en particular de esta

^{*}Ed. cit. cn Bibliografía, págs. 36 y ss. Ver la aproximación de McCrary en The Goldfichn and the Hawk.

⁵Ver para los detalles históricos Rico, ed. cit. 36-42; F. Fita, «El Caballero de Olmedo y la Orden de Santiago»; J. Pérez, «La mort du Chevalier d'Olmedo»; J. Sarrailh, «L'histoire dans le Caballero de Olmedo de Lope de Vega»; A. Cortijo, «La teyenda del Caballero de Olmedo en una versión desconocida de la Historia de Medina del Campo, de López Ossorio». En estos trabajos se advierten también las manipulaciones hechas por Lope a partir de los datos históricos.

⁶Para este baile y sus versiones ver F. Rico, «Hacia El caballero de Olmedo», donde publica la versión larga del baile, de un manuscrito que fue de Rodríguez Moñino. Ver otros materiales en el prólogo y apéndice documental de la edición hecha por mí y J. M. Escudero para Selecciones Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1997. El presente trabajo ha sido integrado en otra medida y con otros aditamentos en el citado prólogo. Todas las citas de texto proceden de nuestra edición.

⁷Ver para las posibles relaciones de esta comedia con la de Lope N. D. Shergold «Lope de Vega and the other Caballero de Olmedo».

⁸Ver para la función dramática de esta seguidilla M. C. García de Enterría. «Función de la letra para cantar: comedia eugendrada por una canción» y E. Anderson Imbert, «Lope dramatiza un cantar».

cancioncilla, surge la inspiración para la maravillosa tragicomedia del Fénix: «la fuente primaria de nuestra obra es el baile teatral del Caballero, y precisamente en el estadio más avanzado de su evolución, como se documenta en los textos manuscritos. Prácticamente todas las viñetas y aun las pinceladas menores del baile tienen equivalente exacto en la tragicomedia [...] En breve: El caballero de Olmedo es una intriga urdida por Lope (I-II) para introducir los hechos narrados en el baile (III)»⁹.

Después de Lope hay numerosas referencias al baile teatral y a la danza del caballero, menciones en entremeses varios, y sobre todo una de las mejores comedias burlescas o de disparates del Siglo de Oro, *El caballero de Olmedo* de Francisco Antonio de Monteser, excelentemente editada y estudiada por Celsa Carmen García Valdés¹⁰. La última versión poética seria del tema en el XVII parece ser (si la suponemos posterior a la tragicomedia, que no es seguro) el romance del Príncipe de Esquilache «Enamorado en Medina» incluido en sus *Obras en verso*, con censura y aprobación fechadas en 1639. Todo esto es material bastante conocido, que interesa, sin embargo, recordar para centrar algunos detalles que serán comentados a continuación en orden a la interpretación global de la pieza y su calidad trágica.

EL AMOR Y LA MUERTE DEL CABALLERO DE OLMEDO

La primera palabra con que se abre la pieza es «amor» y lo primero que escucha el espectador es una descripción teórica de las fuerzas, virtudes y poderes del amor, así como de sus mecanismos:

Amor, no te llame amor el que no te corresponde, pues que no hay materia adonde no imprima forma el favor. Naturaleza, en rigor, conservó tantas edades correspondiendo amistades; que no hay animal perfeto si no asiste a su conceto la unión de dos voluntades. De los espíritus vivos de unos ojos procedió este amor que me encendió con fuegos tan excesivos. (vv. 1-14)

[°]F. Rico, ed. cit., 65. Ver del mismo «Hacia El cabaltero de Olmedo».

¹⁰Ver ed. cit. en Bibliografía, y el trabajo de L. García Lorenzo, «De la tragedia a la parodia: El caballero de Olmedo» y de la propia C. C. García Valdés, «El caballero de Olmedo» tragedia y parodia». Para García Valdés Monteser tiene en cuenta para su parodia el baile, la comedia de 1606 y la de Lope. Para la recreación del tema después del XVII, hasta García Lorca, Camus o Juan Ramón Jiménez, ver Rico, ed. cit., 81-82.

Descripción que responde a las teorías filosóficas de la materia y la forma, y que obedece a otros motivos de la concepción neoplatónica, en la que el amor entra por los ojos a través de los «espíritus visivos» que navegan entre los ojos de los amantes cuyas calidades armonizan, o cuyas estrellas los inclinan (vv. 215-16: «Y todos dicen, Leonor, / que nace de las estrellas»). Más adelante, en la expresión, tanto de don Rodrigo como de don Alonso, aparecerán motivos típicos de otra concepción amorosa, la del amor cortés, en la que destacan el dolor, la separación y frustración, con abundantes paradojas que expresan la contradictoriedad dolorosa del sentimiento amoroso... Estos componentes literarios del modelo son importantes en el trazado del argumento y desenlace¹¹: al influjo del amor cortés, literariamente sobrepuesto (y a la inseguridad lógica de los primeros momentos del enamoramiento), debemos atribuir la afirmación (falsa a todas luces) que hace don Alonso al comienzo de la obra (vv. 58-61), calificando de imposible que Inés lo ame; enseguida se revela que Inés ha quedado prendada del galán a la primera mirada y que el amor es mutuo:

Dime tú: si don Rodrigo ha que me sirve dos años, y su talle y sus engaños son nieve helada conmigo, y en el instante que vi este galán forastero, me dijo el alma: «Éste quiero», y yo le dije: «Sea ansí», ¿quién concierta y desconcierta este amor y desamor? (vv. 219-28)

Es esta una cuestión importante respecto a la función de Fabia, que luego analizaré. Si el amor fuera imposible sin los manejos de Fabia estaríamos ante una verdadera alcahueta hechiceril capaz de modificar los sentimientos y voluntades de los personajes; pero si la correspondencia amorosa es llana, y previa a la actuación de Fabia (ver también vv. 131-35, 163 y ss.), el papel de esta se limita mucho en este sentido.

El amor es un tema crucial en el desempeño de la obra. Por amor se mueven los personajes principales (o por celos, retoño perverso del amor, en el caso de don Rodrigo). El amor es el impulso que mueve la acción, y la pasión frustrada, aliada a la humillación y a la envidia celosa, es el motor que provoca el desenlace trágico.

Hay que señalar de entrada el dato esencial de que el amor de don Alonso va dirigido a honestos fines: reiteradamente se declara en la comedia¹² su deseo de contraer matrimonio;

¹¹Para la trascendencia ideológica del sistema cortés en la construcción trágica de los personajes ver Darst «Lope's Strategy».

