



**En torno
al Teatro
Siglo de Oro**

Jornadas XVIII-XX

En Torno al Teatro del Siglo de Oro

Jornadas XVIII-XX

En Torno al Teatro del Siglo de Oro

Jornadas XVIII-XX

Instituto de Estudios Almerienses
DIPUTACIÓN DE ALMERÍA | 2006

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
COLECCIÓN LETRAS. nº 16
Serie: estudios

En Torno al Teatro del Siglo de Oro (Jornadas XVIII - XX)

© Textos: los autores

© Edición:

Instituto de Estudios Almerienses

Diputación de Almería

www.iealmerienses.es

Coordinadores de la edición: Antonio Serrano, OLivia Navarro

ISBN: 84-8108-329-1

Dep. Legal: AI-560-2006

Primera edición: diciembre 2006

Diseño de colección y cubierta: María Isabel Muñoz Cano

Imprime:

Impreso en España

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	7
1. EL ACTOR ANTE LA ENCRUCIJADA	
Pedro M. Martínez.....	9
2. LA FINGIDA SUPERACIÓN DE LOS CLÁSICOS (O EL DIFÍCIL RETO DE CONCEBIR OTRO ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS)	
M ^a Ángela Celis Sánchez.....	17
3. “ESTA PERNICIOSA AFICIÓN A LAS COMEDIAS”: EL P. IGNACIO DE CAMARGO Y SU DISCURSO TEOLÓGICO SOBRE LOS TEATROS (1689)	
José Luis Suárez García	35
4. CALDERÓN, LOVELACE Y LAS DÉCIMAS DE SEGISMUNDO: CLAVES DE UNA POÉTICA COMPARTIDA	
Enrique García Santo-Tomás.....	49
5. LA METATEATRALIDAD COMO RECURSO DRAMÁTICO EN CASARSE POR VENGARSE	
M. Teresa Julio.....	59
6. DE MÚSICA Y SILENCIOS: TÉCNICAS DRAMÁTICAS EN LAS COMEDIAS BÍBLICAS DE TIRSO	
Sofía Eiroa.....	75
7. ESTÉTICA MUSICAL Y FUNCIÓN DE LAS LETRAS CANTADAS EN EL AUTO SACRAMENTAL CALDERONIANO	
Catalina Buezo	97
8. HABLAR A COROS. PARA UN ESTUDIO DEL ESPACIO LÚDICO EN LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO	
Javier Rubiera	109

9. MÚSICA PARA TEATRO EN LOS CANCIONEROS POÉTICO-MUSICALES DEL SIGLO DE ORO	
Mariano Lambea	125
10. DONDE HAY AGRAVIOS NO HAY CELOS: UN ÉXITO OLVIDADO	
Felipe B. Pedraza Jiménez	145
11. DEL ORO AL DORADO	
Manuel Lagos	169
12. MI MÚSICA PARA EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO	
José Nieto	189
13. USOS Y FUNCIONES DE LA COMIDA EN LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO	
Aurelio González	201
14. EN TORNO A FUENTE OVEJUNA Y SU PERSONAJE COLECTIVO	
Jesús Cañas Murillo	223

PRÓLOGO

“No puedo dejar, lector carísimo, de suplicarte me perdones si vieres que en este prólogo salgo algún tanto de mi acostumbrada modestia”. Así empieza don Miguel de Cervantes su prólogo a la edición de comedias y entremeses. Y, claro, nosotros, los editores de estas actas no podemos evitar la tentación de comenzar un prologuillo con sus palabras, porque ha pasado un año del centenario de la edición del *Quijote* y de este modo le realizamos un pequeño homenaje más, en una época en la que tanto proliferan. Pero, sobre todo, no evitamos la tentación, porque así explicitamos la alegría, la emoción y el orgullo que sentimos, cuando comprobamos que todo el mundo occidental se ha movilizado para recordar al autor del más hermoso y sorprendente libro que ha escrito el hombre.

Y con la modestia que siempre tuvo don Miguel, queremos manifestar nuestra satisfacción porque, poco a poco, los nueve volúmenes de actas de las JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO forman ya un *corpus* teórico sobre el teatro al que acudirán, sin duda, todos los que se quieran acercar a ese apasionante mundo que fue nuestro teatro de los siglos XVI y XVII.

Otra vez van en estas páginas un puñado de artículos de los mejores especialistas en nuestro teatro áureo tanto del mundo académico, como del mundo de la interpretación o la dirección (a los que ya conocemos con el nombre de “teatros”) que, a buen seguro, alumbrarán caminos para todos los que se quieran adentrar en el mundo de nuestros clásicos, bien para gozarlos con la lectura, bien para revivirlos sobre unos escenarios. Porque nuestra labor es desvelar secretos, aportar interpretaciones, provocar inquietudes y dejar un material de apoyo para el estudio y la puesta en escena de los dramaturgos contemporáneos de Cervantes, referencia obligada hogaño.

Y ya sólo nos queda el agradable apartado de los agradecimientos. Agradecimiento al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura; a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; a la Diputación, Ayuntamiento y Universidad de Almería y a la Fundación Unicaja porque han patrocinado un año más la celebración de estas Jornadas. A las universidades de Navarra, La Rioja, Burgos, Valladolid, Complutense, Castilla-La Mancha, Sevilla y Granada porque han becado alumnos suyos para que asistan

a esta cita anual almeriense con el teatro clásico. Y al Instituto de Estudios Almerienses porque, como siempre, hace posible que estas actas vean la luz. A todos, gracias. Y frente a ellos, y frente al magnífico público que año a año llena las representaciones que se realizan, los organizadores adquieren el firme compromiso de seguir trabajando con el mismo empeño que hace más de veinte años.