¹²Ver vv. 72-73 «Es desco / de su honor»; 153 «entré imaginando bodas»; 176-78 «para que mi fe consiga / esperanzas de casarme, / tan honesto amor me inclina»; 2477-78 «Vos sabéis que fue mi amor / dirigido a casamiento»... Ver más abajo la discusión sobre destino o justicia poética a propósito de la muerte de don Alonso.

en alguna ocasión, como en la agonía final, no tendría sentido que el personaje mintiera. Sus palabras no se contradicen con la conducta. Don Alouso ha podido poseer a Inés (vv. 1654-55), pero ha respetado su honor, y en toda la obra nada hay que permita acercarlo, como subraya Bataillon, al lascivo Calisto de *La Celestina*. Tal como lo presenta la comedia, las razones de acudir a Fabia se hallan en el hecho de ser forastero, con las dificultades de entablar la primera entrevista, y la necesidad de un mensajero capaz de ayudar a la comunicación de los amantes. El obstáculo de don Rodrigo y sus tratos matrimoniales con el padre de Inés es otro motivo que impulsa al galán a provocar un contacto rápido a través de la mensajera celestinesca. Esto es lo que a mí juicio sucede desde la perspectiva del protagonista. Desde la perspectiva de la economía global del drama, la aparición de Fabia añade otras implicaciones importantes para la interpretación de la obra que examinaré en su momento.

Los protagonistas relacionados por este honesto amor son dos arquetipos de la comedia nueva¹³: el galán, don Alonso, es rico, noble, generoso, de buen talle, habilidoso con caballos y armas, valiente... un dechado de perfecciones, en las que no falta el amor filial (vv. 2107-08, 2354 y ss.). Todos los otros personajes reconocen estas cualidades (vv. 821-26, 844-45, 1320, 1352, 2584...), incluido su rival don Rodrigo, que empieza reconociendo que ese «caballero» de Olmedo es galán y merecedor de afecto:

Muchas veces había reparado, don Fernando, en aqueste caballero, del corazón solícito avisado. El talle, el grave rostro, lo severo, celoso me obligaban a miralle. (vv. 1333-37)

Distintos episodios expresan escénicamente esta calidad: regalos de un vestido a Tello, de un bolsillo de dinero a Fabia, triunfo en los toros, valor en la riña con Rodrigo por el listón... La misma cancioncilla embrión de la comedia lo fija reiteradamente como «la gala de Medina, / la flor de Olmedo», categoría reconocida públicamente por toda la gente y por el mismo favor del rey que le hace repetidas mercedes.

No parecen aceptables, por tanto, interpretaciones como las de Engelbert o Fothergill-Payne¹⁴ que advierten en don Alonso nobleza insuficiente para el nivel en el que se mueve, o sugieren connotaciones de marginación, interpretando su calidad de forastero en Medina como metáfora de la «tacha» de converso. El primero aduce que don Rodrigo le llama «hidalguillo» (v. 2071), y el grado de hidalgo era menor que el de caballero¹⁵; pero el mismo don Rodrigo lo califica de «caballero» en otras ocasiones, como se ha visto, y el diminutivo despectivo es una manifestación de su ira, sin más. Repárese en que otros personajes usan el mismo término de «hidalgo», como tratamiento seco y descortés (que evi-

¹³Ver Casalduero, «Sentido y forma», 323 y ss. para una descripción de los amuntes y las convenciones a las que obedecen.

¹⁴«La Historia como provocación» y «El cuballero de Olmedo y la razón de la diferencia» respectivamente.

Don Quijote es un ejemplo de hidalgo que se hace pasar ridículamente por caballero.

ta la calificación de «caballero»), sin mayores implicaciones: «hidalgos» llama don Alonso a los galanes de la reja, y don Rodrigo a Tello cuando le pregunta por la capa...(vv. 691, 936). Fothergill-Payne pone en relación el hábito (insignia de una orden militar, de enorme prestigio) concedido a don Alonso por el rey con los vestidos discriminadores dispuestos para moros y judíos (vv. 1554 y ss.), creyendo contaminado el sentido de ese hábito por el de los otros vestidos (si entiendo bien a Fothergill-Payne). Pero muy al contrario, a mi juicio, en el contexto aludido, conceder un hábito a don Alonso, cuando con tanta minuciosidad se quiere segregar al «otro», sería en todo caso un reconocimiento sin fisuras de su nobleza y cristianía vieja.

Una premisa principal, pues, de la que partiré, se puede formular sencillamente así: Don Alonso es, efectivamente, un arquetipo de caballero noble y virtuoso, aun cuando cometa errores. Nada hay en la comedia que nos permita inferir en esta vía tachas o pecados graves que infamen al personaje y lo hagan merecedor de un castigo mortal como expiación justa.

El retrato de Inés responde igualmente a la convención: respecto a la belleza física refleja los tópicos de la lírica petrarquista: tez de nieve, mejillas de coral y rosa, labios de púrpura, dientes de perlas...(ver más abajo mi comentario sobre los elementos estilísticos del petrarquismo). Es noble, ingeniosa (capaz de inventar un ardid para evitar una boda no descada, como otras congéneres de la comedia nueva¹⁶), y no le falta el respeto al padre cuyo disgusto siente (por más que el amor pueda sobre todo).

Los engaños que admite no tienen mayor profundidad moral: son detalles del mecanismo del enredo al que obedecen parcialmente los dos primeros actos. Estos mismos ardides en un marco de comedia de capa y espada (que no es el de *El caballero de Olmedo*) nunca alcanzarían potencialidades trágicas ni morales de ninguna clase, como no las alcanzan en *Marta la piadosa* de Tirso.

Dicho de otro modo: no habrá que buscar tampoco defectos de mayor cuantía en Inés capaces de explicar, por medio de la justicia poética, el trágico final. Este final, como veremos, responde a otros motivos. En términos generales, los dos protagonistas carecen de defectos proporcionales al sufrimiento y destrucción que soportan en la catástrofe.

Los protagonistas disponen de dos ayudantes principales: el criado Tello y la alcahueta Fabia. Tello muestra rasgos comunes con el tipo del gracioso (es interesado —quiere quedarse con la cadena de Fabia—, miedoso a veces, narrador de episodios escatológicos, escéptico comentador de las exageraciones de su amo, fanfarrón…) pero destaca por su lealtad a don Alonso. En el alegato final contra los asesinos, el discurso de Tello alcanza modulaciones patéticas serias, con su emocionado planto por la muerte del caballero. Como apunta Mario Socrate¹⁷ el modelo de Tello a veces recuerda más al del escudero caballeril que al del gracioso. Fabia por su lado es personaje muy discutido por la crítica, y sus complejidades merecen comentario aparte.

¹⁵ Marta la piadosa es la más cercana en este detalle. Compárese con la obra de Tirso.

¹³«El caballero de Olmedo nella seconda epoca», 137. Sobre Tello y sus dimensiones graciosas y carnavalescas véase el interesante trabajo de A. Hermenegildo «Tello y la voz de la razón: el gracioso en El caballero de Olmedo».

EL PERSONAJE DE FABIA

Fabia está construida evidentemente sobre el modelo de Celestina¹⁸; alcahueta, bruja, vendedora de cosméticos, refacedora de virgos perdidos... Como su antecesora recomienda gozar de la vida mientras es tiempo:

La fruta fresca, hijas mías, es gran cosa, y no aguardar a que la venga a arrugar la brevedad de los días. vv. 315-18)

y practica conjuros (vv. 393-96: «Apresta, / fiero habitador del centro / fuego accidental que abrase / el pecho de esta doncella»), y hechicerías varias con muelas de ahorcados (vv. 595 y ss.).

¿Es su papel semejante al de Celestina en la obra de Rojas? ¿Para qué es necesaria en la trama de *El caballero de Olmedo?* ¿Es un personaje diabólico y nefasto causante de la catástrofe? ¿Justifica su presencia, como defiende Parker, el desenlace?

Ya he apuntado que su papel en los objetivos de don Alonso se reduce al de mensajera. Es el único encargo explícito que se le confiere (vv. 31 y ss., 171 y ss.). No hace falta para entablar los amores entre los protagonistas, que surgen previamente a la intervención de la alcahueta.

Sus poderes mágicos son ambiguos, y se sugieren sobre todo a través de la atmósfera ominosa del tercer acto. Salvo en la posible responsabilidad de Fabia en las misteriosas apariciones no vemos sus poderes actuar de modo inequívoco. Siempre es ella —juez y parte— la que pondera sus resultados (vv. 816-17). En dos ocasiones más, otros personajes se hacen lenguas de sus sabidurías: uno es Tello, que la compara con Hécate, Medea, y Circe (vv. 1922 y ss.) pero en el contexto es una ponderación de la astucia de Fabia, a la que no ve modo de quitarle la cadena—situación de tono cómico y bastante trivial—, y no una descripción seria de los poderes mágicos de que supuestamente goza. El otro personaje que resalta el poder de la hechicera es don Rodrigo:

¡Qué honrada dueña recibió en su casa don Pedro en Fabia! ¡Oh mísera doncella! Disculpo tu inocencia, si te abrasa fuego infernal de los hechizos della. No sabe, aunque es discreta, lo que pasa, y así el honor de entrambos atropella. ¡Cuántas casas de nobles caballeros han infamado hechizos y terceros!

¹⁸Ahora hablo solo de Fabia como personaje, no de las evocacines intertextuales de la *Tragicomedia* de Rojas.
Para esa cuestión ver L. Livingstone, «Transposiciones literarias y temporales en *El caballero de Olmedo»*, y M. Socrate, quien en las págs. 139-40, nota 95 recoge los ejemplos de paralelos más importantes con *La Celestina*.

Fabia, que puede transponcr un monte;
Fabia, que puede detener un río,
y en los negros ministros de Aqueronte
tiene, como en vasallos, señorío;
Fabia, que deste mar, deste horizonte,
al abrasado clima, al Norte frío
puede llevar un hombre por el aire,
le da liciones: ¿hay mayor donaire? (vv. 2312-27)

Perspectiva parcial y poco objetiva: en realidad don Rodrigo no acaba de aceptar que Inés lo desprecie por don Alonso. Atribuir ese desprecio y ese amor a los hechizos de Fabia es un modo de salvar el amor propio.

En conclusión pocos datos nos aseguran la real condición de poderosa hechicera de Fabia o al menos de su actualización en la trama de *El caballero de Olmedo*. Los grandes poderes que algunos críticos han visto en ella¹⁹ quedan en un territorio ambiguo, indefinido. Como veremos con más detalle enseguida, don Alonso no cree en hechicerías, pero el público del tiempo (y al parecer también del nuestro) podía creer bastante en ellas²⁰.

Me parece la más aceptable en este punto la postura de Bataillon, quien resalta la dimensión de parodia que va del principio al fin de la pieza, y que aligera el personaje de la seudohechicera al mismo tiempo que explota su presencia, como un regalo literario que Lope de Vega propone a sus espectadores más delicados.

Pero dicho esto, no quiero afirmar que Fabia carezca de funcionalidad dramática. Si desde la perspectiva de don Alonso, y en cuanto hechicera es un tributo literario a la obra de Fernando de Rojas, de poca entidad trágica en sí misma como personaje, en cuanto a la economía expresiva de la pieza lopiana, Fabia introduce el elemento mágico, el ingrediente numinoso, y funciona como recurso estético (no moral) que abre paso al mundo del misterio, al más allá que asoma a través de los agüeros y apariciones maravillosas²¹.

Pero convendrá acercarse algo más a este tejido de personajes y relaciones que van a desembocar en la muerte de don Alonso.

¹⁹Ver erradas, pero significativas interpretaciones del personaje en 1. 1. Macdonald, «Why Lope?», espec. 196 donde afirma que los conjuros y hechizos causan el amor de Inés (ya se ha visto que no es así), y H. B. Powers, «Unity in El caballero de Olmedo», que interpreta a Fabia como el arquetipo junguiano de la Gran Madre, la Madre Terrible que domina absolutamente todo el proceso, cosa que tampoco es cierta: don Rodrigo no ha sido enviado contra don Alonso por Fabia precisamente.

²⁰Basta revisar noticiarios coctáneos como los *Avisos* de Jerónimo Barrionuevo para espigar frecuentes noticias de brujas, hechizos y detenciones de hechiceras, etc...

Esto ha sido muy bien visto por M. Socrate, «El caballero de Olmedo nella seconda epoca», 141. Ver también Rico, «Lenguaje y acción» (II Jornadas de Almagro), 179.

LA MUERTE EN *EL CABALLERO DE OLMEDO. ¿*TRAGEDIA DE DESTINO O DE JUSTICIA POÉTICA? DON RODRIGO, LA ENVIDIA Y LOS CELOS

Junto con el amor, la muerte es la presencia dominante de la comedia²². El espectador lo sabe desde el principio por la copla que funciona como leit motiv. Durante toda la obra, más allá de su presencia textual, la muerte define el horizonte de expectativas del público.

La muerte de don Alonso, junto con el personaje de Fabia, han provocado numerosas interpretaciones en la historia de la crítica sobre *El caballero de Olmedo*, la mayoría orientadas en uno u otro de dos polos básicos:

- (a) el que considera la muerte de don Alonso como castigo merecido a determinadas faltas (principio de «justicia poética») y
- (b) el que la considera resultado de un destino fatal, en la línea de ciertas concepciones del género trágico.