LOS EDITORES

1. EL ACTOR ANTE LA ENCRUCIJADA

Pedro M. Martínez

Actor

Buenas tardes a todos. Como ha dicho mi compañero, mi nombre es Pedro Miguel Martínez, mis amigos me llaman Perico. Hace cinco años ya estuve invitado a hablar en estas Jornadas y entonces el tema era “El actor y el teatro clásico”. Estuve invitado a hablar con Ana Marzoa y otros colegas, y, entonces, nuestra intención fue, y la mía hoy también lo es, introducir de alguna forma un diálogo que a mí me gustaría que tuviéramos después, dentro de unos minutos, para hablar del tema y que cada uno exprese su opinión sobre el tema que hoy nos ocupa. “El actor ante la encrucijada” fue el título que mi amigo Antonio Serrano me sugirió y creo que, a propósito, no añadió nada más para que fuera yo el que decidiera el tipo de encrucijada o las encrucijadas sobre las que más me interesara hablar y que esa elección tuviera que ver, creo que también fue esa su intención, con mi propia experiencia. Inevitablemente pues, mucho de lo que yo diga a continuación tendrá que ver con mi propia experiencia, con mis propias encrucijadas, que son las mismas que se le plantean a la mayoría de mis colegas por el mero hecho de pertenecer a una profesión cuya tensión principal se establece entre lo, que podríamos llamar, alimenticio y lo creativo.

Y una vez dicho esto, a mi me da una especie de brote apocalíptico que me lanza al espejo y le digo al otro: “¿tú crees que realmente este es el problema en este momento en esta profesión? Es decir, ¿alguien se plantea hacer o, sobretodo, no hacer algo por algún criterio ideológico o de otro tipo? ¿Por qué no reconocer, y acabamos en seguida, que ya nadie se sitúa en esa encrucijada? ¿Por qué no reconocer que, al menos en Madrid, esta profesión se ha convertido en un mercado y que los actores casi todos, tú también, somos mercancía a disposición de quien nos quiera y nos pague sin que ya seamos capaces ni tengamos ganas de plantearnos cuestiones de ideología, de ética, de calidad o de mínima elegancia? ¿Por qué no reconocer que nos hemos vuelto, que te has vuelto, un perezoso y que esta profesión se ha convertido en un medio de vida como otro cualquiera, que la ejercemos sin pasión que lo único que nos importa, que te importa, es vivir bien, comprarte una casita o dos, viajar al Caribe y hacer todo lo que hace cualquiera de tus vecinos? Reconozcámoslo, ese es el diagnóstico”.

“Joder, tío, Perico, no me maltrates, soy un actor. Tengo vocación, me encantaría poder elegir mi trabajo, me encantaría hacer cosas bonitas pero, ¿qué problema tienes en que yo quiera vivir bien? Es que vuestra generación, ya estamos los del 68, la bohemia. Oiga no estamos en esa época ni estamos en nada. Esto es así, somos todos un poco más burgueses, esto está como está. Entonces, ¿cuál es el problema? Que quieres elegir tu trabajo y vivir bien. Entonces hay gente que elige su trabajo y que vive bien, los mejores. Es decir, son los mejores, son los que más nos emocionan, los que mejor hablan, los mejores actores, los que mejor viven. Y es justo y lógico. Entonces si quieres elegir tu trabajo y vivir bien, chico, pues sigue trabajando tu técnica, ejercita tu cuerpo, tu voz, exígete cada día. Ye está, serás bueno, serás buenísimo, entrarás en el grupo de los privilegiados, vivirás bien, elegirás tu trabajo, te llevará un representante estupendo y no habrá ningún problema. O sea, que se trata de eso y aún así resulta que yo no soy de los mejores, pero bueno, existe un grupo. La verdad es que existe un pequeño grupo que es como la punta de un enorme iceberg, ese grupo que da glamour a esta profesión, encandila a los aspirantes, que parece haber logrado ese objetivo, el poder elegir su trabajo y vivir muy bien de él”.

Las encrucijadas para estos privilegiados son muy hermosas. “¿Cuál de estos tres estupendos guiones elijo?” “¿Paro durante un año y produzco, o hago que produzcan para mí, una estupenda función de teatro a la que dedicaré seis meses, cobrando además un sueldo simbólico para no encarecer las entradas, como hacen los grandes y las grandes de otros países?” “¿Digo que no a esta oferta, que es interesante artística y económicamente pero no vital y me voy a Nueva York, a París o a Londres a hacer un curso o a ver teatro para cargar pilas?” Bueno, qué felicidad, ¿no? Pero el otro enseguida dice: “Perdona, pero es que ese grupo no es representativo de esta profesión. Además, no siempre están así. A estos estupendos famosos, de pronto se les pasa la racha y se tiran meses y años sin trabajar y entonces tienen que aceptar lo que les echen”. Y eso es así. Y qué dura encrucijada cuando la pura necesidad económica te obliga a aceptar algo que te propusiste que nunca harías. Bueno, entonces vamos a reconciliarnos porque parece que la cosa no es tan esquemática ni es tan simple. Así que, vamos a hablar un poquito más despacio. Es que todo es demasiado duro, demasiado tenso y un poquito estresante. De acuerdo, pues vamos a empezar a hablar desde el principio, desde la primera encrucijada.

La primera encrucijada es ese cruce de caminos en que con 16, con 18 años, recién terminado el Bachillerato, donde seguramente hemos escogido la optativa de teatro o nos hemos metido en un grupo, donde seguramente hemos tenido contacto por primera vez con un mundo nuevo, atractivo, hemos hecho nuestro pinitos en el noble arte de la interpretación y, al tiempo, hemos establecido con otros una comunicación muy especial y todo eso nos ha gustado tanto que llega la hora de decidir qué seguir estudiando y, en una especie de raptó de iluminada sensatez, decidimos que queremos ser actrices o actores.

Sería cuestión de plantearse otra charla, Antonio, que hablara de cuándo, de cómo, de por qué nace la vocación de un actor. Esto sería estupendo hablarlo pero nos llevaría mucho tiempo porque hay testimonios estupendos de gente muy famosa, que escribe autobiografías y tal, y yo recomiendo mucho leer biografías y autobiografías de actores, porque son estupendas, y hablar un día de cómo nace la vocación de un actor o una actriz. Bueno, el caso es que aquí parece que nació de alguna manera y de pronto ella dice: "Si, eso era. Por eso me sentía yo rara. Por eso no quería yo estudiar Derecho ni Medicina. Por eso la electrónica me da náuseas, la informática me da frío. Y es que yo lo que quería, lo que quiero, desde siempre, es ser actriz. Quiero interpretar, quiero ser hoy Julieta, mañana Rosaura, pasado Lady Macbeth, más adelante la Celestina. Eso es lo que quiero ser yo".

Hace treinta años en casa de un servidor, esto fue una revolución. Os podéis imaginar a mis pobres padres que, la verdad no se les agradeceré nunca lo suficiente la discreción que tuvieron, porque esta decisión suponía que ya no ibas a terminar nunca Derecho. A mi este trance me pilló en 3º de Derecho, dos años y medio de carrera ya hechos. "Hijo mío, ¿por qué no terminas? Son dos años y medio..." ¿Os suena, no? Se suponía que serías toda la vida un muerto de hambre, una oveja negra y también suponía que te ibas de casa, porque nosotros nos íbamos en seguida de casa, y te ibas a compartir un piso con no se sabe quién donde seguramente habría sexo, drogas, en fin, un desastre. Bueno, pues así fue un poquito, esa es la verdad. La verdad es que estábamos asustados pero muy felices por nuestra recién estrenada independencia y entonces pues hicimos un grupo de teatro que se llamaba "La chincheta". Y muy discretos nosotros, por aquello del atrevimiento de la ignorancia, montamos una función que se llamaba *Comedia* de Samuel Beckett. Si no conocéis la función, lo que plantea Beckett es una situación de triángulo: el marido, la esposa y el amante. Durante la primera hora nos hace hablar a los tres, son tres monólogos, alternativos, va cada uno hablando de su problema. Pero la segunda media hora les hace decir lo mismo los tres a la vez. Entonces, nosotros hicimos dos únicas funciones, si no recuerdo mal. Amaya estaba en el reparto, bueno, la carrera de Amaya y la mía han ido muy juntas. Y bueno, entonces la gente nos tiró de todo, nos gritaron, se rieron y al final nos dijeron que les había encantado el *hapeen*. La segunda obra que hicimos se llamaba *El adiós del Mariscal*, una obra de Luís Matilla, que era una parodia cruda sobre el Dictador. El grupo, en este caso se llamaba "La Moñiga". Directamente la función nos la prohibieron pero la hicimos a escondidas unas cuantas veces. Yo siempre recordaré las carcajadas del público que eran tales que nos interrumpían la función, no podíamos continuar. Aquello duró poco pero nos lo pasamos bomba, la verdad. Era el año 1971, teníamos 20 años, vivíamos con nada, pero juntos, despertábamos al sexo, entonces despertábamos algo más tarde, corríamos delante de la policía y nos queríamos mucho. Un poco más tarde, aquella especie de comuna se había dividido en parejas, todo un síntoma, y conocimos a José Luís Alonso de

Santos. Entonces José Luís tenía una compañía que se llamaba “teatro Libre” y sus trabajos nos fascinaron. Trabajaba en colegios mayores. Siempre, en toda esta época trabajamos mucho en la Universidad por eso yo presumo de conocer la Universidad de Madrid como la palma de mi mano. Bueno, pues conocimos a José Luís, nos encantaron sus montajes y en seguida nos metimos en una pequeña escuela que él tenía abierta y al poco tiempo pertenecíamos ya al “Teatro Libre” de Madrid. Entonces era la época en la que íbamos al Festival de Sitges haciendo *La Familia de Carlos IV*, hacíamos *El auto del hombre*, *El inmortal*. Bueno, todo era ya un poco más profesional pero seguíamos sin un duro, por supuesto. De todas formas seguía siendo estupendo. Y por fin, llegó la hora de entrar en el laboratorio del T.E.I. Yo creo que el laboratorio del T.E.I. era en aquel momento como la escuela privada no oficial más prestigiosa de Madrid, donde se enseñaba el método del laboratorio. El laboratorio lo pagábamos haciendo encuestas, como os podéis imaginar. Entonces servíamos menos copas y hacíamos más encuestas. Lo de los bares ha venido un poco más tarde. Total, que allí pasamos unos años, aprendiendo muchísimo, de muchas cosas. Pero llegó el momento en el que ya no tenías 20 años, tenías 23, 24, 25 y había que salir de aquella escuela, no se podía estar allí toda la vida. Así que había que salir al mercado, al mundo profesional puro y duro. Y Los que no desertábamos y seguíamos empeñados en dedicar a esto el resto de nuestras vidas, nos encontrábamos ante la segunda gran encrucijada: ¿intentábamos salir adelante creando o integrándonos en una compañía profesional pero independiente que nos permitiera seguir ejerciendo coherentemente nuestro oficio dentro de los ideales de colectivismo antiestrellato, crítica social permanente, etcétera, etcétera, pero también soportando una permanente precariedad económica, o nos metíamos de hoz y coza en lo comercial, que suponíais con foto y currículum a los teatros institucionales y a los privados o a las productoras de cine para empezar a hacer pinitos en la gran pantalla? Estamos hablando del Madrid de hace 25 años y de una generación de actores formados principalmente en escuelas o grupos (T.E.I., Tábano, Teatro Libre, Goliardos, Bululú y otros muchos) en los que el aprendizaje del oficio del actor iba unido al compromiso social y político. Un grupo de “progres” que despreciábamos la escuela oficial porque nos parecía reaccionaria o, por lo menos, tibia y lo que allí se enseñaba, demasiado tradicional. Lo nuestro era Stanislavski, Meyerhold, Meter Brook, Brecha, el Teatro Social Americano y nuestros modelos eran el Actor Studio mezclado con el Living Theatre y nos moríamos de envidia cuando dentro de los festivales internacionales, eran mucho más interesantes que los de ahora por cierto, llegaban grandes montajes, mientras en Madrid veíamos montajes de Marsillach, de Fernán Gómez, de Alonso de Santos, del T.E.I., de Tábano. En fin, vivíamos para el teatro, soñábamos con dedicarnos a hacer teatro toda nuestra vida, pero además, buen teatro, sólo buen teatro. Así que os podéis imaginar lo que fue para mí entrar en la Compañía Lope de Vega de Don José Tamayo a decir una sola palabra en toda la función. Yo no estaba preparado pero

resulta que te daban un sueldito y allí te enterabas de que fulanito iba a hacer una película y allí te hacías unas fotos y las llevabas a la productora, y de que en televisión había una serie, aquellas series largas, que ahora ya no se hacen, como *Cervantes*, *Santa Teresa*, y conseguías un pequeño papel. Claramente, yo había elegido la segunda opción. Me había metido en el mundo profesional con todas las consecuencias. Afortunadamente había tenido la suerte de estudiar con gente como William Layton, José Carlos Plaza y después tuve la suerte de conocer a José Luis Gómez y lo tengo que citar porque la experiencia con él fue estupenda. Yo no recuerdo cómo entré en esa compañía pero él entonces montaba *la resistible ascensión de Arturo...* Era el año 75, mientras la estábamos haciendo Franco se moría y aquel espectáculo se convirtió en verdadero teatro militante. También conocer a Miguel Narros con quien he trabajado después durante quince años de mi vida como actor y después como ayudante de dirección y también el hecho que tengo que agradecer es que mis compañeros, Amaya Currieses y José Maya, crearan la Compañía Zampanó, a la que intermitentemente pero siempre estoy ligado y me ayudaran entre todos a mantener viva, todavía hoy, mi ilusión por el teatro.