W. F. King —que se inclina por la explicación basada en el destino trágico — ha sintetizado las principales posturas en un interesante trabajo, generalmente bien planteado, al menos en la exculpación de don Alonso, al que considera inocente de las acusaciones más repetidas²⁵. La mayor parte de éstas insisten en la participación de Fabia, una alcahueta infame que contamina los amoríos de los protagonistas. Es la explicación, que se ha hecho clásica, de Parker²⁴, al establecer el principio de justicia poética como uno de los fundamentos de la comedia del Siglo de Oro:

amantes, que se dejan absorber tan completamente por su mutua pasión que se ciegan a la razón y la conciencia y procuran obtener un objetivo bueno y honrado por medios deshonrosos. Para facilitar su amor Alonso emptea los servicios de Fabia (una desacreditada alcahueta) como intermediaria; e instiga el hipócrita engaño del cual Inés hace víctima a su bondadoso, honorable y extremadamente candoroso padre, en el cual la alcahueta es también el principal instrumento. Esta conducta tortuosa en detrimento del honor de todos, y tan incompatible con un final digno, proporciona la dimensión moral que justifica la tragedia desde el punto de vista poético y dramático, al revelar una falla moral en la conducta del héroe que bace su trágica muerte adecuada e inevitable.

Explicación que con diversos matices siguen otros estudiosos²⁵ que confieren a Fabia una importancia decisiva.

²²Ver para algunos aspectos el trabajo de Giacoman, «Eros y Thanatos».

²º «El caballero de Olmedo: Poetic Justico or Destiny?». Ver A. E. Schafer, «Fate versus Responsibility in Lope's El caballero de Olmedo».

²⁴«Aproximación al drama español del Siglo de Oro».

²⁵Para Gérard se trata también de amantes irreflexivos que buscan su placer vulnerando el código del honor y de la moral, y el castigo final le parece una conclusión adecuada («Unidad barroca», 128-29); MacDonald («Why Lope?», cit., 196-97) observa en la introducción de Fabia un delito punible con la muerte; Soons considera a don Alonso un ejemplo de mal caballero que en realidad no quiere casarse con Inés y por tanto su muerte es merecida (A. Soons, «Towards an Interpretation of El caballero de Olmedo»; en un trabajo posterior se inclina a valorar el hado; ver «The Reappéarance of a Pagan Conception of Fate in El caballero de Olmedo»).

Ya he señalado mi opinión en este sentido respecto a la nobleza esencial de los jóvenes protagonistas, la inocencia de don Alonso y la levedad tragedizante de Fabia. No me parece, por tanto, que se den las condiciones para observar la justicia poética. Ha de tenerse en cuenta, por lo demás, que una justicia poética desproporcionada perdería su razón de ser. Por más que críticos como MacDonald (o el propio Parker) consideren adecuada la pena de muerte para un pecado mortal (aceptemos que lo haya habido, si se quiere —así lo afirma Gérard—, aunque en el marco de convenciones de la comedia sería más que discutible), no parece que se cumpla una mínima «justicia» en el sentido que venimos hablando si el castigo por enviar una mensajera de amores es la muerte. Tal rigidez y desproporción eliminarían de entrada el sentido de la pretendida justicia poética que observan tan puritanos estudiosos.

Hay otras variaciones dentro del extremo interpretativo de la justicia poética²⁶, en aquellos críticos que exculpan a don Alonso de malas intenciones respecto a Inés, considerándolo esencialmente noble y virtuoso, pero encuentran en él otras fallas, defectos, tachas o vicios que explican y justifican su muerte. En este campo se hallan exégesis como las de O'Connor, Darst, Engelbert o Rey Hazas (ver Bibliografía). Estas y otras valoraciones achacan al protagonista soberbia y aislamiento intelectual que le impiden aceptar los «avisos del cielo» (Engelbert, Darst), avisos que serían ciertamente procedentes de Dios e ignorados por un don Alonso que rechaza la influencia de lo sobrenatural en la vida del hombre (O'Connor).

Rey Hazas, en una interpretación que podríamos llamar mixta, encuentra a don Alonso sin mácula, excepto la recurrencia a Fabia, que introduce en el caballero el caos religioso y moral. En un rizar el rizo algo complicado argumenta que don Alonso sí cree en hechicerías, y por eso no hace caso a los avisos y agüeros, porque creyéndolos avisos diabólicos, por pundonor no quiere aceptarlos. Añade el orgullo excesivo y el honor pundonoroso y soberbio que le impulsa a seguir su camino hacia Olmedo, y concluye que muere por exceso de sentido del deber y de valentía, lo que le permite renacer a la vida de la fama.

Según este último grupo de interpretaciones si don Alonso hubiera hecho caso a los avisos providenciales (la sombra, la canción...) podría haberse salvado.

Todo esto es, como decían los antiguos, algo fantástigo, y altera con poco fundamento el marco ideológico y estético en el que debemos, en mi opinión, situar a la comedia.

Don Alonso, efectivamente, no cree en los agüeros, sueños ni hechicerías (vv. 984-85, 1750, 1784 y ss.). Y no debe creer, eso es indiscutible. Refleja en esta postura una actitud estrictamente ortodoxa y la única admisible para un caballero cristiano. No hace al caso acumular testimonios que demostrarían lo punible de creer en sueños, agiteros y otras fantasías. Baste al curioso consultar tratados como la Reprobación de supersticiones del P. Ciruelo, o las Disquisiciones mágicas del P. del Río. Si don Alonso los califica al final de «avisos del cielo» lo hace a la vista del triste desenlace que le ha sucedido, pero esas palabras de lamentación no pueden interpretarse como certificado de legitimidad de los agüe-

²⁶Aunque algunas de ellas insisten en que la ceguera —por diversos motivos—de don Alouso lo conduce al cumplimiento de un destino fatal que no consigue cludir, en el fondo aplican en su mayor parte un principio de responsabilidad que a nuestro juicio situaria la muerte del caballero dentro del marco de la justicia poética.

ros. Por lo demás don Alonso no bubiera podido nunca interpretar como avisos del ciclo unos elementos relacionados con Fabia (¿es Fabia la que envía a la sombra, la que enseña al misterioso labrador la canción de aviso?). Y, en fin, ¿qué avisos del cielo podrían mostrarse con tal ambigüedad que el caballero no pudiera discernir claramente su sentido? ¿Una Providencia que quisiera salvar a don Alonso jugaría con su pundonor de tal modo que asegurara su muerte? Presentar una Providencia de tal perversión introduciría a la obra en un camino interpretativo muy peliagudo. Y, otro detalle más: ¿el regreso posible de don Alonso a Medina sería su salvación o una simple demora del riesgo mortal, una vez que don Rodrigo ha decidido matarlo?

Si reunimos estos hilos la conclusión se revela obvia: don Alonso mantiene una postura impecablemente ortodoxa en este punto —su muerte no puede ser castigo a ninguna falla en este sentido—. El retorno a Medina hubiera sido indiferente para el desenlace último (no olvidemos que la muerte del caballero está determinada por el hecho histórico y la seguidilla evocadora).

Debemos entrar, pues, en otro tipo de explicaciones: ¿las relativas al destino fatal, quizá?