Pero bueno, yo voy a dejar por el momento mi propia historia porque entonces ocurrió algo determinante para la vida de los actores de la capital primero y de todas partes después. Nacieron las televisiones autonómicas y, sobre todo, las privadas y con ellas las series se multiplicaron. Empezaba a haber mucho más trabajo. Tras el fenómeno de *Verano Azul*, *Turno de oficio*, *Brigada Central*, llegó *Farmacia de Guardia*, ya en una cadena privada. Pues a partir de entonces se crearon multitud de productoras que empezaron a fabricar éxitos o, al menos, a intentarlo. Y llegaron las comedias de situación para todos los gustos y las guerras de las audiencias y todo eso que ya conocéis. La televisión, a la que antes tenían acceso sólo unos pocos, ahora estaba al alcance de casi todos. Empezaba a haber mucho más trabajo. ¿Cómo hemos vivido los actores de Madrid, yo siempre tengo que hablar de Madrid porque creo que en otras partes esta profesión se vive de otra manera, este fenómeno? Los famosos al principio despreciaron lo que ellos consideraron un subgénero pero, poco a poco, buena parte de ellos han ido cayendo en la tentación de obtener mayor popularidad y una importante cantidad de dinero rápido. Otros, también hay que decirlo, siguen negándose a intervenir en productos y formas de trabajar que no responden a sus exigencias y me consta que no es porque no se los hayan ofrecido. Mis respetos porque sé lo que paga la televisión y os puedo asegurar que han renunciado a ganar mucho dinero. Bien es verdad que parte de ellos tienen una carrera consolidada en el cine y otros han volcado en el teatro toda su energía, donde obtienen éxito, prestigio y plena satisfacción personal. Yo creo que son muy afortunados si pueden vivir así. Después, hay otro gran grupo, en el que me incluyo, que no tiene el trabajo asegurado pero que quiere vivir de esta profesión toda su vida. Una gran parte hemos nacido y nos hemos criado en el teatro y lo amamos tanto que estamos dispuestos a olvidar la televisión

por un buen proyecto de teatro o, debería decir, estábamos dispuestos, porque la tentación del dinero es muy fuerte. Porque no nos engañemos, aunque la calidad de las series es cada vez mejor, la tentación más fuerte es, hoy por hoy, la del dinero. Y luego, por fin, están los jóvenes, una numerosísima camada de actores, llegados de una de las numerosísimas escuelas de teatro que se han abierto en la capital. Ahora son un buen negocio las escuelas que funcionan como antesala de esas series juveniles que están de moda, no todas. Afortunadamente, las hay todavía que siguen empeñadas en enseñar a conocer y a amar el oficio del actor. Pero lo más jóvenes pertenecen, desde su nacimiento, a la sociedad del mercado. Primero, han nacido en democracia con lo cual ya no tienen estos follones que nosotros teníamos que vivíamos contra algo todo el tiempo. Ellos han nacido en democracia y han nacido en la sociedad del mercado, en la sociedad del dinero rápido y tienen prisa, tienen mucha prisa por sacar rendimiento económico a un oficio que necesita toda una vida para aprenderlo. A mí me preocupa, me preocupa esa generación, que para ellos solo exista la encrucijada de la rentabilidad de su trabajo: ¿cómo ganaré más dinero y más pronto, por aquí o por aquí? Me preocupa que abandonen tan pronto su instrucción y que a muchos, a demasiados, y me consta porque hablo con ellos, el teatro les importe tan poco. Cuatro trucos, cuatro tics de imitación, esa apariencia tan televisiva, todo eso tan fabricado que queda tan en evidencia cuando ves un trabajo de verdad pero que es suficiente para tener éxito y ya tenemos a una actriz o a un actor sin formación o a medio formar, sin criterio, sin cultura teatral y, lo peor de todo, sin curiosidad. Los más guapos, los más ambiciosos, los que mejor se lo montan, en realidad, sólo unos pocos entre cientos van a triunfar temporalmente en este mercado del todo vale y dentro de un año, de dos, de diez, ¿dónde estarán?

Pero parece que estoy hablando del teatro como única salida digna. No, en absoluto. Veréis, yo adoro el cine. Cuando era niño veía cada semana dos o cuatro películas en sesión doble y soñaba con hacer películas. Ahora tengo la suerte de hacer películas de vez en cuando, y me encanta. Yo lo paso muy delante de la cámara del cine y la historia del cine está llena de magníficos actores de cine, conocedores de todos los entresijos de la técnica porque interpretar en cine tiene su técnica y no es fácil. Yo confieso que soy un principiante en saber utilizar todas las posibilidades que una cámara ofrece pero es fascinante y muy divertido y si tienes la suerte de encontrar un director que ama a los actores y tiene tiempo para ensayar, entonces, es la pera. Cuando el cine me dice ven, me cuesta mucho no dejarlo todo, esa es la verdad. Así que no sólo no voy a renunciar al cine sino que voy a hacer películas siempre me las ofrezcan y el guión no sea espantoso, para divertirme y para seguir aprendiendo. La televisión la conozco mejor y cada día que he pasado en un plató de televisión, que han sido muchos, la reflexión ha sido la misma: los que hacemos televisión tenemos una gran responsabilidad. Entramos en la casa de todo el mundo, nos ven millones de personas y, aunque el producto que hagamos, no sea todo lo bueno

que desearíamos, hay que hacerlo muy bien. Hay que cuidar la sintaxis, hacerlo con nobleza, que tu trabajo deje un poso de dignidad, y, en ese sentido, puesto que hablamos de encrucijadas, en la televisión se plantean constantemente. Por si no lo sabéis, en la televisión se trabaja muy deprisa, tienes que llevar soluciones desde tu casa que apenas se ensayan y esas soluciones son el resultado de elecciones que tienes que hacer con cuidado porque lo más fácil es dejarse llevar por lo fácil. Tienes que llegar al punto de cortar por propia iniciativa la grabación de una secuencia que, en tu opinión, esta saliendo mal o demasiado barata porque te arriesgas a que la den por buena y tú te vayas a tu casa hecho polvo pensando que han blandeado una vez más. No puedes bajar la guardia ni un solo momento. Pequeñas pero importantes encrucijadas que encuentras cada día, una vez optaste por hacer lo que estás haciendo, decisiones que requieren tiempo y estudio. Se llama la televisión la gimnasia del actor, y estoy de acuerdo. Ayuda y obliga a trabajar con todos los músculos del cerebro, aporta el desafío de la inmediatez y la frescura de la primera vez pero la televisión con su rapidez hace en seguida actores mecanos. Así que gimnasia sí, pero gimnasia creativa, gimnasia responsable.

¿Y el teatro? ¿Dónde quedó el teatro en medio de este barullo mercantilista, de esta dictadura de lo audiovisual? Pues el teatro sigue ahí y lo hay de todas clases. No voy a extenderme ahora sobre lo que para un actor supone el teatro o todo lo demás. Yo creo que es pasar sobre lugares comunes al hablar de que es teatro carga las pilas, que dos meses de ensayo ofrecen la posibilidad de profundizar en el autor, en la obra, en el personaje, de la posibilidad de enriquecer el personaje cada día. Todo eso es verdad, cuando se hace. Porque también hay mucho teatro malo, teatro de consumo, por ejemplo, en el que no hay profundización de nada y acaba siendo un trabajo alimenticio más o el teatro institucional y sus largos contratos con la consiguiente tentación de un funcionariado perezoso y también alimenticio. Yo he sido muy feliz cuando he intervenido en buenos montajes institucionales comerciales, toda mi etapa de Narros, por ejemplo, y nos obligábamos a hacer cada día la función por primera vez, Pero he sido mucho más feliz, ganando mucho menos dinero y a veces nada, cuando he vivido la aventura del teatro como actor o como director. Zampanó, Teatro de la Media Luna, T.E.I. de Navarra, son experiencias fantásticas en las que no me ha importado hasta perder dinero. Pues bien, a este teatro de aventura parece sentarle bien la competencia desproporcionada en la que ha de vivir. Hay más compañías y más grupos que nunca batiéndose el cobre, estrenando espectáculos producidos al margen de la administración. Asombra cuando uno abre una publicación como la Guía Teatral del Estado Español ver la cantidad de compañías independientes que hay en este país. No puedo creer que todas estén subvencionadas. Yo soy asistente asiduo a varias salas alternativas de Madrid y cuando veo riesgo, pasión y, muchas veces, excelentes resultados, cuando veo gente tan joven y tan inquieta salgo con envidia, con todos los pilotos de alarma encendidos y con una firme determinación: meterme en una nueva aventura

cuanto antes. Estoy hablando de una opción en la encrucijada para los atrevidos, para los románticos, para los insatisfechos de tanto escaparate insignificante, para los pacientes con coraje y ganas de aprender y compartir cosas que no producen renta rápida pero que son, en mi opinión, las que justifican que hayamos elegido esta profesión.

Antes de terminar quiero volver al principio, a la tensión entre lo alimenticio y lo creativo de que hablaba al empezar esta charla y quizá ahora quede un poquito más claro y quiero decir cuidado, porque cuando has entrado en la rueda de las sesiones de sesenta mil, de setenta mil, de ochenta mil, cien mil o lo que sea es muy fácil dejarse llevar. Muchos actores no hacen teatro porque piensan: “¿y si me salen dos sesiones en tal serie y no las puedo hacer?” ¿Os imagináis esto día tras día? Yo entiendo que hay que pagar el alquiler, que hay que mantener una familia pero creo que no vale la pena dedicarse a esta profesión para ser un actor de sesiones. Hay una fórmula, que creo posible para mí, que incluso me gusta, que es la que están empleando algunos compañeros que, no queriendo renunciar a trabajar en ámbitos comerciales, teatro, cine o televisión, porque piensan como yo, que esas experiencias pueden ser muy satisfactorias, además de dar dinero, sin embargo, consideran que la aventura es imprescindible en sus vidas, que la posibilidad, la necesidad de decir y hacer algo personal está ahí siempre y que crea el equilibrio indispensable que justifica su dedicación a este oficio. Esa actitud, sin embargo, supone un esfuerzo, muchas horas de trabajo extra y estar en disposición de gastarte en un montaje o en un cortometraje lo que has ganado en una serie de televisión o en una película. Y ahí están Micomicón, Centro de Nuevos Creadores y otras tantas compañías cuyos componentes, muy conocidos algunos, invierten tiempo, dinero y energías en sacar adelante proyectos que luego van a mostrar en circuitos alternativos y paralelamente intervienen en productos comerciales, series de televisión, por ejemplo, que nos proporcionan tranquilidad económica. Luego hay otras fórmulas como la de un loco del teatro como Manolo Canseco que monta compañías de 20 actores o de 34, la de dos todavía más locos, si cabe, como Amaya Curieses y Pepe Maya, que compran un teatro y lo rehabilitan con intención de crear un centro donde se haga y se enseñe a hacer teatro clásico español. Yo estaré siempre a su lado pero no en medio. Yo lo reconozco, estoy en venta, yo tengo un precio. Y eso es lo que quería decir.

Yo cuando he preparado esta charla no he querido hacer grandes citas. Yo quería solamente transmitir quizá un estado de ánimo que es el mío y el de muchos compañeros de mi profesión que hacemos la profesión en Madrid. Ahora si os apetece podemos hablar un rato.