Con diversos matices, diferentes estudiosos acuden, total o parcialmente, al destino para explicar la muerte de don Alonso²⁷. A mi juicio es posible admitir que sobre don Alonso pesa un destino fatal, siempre que no se interprete en clave ideológica negadora del libre albedrío. Don Alonso prosigue su camino hacia la muerte en ejercicio de su voluntad y por razones comprensibles. Su destino le viene sobrepuesto por las circunstancias que definen la creación lopiana: la historia previa de la muerte del caballero y el recordatorio constante que trae la canción a la mente de los espectadores. La articulación dramática de la muerte de don Alonso se presenta como resultado de un azar como tantos que componen el proceso de la vida humana, sin que exista una figura semejante al hado o fatalidad de la tragedia grecolatina. Esto, por otra parte, es una cuestión que no hace al caso. Solo el prejuicio cultural crea la obsesión por analizar si *El caballero de Olmedo* obedece a un concepto de fatalidad determinado que permita calificarlo de «tragedia» (según un concepto igualmente determinado de 'tragedia').

Es ya hora de acordarse del gran olvidado de *El caballero de Olmedo*, un personaje nuclear al que los estudiosos suelen marginar con mucha facilidad, y que es precisamente quien explica la muerte de don Alonso con una coherencia perfecta: don Rodrigo. Caballero despreciado por la dama a la que sirve en vano desde hace dos años, humillado por el forastero, ofendido por el incumplimiento de los tratos matrimoniales, fracasado en su vanidad de toreador y galán delante del rey y de su dama, recomido por la envidia y los celos, decide matar a su rival ya hacia la mitad de la comedia:

¿qué consejo me dais, si no es matalle? (v. 1370)

Yo he de matar a quien vivir me cuesta en su desgracia (vv. 1377-78)

²⁵Ver los citados de Rico, King, Soons, o B, Brancaforte, «La tragedia de *El cabaltero de Olmedo»*.

Este detalle es crucial para la interpretación de la catástrofe. La explicación del desenlace no se halla en el plano del tema y de la justicia poética, como argumentaba Parker, sino precisamente en el plano de la acción, en la que un personaje dramáticamente espléndido, construido con perfección y concisión admirables, este don Rodrigo²⁸ impulsado por su pasión celosa y su rabia, abandona las convenciones de su papel de noble y, con las cobardes e infames armas de fuego, consideradas indignas de un caballero, elimina a su rival primitiva y ferozmente.

Clarísima es la magistral respuesta que Lope pone en sus labios a la hora del crimen:

Yo vengo a matar, no vengo a desafíos, que entonces te matara cuerpo a cuerpo. Tírale. (vv. 2458-61)

Y aquí es donde hay que buscar las razones de la muerte de don Alonso: no en las fallas o pecados suyos, no en el personaje de Fabia, no en el fatum, sino en la conducta de don Rodrigo. Don Alonso es víctima, pasivo; don Rodrigo es el criminal, el agente activo: mataría igual con Fabia o sin Fabia, en el camino a Olmedo o en el campo de Medina. Matará con agüeros o sin ellos —estos son componentes artísticos porque estamos ante una obra de arte—.

La cosa es muy sencilla, con una sencillez llena de perfección y de verdad. Un amante celoso y humillado se ciega por estas pasiones y mata. El subrayado del mito de Caín que hace Doménech en su trabajo sobre la comedia²⁹ puede iluminar ciertos aspectos de don Rodrigo que están en la base del desenlace.

Algunas observaciones más sobre la calidad y la estructura trágicas completarán mi propuesta interpretativa.

LA ESTRUCTURA: TRAGEDIA, COMEDIA, UNIDAD Y GRADACIÓN

Dos aspectos han llamado la atención respecto a la estructura de *El caballero de Olmedo*: su calidad «dual» por un lado, y su «unidad» por otro. Lope la llama «tragicomedia», y al final se habla de la «trágica historia». En la obra se alternan elementos trágicos y cómicos, sin duda.

No hace falta recordar ahora las dimensiones cómicas de Tello y Fabia, los fingimientos de Inés, las metáforas y chistes cómicos... Los personajes protagonistas son «caballeros particulares», agentes propios de la comedia, frente a los grandes personajes del género trágico (el rey de *El caballero de Olmedo* no tiene rango protagonista).

³⁸No se comprende cómo la generalidad de la crítica pasa por encima de este personaje, cuya amarga y patética frustración es de una calidad trágica extraordinaria.

^{29«}Trasfondo mítico».

Por otro lado el final en muerte, algunas pasiones (celos, envidia, sentimiento de humillación del propio valer...), el ámbito de «hecho verdadero» (frente a la libre invención cómica) pertenecen a la esfera de las convenciones trágicas, lo mismo que la lección catártica que se desprende de la obra y que explicita don Fernando (vv. 2340 y ss.):

¡Qué incostante es el bien, qué loco y vario! Hoy a vista de un Rey salió lucido, admirado de todos a la plaza, y ¡ya tan fiera muerte le amenaza!

En El Arte Nuevo defiende Lope esta mixtura «tragicómica»³⁰, que no hay que exagerar, a nuestro juicio, como se ha hecho a veces, negando la existencia de tragedias en el Siglo de Oro: El caballero de Olmedo, como otras piezas de Lope, no dejan de ser fundamentalmente «tragedias» si atendemos al nivel global de las implicaciones afectivas que excitan en el público, el terror y sentimiento de compasión que provocan, y a la estructura global, por más que ésta integre variedad de elementos. Tragedia, si se quiere, «a la española» (como llamará a El castigo sin venganza), pero tragedia.

La fusión de los elementos trágicos y cómicos, o mejor, la integración de estos en un trazado global de tragedia, es quizá el aspecto clave en lo que afecta a la estructura de la obra.

Menéndez Pelayo señala que los dos primeros actos son una «deliciosa comedía de costumbres, una intriga de amor algo primaveral y celestinesca» cuya gracia y viveza contrastan con el terror trágico del acto tercero³¹, aunque observa que los dos primeros actos no son enteramente cómicos, pues se apunta frecuentemente la catástrofe. Para Parker la dualidad de la estructura de la trama se resuelve a través de la justicia poética en la unidad del tema y no en la estricta unidad de la acción. Gérard³² subraya que la comedia tiene tema único y argumento único, y defiende, en la vía de Menéndez Pelayo, la trabazón de todos los episodios: «mediante una gradación de escenas cuidadosamente planeada, el tono dominante pasa de cómico a trágico sin que se produzca una ruptura de la unidad de acción [...] Lope, lejos de construir su obra siguiendo un modelo esquizoide en el que a una parte cómica le sucede otra trágica, lo que hace es preparar cuidadosa y gradualmente a su audiencia para el sobrecogedor resultado trágico del drama». McGaha³³ ha estudiado con interesantes detalles la organización de simetrías, correspondencias, paralelismos y contrastes de motivos y temas, que hacen de *El caballero de Olmedo* una pieza de muy elaborada construcción, en la que la métrica desempeña también un papel fundamental.