2. LA FINGIDA SUPERACIÓN DE LOS CLÁSICOS (O EL DIFÍCIL RETO DE CONCEBIR OTRO ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS)

M^a Ángela Celis Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

Comencemos esta exposición partiendo de una obviedad: *clásico* es todo aquello que no pierde vigencia ni vigor, por mucho que sobre ello pasen modos y modas de hacer o de pensar. El concepto de lo clásico en el teatro español seguramente fue aquél que, tal vez sin conciencia de su magnitud ulterior, impuso Lope al redactar su *Arte nuevo de hacer comedias*, y no sólo por el alcance teórico de su texto metaliterario, sino porque en él dio noticia, impresa y expresa, de las claves que sus propias obras ofrecían para ganarse el aplauso popular. Durante mucho tiempo siguió siendo ésta la noción de clásico imperante, y no aquel “neoclásico” que pretendieron en siglos sucesivos los que necesitaban echar la vista atrás a los preceptos de la tradición aristotélica, pasada, eso sí, por el tamiz de otro clasicismo, el francés. El resultado, a partir de entonces, poco tiene que ver con la idea de teatro como espectáculo, más bien deviene una experiencia formalista corregida y aumentada, sobre todo aumentada, de las leyes dramáticas, puesta en acto como expresión doliente de purga de pasiones humanas desde las tablas y como escuela de buenas costumbres. En este estudio nos proponemos ahondar en el espíritu crítico que, desde los inicios del siglo XVIII, pretendió dar por zanjado el modelo literario que, precisamente por su esencia, sólo podía seguir superviviendo por encima de cualquier otro clasicismo apócrifo.

En literatura, como en el resto de las operaciones de intelección humanas, ha sido necesario fijar algún tipo de periodización cronológica para encuadrar y explicar las actitudes artísticas que parecen agruparse en un proyecto creativo y común. Normalmente, éste sólo puede llegar a ser apreciado desde la distancia en el tiempo –a veces también en el espacio–, por lo que la idea del nacimiento de un clásico sólo queda determinada, salvo excepciones, cuando ha dejado de ser actual o, mejor aún, contemporáneo¹. Lo que sí parece cierto es que

¹ Quizá lo más característico de una obra clásica es su meridiana actualidad, vigente en cualquier momento y circunstancia. Recordemos las palabras de Borges: “hay una sola manera de recrear

cualquiera de esas edades cronológicas productivas de genios viene favorecida por un momento propiciador del numen artístico. Las crisis ideológicas, sociales o políticas tienden a ser un caldo de cultivo especialmente nutritivo para este numen, tal como se demuestra desde la propia existencia de nuestro Siglo de Oro. Son, como apunta Henri Peyre, las “condiciones políticas y sociales cuya realización era [...] necesaria para que pudiese sobrevenir una época llamada clásica”². El propio Peyre explica esta idea con las siguientes palabras:

“No hay clasicismo; apenas si hay más que clásicos. [...] Digamos más bien que hay un clasicismo porque hay clásicos, es decir, que los individuos, sean genios o talentos, son, como siempre sucede, lo esencial y que ningún determinismo más o menos materialista, ninguna pedantería económica o sociológica puede prevalecer contra la presencia, sin duda fortuita, de algunos grandes hombres en un momento determinado. Pero estos individuos llegaron justamente en un momento particularmente afortunado y en un estado social que les ayudó a encontrarse a sí mismos”³.

De este modo, más que hablar de *clasicismo* como edad, convendría hablar de *clásicos*, es decir, de personajes que han sido capaces de crear obras maestras, con el añadido nada superficial de haber conseguido además con ellas, en el caso del teatro, conectar con su público contemporáneo.

La *genialidad* a la que se refiere Peyre no tiene por qué ir necesariamente unida al concepto de *belleza* considerada en términos platónicos, aunque en alguna medida son sólo los verdaderos artistas los que han conseguido imprimir en sus obras el “ideal de inmutabilidad, generalidad y eternidad de acuerdo con las posibilidades humanas” en palabras de Panofsky, quien entiende, no obstante, que “la obra de arte no puede jamás pretender alcanzar una categoría más alta que la de un μ que, a pesar de la aparente conformidad, está en muchos aspectos en contradicción con su Idea, y que no puede acercarse a ella más que el μ , de cuya ayuda necesita el filósofo para expresar sus juicios”⁴.

adecuadamente el Don Quijote, de lograr una versión «realmente moderna»: volver a copiar el texto de Cervantes palabra por palabra”.

² Henri PEYRE, ¿Qué es el clasicismo?, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 43 (or. Fr. De 1933).

³ Ib. Id. p. 43.

⁴ Erwin PANOFSKY, Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 13-14. Es interesante señalar la distinción que hace este autor de los diferentes tipos de obra de arte basándose en la teoría platónica de las Ideas, por la que existirían dos tipos de artistas, a saber, los que se limitan a imitar la apariencia sensible y los que profundizan en la Idea, siendo estos últimos los que pueden servir como «Paradigma» al teórico. De ellos dice Platón que “dejan a menudo que su vista se pose alternativamente en uno y otro lado, es decir, una vez considerado como tal entre los hombres, y con mezclas y combinaciones crean, con sus propios materiales, la imagen humana, para cuya concepción se dejan guiar por aquello que Homero llamaba divino o semejante a lo divino, cuando se manifiesta entre los hombres” (Platón, República, VI, 501).

Sea imagen, representación o sea sólo nombre (μ), la obra de arte literaria permite que el fluir de las palabras del escritor clásico se convierta en el poso indispensable para nuevas creaciones. De su contemplación del mundo y de su relación crítica con éste nace la necesidad expresiva de ruptura o de continuidad que subyace en el propio hecho creativo. Para Italo Calvino “*Certo la letteratura non sarebbe mai esistita se una parte degli esseri umani non fosse stata incline a una forte introversione, a una scontentezza per il mondo così com'è, a un dimenticarsi delle ore e dei giorni fissando lo sguardo sull'immobilità delle parole mute*”⁵. Con todo, ni la reflexión aguda y ni el “fastidio universal” aseguran la categoría de clásico al producto literario en cuestión, y mucho menos en lo que a la consideración de su autor se refiere. Podríamos entonces pensar en el carácter de innovación, pero ni aún así. Pongamos un caso paradigmático: las comedias u «obras mayores» de Cervantes. El ejemplo no ha sido tomado arbitrariamente, al contrario, si lo hemos elegido ha sido por la indudable reputación de *clásico* del alcalaíno. Pues bien, sus comedias jamás lo han sido, si bien responden por un lado a la necesidad de saciar su clara inclinación por el género y a su tendencia a denunciar la miseria de la condición humana por otro. Y no sólo eso, Cervantes introduce en estas obras lo que podríamos considerar como primicia no ya en el panorama dramático español, sino también europeo, adelantándose en varios siglos a lo que desarrollarían posteriormente, con gran reconocimiento, autores como Pirandello o Brecht. Nos estamos refiriendo al juego metateatral, esto es, al teatro dentro del teatro. Pensemos si no en el episodio de *La entretenida* en el que los propios personajes del drama no son capaces de discernir si la puñalada que ocurre en el metadrama que se representa es realidad o ficción, o en el parlamento de *Pedro de Urdemalas* con la reina, cuando confiesa a los personajes de la comedia ser un actor de la vida real (en concreto, Nicolás de los Ríos), que se limita a representar un papel⁶.

Así las cosas, tal vez sólo podamos proporcionar el calificativo de *clásico* a aquello que contenga como premisa el “no sé qué”, es decir, el carácter de sublime o inefable que haga de ello una composición intemporal y universal.⁷

⁵ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 51.

⁶ Cf. M. A. CELIS, “Planos de comunicación en las comedias cervantinas: el juego metateatral”, en *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Festival de Almagro –Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999, pp. 83-98.

⁷ La presencia de la fórmula no sé qué es muy prolija dentro de nuestra literatura, amén de la bibliografía que esta frasecita ha generado. Su origen parece estar en la acuñación latina *nescio quid*, utilizada por Cicerón para referirse a lo inefable, aprovechada por San Agustín y transmitida al mundo latino por Dante y Tetarca. Entre los autores españoles cuyos no sé qué han sido más difundidos y estudiados destacan Boscán, San Juan de la Cruz, Cervantes o Feijoo, con su famoso ensayo incluido en el tomo VI del *Teatro crítico*. (Cf. A. Porqueras Mayo, “Función de la fórmula no sé qué en textos literarios españoles (siglos XVIII-XX)”, *Bulletin Hispanique*, LXVII, 1965, nºs 3-4, pp. 253-273).

Escuchemos cómo lo explica Feijoo en su *Teatro crítico*:

“En muchas producciones, no sólo de la naturaleza, mas aún del arte, encuentran los hombres, fuera de aquellas perfecciones sujetas a su comprensión, otro género de primor misterioso, que cuanto lisonjea el gusto, atormenta el entendimiento que palpa el sentido, y no puede descifrar la razón; y así, al querer explicarle, no encontrando voces ni conceptos, que satisfagan la idea, se dejan caer desalentados en el rudo informe, de que tal cosa tiene un *no sé qué*, que agrada, que enamora, que hechiza y no hay que pedirles revelación más clara de este natural misterio”⁸.

Evidentemente, no todo lo que produce esta suerte de sensaciones en el ser humano puede llegar a ser considerado *clásico*, pero al contrario puede que sí: difícilmente un clásico no hará vibrar a la inmensa mayoría con ese *no sé qué*.

No podíamos empezar el repaso por los principales hitos en la polémica sobre el clasicismo español sin haber apelado a estas consideraciones generales sobre el hecho artístico. De alguna manera nos hemos hecho eco de las reflexiones de Nietzsche para el que “toda actividad filológica tiene que estar siempre impregnada de una concepción filosófica del mundo, en la que los menudos problemas de la interpretación y la crítica son subsumidos por una visión artística cuya finalidad no es otra que la de «iluminar la propia existencia pues en una última instancia, la existencia del mundo sólo se puede justificar como fenómeno estético».⁹ Es innegable, o al menos así lo pensamos con él, que “la filología debe estar en una relación de reciprocidad inextricable con el arte. La vida es digna de ser vivida, dice el arte; la vida es digna de ser estudiada, dice la ciencia”¹⁰.

CLÁSICO vs. NEOCLÁSICO

De todos es sabido que el XVIII es un siglo de claroscuros en la búsqueda de la relación hombre-obra. Como en el Renacimiento, se vuelven los ojos hacia el universo que se cree más perfecto, aquél en el que el ser humano fue capaz de llevar hasta sus cotas más altas la perfección creativa, esto es, la Roma y la Grecia clásicas. Cuando se recupera la tragedia en el Renacimiento

⁸ Benito Jerónimo FEIJOO, *Teatro crítico universal*, (edic. de Giovanni Stiffoni), Madrid, Castalia 1986, pp. 177 ss.

⁹ F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la Tragedia desde el espíritu de la música* (1871). E. ROHDE, U. von WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, R. WAGNER, *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la Tragedia*, edición de Luis Santiago Guervó, Málaga, Ágora, 1994, p. 10. Básicamente, lo que se propone Nietzsche en esta obra es ofrecer las claves para un nuevo tipo de hacer filología, una filología “filosófica”, en la que se abandone la constrictión científica en pos del arte, la poesía y la filosofía.

¹⁰ *Ib.id.*, p. 11.

español, se hace en los círculos intelectuales del momento, más concretamente en el ámbito universitario y colegial¹¹. Algo parecido va a ocurrir en el XVIII. La preocupación de los intelectuales del siglo por concebir un nuevo tipo de poética para el hecho teatral surge como voluntad de ruptura con los moldes estéticos establecidos en el siglo anterior y al margen de ellos, por mucho que, como veremos más adelante, sean muy pocas las ocasiones en las que se consiga desligarse por completo de las formas inmediatamente precedentes. Por todo ello, la preocupación última de estos intelectuales residía en la consecución de un “nuevo arte de hacer comedias”, reinventando su forma a partir de una preceptiva que acabase con lo que entendían desorden artístico y moral de la literatura anterior. Se opta por la tragedia, por ser “representación de caracteres inferiores”¹². Esta imposición explica que la vuelta a la tragedia –al margen de que nos resulte más o menos impuesta, más o menos artificial y artificiosa– se limite, por propia convicción, a los círculos intelectuales más elitistas, donde poco tenía que hacer y que ver el teatro popular.