¹⁰Ver para estos asuntos E. S. Morby, «Some Observations on *trogedia* and *tragicomedia* in Lope»; M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974, 125-52 espec., G. Bradbury, «Tragedy and Tragicomedy in the Theatre of Lope de Vega».

³¹Ver D. Marín, «La ambigüedad dramática» que recoge las mismas valoraciones de Menéndez Pelayo, muy puestas en razón.

⁵²«Unidad barroca y dualidades en El caballero de Olmedo», donde revisa el esquema de las premoniciones con buen enfoque, aunque en otros aspectos que ya he comentado estoy en desacuerdo con este trabajo. Ver también F. P. Casa, «The Dramatic Unity of El caballero de Olmedo».

³³Ver «The Structure».

De todos modos lo que me interesa ahora recordar es que la unidad de acción no proviene de la «unidad de tono» a que se refería Gérard sino del hecho de que ningún episodio sea superfluo a la economía de la composición. Y en este sentido los episodios cómicos, alegres, primaverales, de los primeros actos, son esenciales precisamente para provocar el choque emocional de la ruptura trágica, que se avanza, es cierto, con gran sutileza desde el principio.

El concepto básico en la estructura de *El caballero de Olmedo*, y en otras importantes piezas trágicas de Lope (*Fuenteovejuna*, *El castigo sin venganza*) y de otros dramaturgos, especialmente Calderón (ver *El mayor monstruo del mundo*, por ejemplo), es el de «gradación». Es constante y fundamental la construcción gradativa de la tensión trágica hasta el clímax y desenlace. Rico³⁴ ha señalado la profusión de avisos que con exquisito tino se producen en *El caballero de Olmedo* y que solo en el horizonte del final alcanzan su verdadero sentido, haciendo clara la ironía trágica, uno de sus principios compositivos esenciales.

Un repaso al texto de la comedia revela esta insistente presencia del anuncio, oscuro para el personaje, pero claro para el espectador, que va así disponiendo y ajustando sus expectativas.

En el comienzo don Alonso sigue a la iglesia a Inés, y hace un juego de palabras sobre la expresión «estar en capilla» (v. 155) alusiva al reo condenado a muerte. Todavía la cosa es leve. Pero al final del acto primero, cuando Fabia promete a Inés que don Alonso será suyo, pronuncia los dos versos finales de la seguidilla:

Déjame a mí tu suceso. Don Alonso ha de ser tuyo; que serás dichosa espero con hombre que es en Castilla la gala de Medina, la flor de Olmedo (vv. 882-87)

¿Qué espectador no completaría in mente la canción añadiendo los dos primeros versos («Que de noche le mataron / al caballero»), escamoteados con prodigiosa habilidad por Lope (no hacían al caso en ese contexto preciso), pero no sin dejarlos encomendados a la memoria del público, que va así interiorizando la tragedia por venir?

Otra leve huella, más adelante (vv. 1133-34) en la glosa de «En el valle a Inés»:

Dile, Andrés, que ya me veo muerto por volverla a ver...

Las referencias a la muerte abundan, pero en el final del acto II dominan toda la atmósfera: don Alonso ha tenido un mal sueño (que no cuenta) y al levantarse para salir al jardín ha contemplado la sangrienta muerte de un jilguero despedazado por un azor de «armas

^{34«}Lenguaje y acción» (Jornadas de Almagro), 174.

desiguales». El agüero es claro. Aunque don Alonso no debe dar valor de aviso a estos sucesos, no puede evitar la melancolía, y desde el punto de vista técnico, artístico, el espectador no puede ignorarlos, como el protagonista.

En el tercer acto se acumulan episodios premonitorios: la glosa «Puesto ya el pie en el estribo» (vv. 2178 y ss.) expresa ya el sentimiento de don Alonso, lieno de recelos y perspectivas de muerte³⁵, que el público puede interpretar en sentido literal, pues conoce de antemano el desenlace:

así parto muerto y vivo,
que vida y muerte recibo.
....
que me parece que estoy
con las ansias de la muerte
....
que mi muerte presumiendo,
....
Parto a morir, y te escribo
mi muerte, si ausente vivo,

Yo parto y parto a la muerte

porque tengo, Inés, por cierto que si vuelvo será muerto,

Y los avisos, en fin, de que no hace caso: la Sombra y la Canción del misterioso labrador (vv. 2156 y ss.; 2363 y ss.).

Desde esta perspectiva no parece posible aceptar la propuesta de Ruano de la Haza³⁶ que solicita destacar los elementos cómicos borrando en lo posible las huellas premonito-

¹⁵Vor Bastianutti, «El caballero de Olmedo solo un ejercicio triste del alma».

¹⁶«Texto y contexto de El caballero de Olmedo de Lope». En el coloquio subsiguiente a mi ponencia en estas Jornadas, el profesor Ruano se mostró de acuerdo con mi interpretación, que coincidía, a su juício, exactamente, con su citado artículo de 1984. Hé debido de leer mal ese trabajo; si hubiese creído yo que decía exactamente lo que yo digo aquí no me habría molestado en escribir el mío. Pero si no vuelvo a lecrlo mal, él se ocupa de propuestas sobre escenificación, sugiriendo diversas vías según se acepte una u otra interpretación del texto. No entra allí a definir una interpretación determinada (que es lo que a mí me interesa manteniéndome en el plano textual y literario, sin entrar en propuestas teatrales), sino que plantea distintas posibilidades; por ejemplo: «el director podría elegir entre una interpretación ilustrativa del principio de la justicia poética (debido a sa imprudencia, especialmente al utilizar los servicios de Fabía, y a su despreocupación por los sentimientos de su rival, la maerte de don Alonso es merecida) y una interpretación trágica, que solamente serviría para ejemplificar la fuerza del destino» (p. 41), etc. Por el contrario yo opto por una interpretación determinada del texto, insisto. Respecto a mi concepción de la fundamental estructura gradativa como característica de la tragedia, la tesis de Ruano es exactamente la contraria: «El caballero podría considerarse un experimento lopesco en una mueva fórmula dramática: una obra compuesta de dos actos cómicos seguidos de uno trágico ... singularidad dentro de la obra de Lope... anomalía... no existe razón alguna por la que en un contexto teatral, don Alouso no pueda o deba aparecer en los dos primeros actos de El caballero como un personaje, a veces apasionado, a veces ingenuo, simpático y despreocupado, que haga reír al público... el director teatral debería reducir al mínimo el efecto de estos presagios funestos y hacer hincapié, por el contrario, en los rasgos cómicos que abundan

rias de la tragedia: esa opción no responde a la técnica habitual en las tragedias lopianas y prescinde de la que a mi juicio es la principal marca estructural de la obra: la construcción gradativa. Los presagios diseminados por la obra no son invención de la crítica, sino hechos objetivos textuales, y se integran de manera decisiva en el diseño estructural.

Otro leve asomo de variedad radica en las intervenciones del rey y el condestable. La concreta elección de Juan II y su época (un siglo anterior a los hechos relativos a la muerte del caballero don Juan de Vivero) para marco ambientador de *El caballero de Olmedo*, ha sido explicada por su interés de «color local» (Menéndez Pelayo), en tanto época propicia a supersticiones y agorerías. Según cree Fothergill-Payne³⁷ el reinado de Juan II tenía para Lope una importancia extraordinaria, y relaciona su calidad conflictiva no solo con la tragedia personal del caballero, sino también «con la trágica realidad española que vivía la generación de Lope». En todo caso los personajes reales y los asuntos históricos son temas propios de la tragedia, y refuerzan, por tanto, este elemento genérico. Lope, como es potestad del poeta, modifica los datos a su albedrío, trastueca el orden temporal de los hechos, atribuye acciones a personajes que no las protagonizaron, etc. Era lugar común la libertad de la Poesía para adaptar artísticamente la Historia³⁸, y Lope la ejerce como le conviene. Desde el punto de vista de la acción, el rey ejerce un doble e importante cometido: exaltar la figura del caballero de Olmedo, con su reconocimiento y concesión de mercedes; y disponer la justicia final contra los asesinos.

LA ATMÓSFERA ONÍRICA Y MISTERIOSA

Una de las calidades poéticas más eficaces de la pieza radica en la atmósfera de maravilla, de misterio ominoso que va dominando la acción en contraste con las fiestas primaverales de la Cruz de mayo y los galanteos nocturnos a la reja de los jardines.

Lope dispone estos elementos de modo que persista una ambigüedad, propia del reino de lo poético.

Volvamos un momento sobre los avisos y agüeros para observarlos desde el punto de vista de la construcción de lo fantástico y misterioso, que conserva siempre en *El caballe-ro de Olmedo* esa cualidad ambigua característicamente lírica.

en las dos primeras jornadas...» (pp. 44, 45, 51). Mi opinión es que El caballero no tepresenta anomalía en la estructura trágica lopiana (caracterizada precisamente por la gradación en busca de un clímax), y que tal estructura exige precisamente tener en cuenta los elementos présagos, que por otra parte pertenecen al mismo contexto cultural (el suceso transmitido por fuentes varias y conocido por el público), de modo que sería imposible, aunque el dramaturgo to quisiera, esa brusca ruptura comi-trágica. Otra cosa será que el director teatral decida adaptar la pieza de Lope, explorando distintas posibilidades, cuestión que ahora no me ocupa (y que me parece es la esencial en el muy interesante trabajo de Ruano). Con otros aspectos del artículo de Ruano, como en la mayor parte de la valoración de Fabia o algunos perfiles caracterológicos de don Rodrigo, etc. coincido plenamente. Me complace de todos modos la capacidad convincente de mi trabajo, que ha becho pensar a un crítico tan fino como el profesor Ruano que estaba de acuerdo con él ya en 1984.

 [&]quot;«El caballero de Olmedo y la razón de la diferencia», 114-15.
 "Ver para detalles históricos y sus modificaciones los trabajos cits, de Sarrail, Pérez, y S. Gilman, «Dou Alonso Manrique, el Caballero de Olmedo: History and Poetry».

Comentaré rápidamente los tres casos nucleares. El primero es el relato de don Alonso sobre la escena nocturna de su jardín. Nótese que don Alonso declara primero haber tenido un sueño agorero (que no cuenta) y que luego se levanta para salir al jardín, para sosegarse, sin duda, de la pesadilla sufrida. Lo que ve es una escena presentada como real. Pero el poeta lo ha preparado de tal modo que numerosos críticos hablan del «sueño de don Alonso» a propósito de esta muerte del jilguero (Rey Hazas, Gerli...): y es que el territorio de lo real y lo onírico se relacionan en un continuo poético indefinido.

La Sombra³⁹ que le avisa tiene características extrañas: lleva máscara negra, la mano puesta en la espada, se le pone delante, desaparece misteriosamente... A la pregunta de don Alonso «quién es» responde «don Alonso» (vv. 2260 y ss.) pero esa respuesta que el propio caballero y algunos críticos interpretan en el sentido 'yo soy don Alonso' (por tanto sería una especie de espectro, fantasma o doble) también puede interpretarse como llamada a don Alonso, con lo que su pregunta queda sin responder y la identidad de la Sombra incógnita. Poco importa, como importa poco si es un embuste de Fabia (¿o —improbables— avisos del cielo?), una proyección de la melancólica imaginación de don Alonso, un fantasma del trasmundo... lo que importa es la comunicación del misterio que supone.

Y lo mismo cabe decir de la voz que canta la seguidilla: en la oscuridad del camino, a lo lejos canta una voz que se acerca. Parece un labrador y la respuesta de que va a su labor (v. 2397; labor «labranza, en especial de las tierras que se siembran» según el Diccionario de la Real Academia) lo confirma; pero esa respuesta puede ser ambigua (la labor o tarea de esta sombra es avisar al caballero). Recuérdese, por otra parte, que toca un instrumento (cosa rara si es un labrador que canta camino de su campo) y «no es rústico el acento / sino sonoro y suave» (vv. 2369-71). A Fabia oyó esa canción en Medina, dice (v. 2406), pero de nuevo quedamos en la duda de si es sombra fingida por el miedo del caballero (v. 1415), o un ente misterioso, como misteriosas son sus palabras (¿por qué no puede acompañar a don Alonso de regreso?: v. 2414)... Las incoherencias de los datos suministrados se dirigen precisamente a mantener la indeterminación.

La ambigüedad misteriosa, la fantasía que mezcla lo real con lo onírico, la poesía⁴⁰ que domina los mundos de la realidad y de la imaginación es en última instancia lo que *El caballero de Olmedo* deja percibir y su principal excelencia estética que la convierte en una de las obras maestras de un poeta y dramaturgo tan excepcional como Lope.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Anderson Imbert, E., «Lope dramatiza un cantar», Asomante, VII, 1952, 17-22.

Bastianutti, D. L., «El caballero de Olmedo solo un ejercicio triste del alma», Hispanófila, mím. especial 2, 1975, 25-37.

Bataillon, M., «La Célestine» selon Fernando de Rojas, París, 1961, 237-250.

Bradbury, G., «Tragedy and Tragicomedy in the Theatre of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII, 1981, 103-111.

³⁰Para otras sombras en Lope ver M. Socrate, 158-59.

⁴⁰No es muy interesante el trabajo de D. A. Yates, «The Poetry of the Fantastic in El caballero de Olmedo».

- Brancaforte, B., «La tragedia de El caballero de Olmedo», Cuadernos hispanoamericanos, 286, 1974, 98-100
- Casa, F. P., «The Dramatic Unity of El caballero de Olmedo», Neophilologus, L, 1966, 234-243.
- Casalduero, J., «Sentido y forma de El caballero de Olmedo», Nueva Revista de Filología Hispánica, XXIV, 1975, 318-328.
- Cortijo, A., «La leyenda del Caballero de Olmedo en una versión desconocida de la Historia de Medina del Campo, de López Ossorio», Criticón, 68, 1996, 101-111.
- Darst, D. H., «Lope's Strategy for Tragedy in El cahallero de Olmedo», Critica Hispánica. VI, 1984, 11-17.
- Doménech, R., «Trasfondo mítico de El caballero de Olmedo», en R. Doménech, ed., «El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1987, 99-120.
- Engelbert, M., «La Historia como provocación de la Cieucia literaria: el caso de El caballero de Olmedo», Actas del 1 Encuentro Franco-Alemán de Hipanistas, Frankfurt, Vervuert, 1991, 222-30.
- Fita, F., «El Caballero de Olmedo y la Orden de Santiago», Boletín de la Real Academia de la Historia, XLVI, 1905, 398-422.
- Fothergill-Payne, L., «El caballero de Olmedo y la razón de la diferencia», Bulletin of the Comediantes, XXXVI, 1984, 111-124.
- Fox, D., «History, Tragedy and the Ballad Tradition», en *The Golden Age Comedia*, ed. by Ch. Ganelin and H. Mancing, Purdue University Press, 1994, 923.
- García de Enterría, M. C., «Función de la letra para cantar: comedia engendrada por una canción», Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XLII, 1965, 3-65.
- García Lorenzo, L., «De la tragedia a la parodia: El caballero de Olmedo», en «El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega, ed. R. Doménech, Madrid, Cátedra, 1987, 123-40.
- García Valdés, C. C., «El caballero de Olmedo: tragedia y parodia» en Del horror a la risa, ed. I. Arellano et al., Kassel, Reichenberger, 1994, 89-113.
- Gérard, A. S., «Baroque Unity and the Dualities of *El caballero de Olmedo»*, The Romanic Review, LVI, 1965, 92-106.
- Giacoman, H. F., «Eros y Thanatos: una interpretación de El caballero de Obnedo», Hispanófila, núm. 28, 1966, págs. 9-16.
- Gilman, S., «Don Alonso Manrique, el Caballero de Olmedo: History and Poetry», Estudios en Honor de R. Gullón, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984, 131-40.
- Hermenegildo, A., «Tello y la voz de la razón: el gracioso en El caballero de Olmedo», Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, PPU, 1992, 993-1004.
- King, W. F., «El caballero de Olmedo: Poetic Justice or Destiny?» Homenaje a William L. Fichter, Madrid, Castalia, 1971, 367-379.
- Labarre, R., «Que de noche le mataron...», Hommage à Robert Jammes, Anejos de Criticón, 1, Toulouse, PUM, 1994, 607-12.
- Livingstone, L., «Transposiciones literarias y temporales en El caballero de Olmedo», Homenaje a W. L. Fichter, Madrid, Castalia, 1971, 439-445.
- Macdonald, I. I., «Why Lope?», Bulletin of Spanish Studies, XII, 1935, 185-197.
- Marín, D., «La ambigüedad dramática en El caballero de Olmedo», Hispanófila, núm. 24, 1965, 1-11.
- McCrary, W. C., The Goldfinch and the Hawk. A Study of Lope de Vega's Tragedy «El Caballero de Olmedo», Chapel Hiß, 1966.
- McGaha, M., «The Structure of El caballero de Olmedo», Hispania, LXI, 1978, 451-458.
- Menéndez Pelayo, M., Estudios sobre el teutro de Lope de Vegu, V, Santander, 1949, 55-87.
- Morby, E. S., «Some Observations on tragedia and tragicomedia in Lope», Hispanic Review, XI, 1943, 185-209.
- Morley, G. S., y Bruerton, C., Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Gredos, 1968.
- Newels, M., Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro, London, Tamesis, 1974.
- O'Connor, T. A., «The Knight of Olmedo and Oedipus», Hispanic Review, LXVIII, 1980, 391-413.

- Parker, A. A., «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en M. Durán y R. G. Echevarría, Calderón y la crítica, I, Madrid, Gredos, 1976, 329-57.
- Pérez, J., «La mort du Chevalier d'Olmedo», Mélanges offerts à Jean Sarrailli, II, París, 1966, 243-251.
- Powers, H. B., «Unity in El caballero de Olmedo», Bulletin of the Comediantes. XXVII, 1974, 52-59.
- Rey Hazas, A., «Algunas precisiones sobre la interpretación de El caballero de Olmedo», Edad de Oro, V, 1986, 183-202.
- Rico, F., «Hacia El caballero de Obnedo», Nueva Revista de Filología Hispánica, XXIV, 1975, págs. 329-338, y XXIX, 1980, 271-292.
- Rico, F., El caballero de Olmedo: amor, muerte, ironía», Papeles de Son Armadans, núm. 139, 1967, 38-56; reimpreso II Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, 1979, Madrid, 1980, 169-185.
- Ruano de la Haza, J. M., «Texto y contexto de El caballero de Obnedo de Lope», Criticón, 27, 1984, 37-53.
- Sarrailh, I., «L'histoire dans le Caballero de Olmedo de Lope de Vega», Bulletin Hispanique, XXXVII, 1935, 337-352.
- Schafer, A. E., «Fate versus Responsibility in Lope's El caballero de Olmedo», Revista canadiense de estudios hispánicos, III, 1972, 26-39.
- Shergold, N. D., «Lope de Vega and the other Caballero de Olmedo», en Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to F. W. Wilson, London, Tamesis, 1973, 267-82.
- Socrate, M., «El caballero de Olmedo nella seconda epoca di Lope», Studi di letteratura spagnola, II, 1965, 95-173.
- Soons, A., «The Reappearance of a Pagan Conception of Fate in El caballero de Olmedo», Romanistisches Jahrbuch, XIX, 1968, 252-56.
- Soons, A., «Towards an Interpretation of *El caballero de Olmedo»*, *Romanische Forschungen*, LXXIII, 1961, 160-168.
- Vega, Lope de, El caballero de Olmedo, ed. C. C. García Valdés, Pamplona, Eunsa, 1991 (junto con la burlesca de Monteser).
- Vega, Lope de, El caballero de Olmedo, ed. F. Pedraza, Barcelona, Vicens Vives, 1996.
- Vega, Lope de, El caballero de Olmedo, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, 1984 (1996, 15ª ed.).
- Vega, Lope de, El caballero de Olmedo, ed. I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- Yates, D. A., «The Poetry of the Fantastic in El caballero de Olmedo», Hispania, XLIII, 1960, 503-507.