El regreso intencionado a los modelos helénicos, por otra parte, no debe extrañarnos. En toda la historia literaria de nuestro ámbito europeo, cada nuevo momento de crisis ha dispuesto y predispuesto a un amplio sector de pensadores a la exploración de soluciones en los paradigmas que nos legaron Homero, Sófocles, Aristófanes o Eurípides. En su monumental ensayo sobre las *Antígonas*, George Steiner se pregunta:

“¿Por qué un centenar de *Antígonas* después de Sófocles? [...] En un nivel la cuestión se refiere al singular carácter del pensamiento y el estilo occidental. [...] Este pensamiento y este estilo se desarrollaron a través de una secuencia de recapitulaciones de lo clásico, secuencia que comienza con la adopción de los griegos por parte de los romanos y con el «prerrenacimiento» del imperio carolingio. En un nivel más específico, la cuestión se refiere a la «tiranía que ejerció Grecia sobre el espíritu occidental», una «tiranía» tan manifiesta en el *Ulysses* de Joyce, en los *Cantos* de Pound, en el clasicismo paródico de Picasso y de Stravinsky como en la explícita *imitatio* del renacimiento, de la ilustración y del helenismo romántico y victoriano”.¹³

En un siglo ilustrado en el que todo producto creativo ha de estar refrendado por la razón, no es de extrañar que se intente romper con toda combinación

¹¹ Así lo subraya Alfredo HERMENEGILDO en *La tragedia en el Renacimiento español* (Barcelona, Planeta, 1973, p. 13) donde apunta además que este tipo de teatro no llega a calar en el pueblo: “el género trágico fue empresa de intelectuales –o, por lo menos, de escritores que no comulgaban con los gustos o creencias del pueblo– y por eso se puede ver la corriente íntima que pasa por todo él y que muy poco o nada tiene que ver con el llamado «teatro popular»”.

¹² Heinrich LAUSBERG, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (versión española de José Pérez Riesco), Madrid, Gredos, 1984, §1185.

¹³ George STEINER, *Antígonas*, Barcelona, Gedisa 1996, pp. 100-101.

de grandeza formal y de apasionadas emociones. Rara vez se critica la maestría de los grandes de la escena española del seiscientos o del setecientos, pero sí el estiramiento hasta sus límites de las pasiones puestas en escena. Se quieren abandonar “tramas desafortunadamente confusas, episodios increíbles, bufonadas vulgares, discursos disparatados, personajes excéntricos e imposibles, una moral ultrajante en chistes obscenos, torturas escenas lascivas y traiciones; inverosimilitudes que eran un insulto, no sólo para la erudición sino para el simple sentido común” como explica Gilbert Highet¹⁴.

La necesidad de determinación de una época clásica ha dado lugar a la que consideramos la literatura de mayor calidad durante todo el siglo XVIII, y no por su valor artístico, sino porque de ella se desprende la propia exégesis a la que venimos aludiendo: el retorno un modelo prestado por antojarse más adecuado a unos propósitos. Esta vuelta al clasicismo no podía producirse de manera natural en un país en el que seguía triunfando la ausencia de reglas. No era fácil erradicar, ni entre el público ni en los autores, la máxima de Lope contenida en su *Arte nuevo*:

“Y, cuando he de escribir una Comedia, 40
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos.

Y escribo por el arte que inventaron 45
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto”¹⁵

La consecuencia inmediata es que tanta preocupación por la forma y por el fondo –no se sabe en qué medida más por la una que por el otro– de las piezas no sujetas, aparentemente, a regla alguna, es que se pierde el verdadero sentido de la obra de arte. Son innumerables los casos en los que los autores se detienen tan prolijamente en explicar el porqué de su elección de esta clase de composiciones que a veces hasta olvidan el verdadero sentido del teatro, dando a la luz pública unos textos difícilmente representables y en ocasiones casi hasta ilegibles. Los comentarios de Francisco Mallero de Portocarrero a la tragedia *Jahel* de López de Sedano¹⁶ resultan más que ilustrativos en este sentido. Mallero considera que, para la tan traída y llevada reforma del teatro de su tiempo, antes que acudir a cualquiera de sus contemporáneos, encargaría la

¹⁴ Gilbert HIGHET, *La tradición clásica*, México, FCE, 1986.

¹⁵ LOPE DE VEGA, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Rimas*, (ed. de Felipe B. PEDRAZA), Tomo II, Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, p. 247.

¹⁶ *Jahel*, Tragedia sacada de la Sagrada Escritura por Don Juan Joseph López de Sedano, Madrid, Oficina de Joaquín Ybarra, 1763.

empresa a Calderón y dice: “¡ Quanto se reyrían hoy aquellos antiguos yngenios de la Nación si vieran a una caterba de reformadores de prima tonsura haciendo disertaciones, trabajando modelos, reprehendiendo abusos, dando leyes y emmendando siglos!”¹⁷ En cualquier caso, lo que más le preocupa es la falta de ingenio con que la mayoría de esas obras de la reforma están escritas, sobre todo si se las compara con las «antiguas» de Lope, Moreto, Salazar, Solís o Mira de Amescua, lo que le leva a expresar su lamento: “Desengañémonos, señores, las Musas se miran oy en el estado más infeliz que jamás tubieron en España”. Su abatimiento se acentúa al repasar las tragedias modernas y sus prólogos, para concluir recomendando la *Jahel*, no porque en ella encuentre un modelo propiamente dicho sino más bien porque la cree poseedora de una suficiente mesura como para agradecer al lector u espectador. Veamos en qué términos irónicos y mordaces expone su crítica:

“Pero harto de leerlo en los Prólogos de tantas tragedias mozas, sin pelo de numen como de barba lo de vengla la reforma, vaya la reforma, vuelva la reforma y todo reforma y más reforma, quise ver si estos reformadorísimos remedaban en algo a Calvino y Lutero (también reformadores) y me pareció que en un todo: Hallé esta presente tragedia (sin buscarla) y leí también en su prefacción una especie de queja o sentimiento, en que su Autor dice que en España no se escriben tales obras para representarse, ni son compatibles con las monstruosidades que tienen tomadas en posesión de sus theatros en donde se abomina, y del todo se ignora lo que es arte, regularidad y buen gusto y solo reyna la confusión, la indecencia, el pedantismo y la última barbarie.”¹⁸

Aparte de la crítica doméstica, muy pronto comienzan a aparecer voces llegadas desde Francia en la que no sólo se cuestiona la calidad de nuestro teatro clásico sino que, incluso, se pone en duda la existencia del mismo. Los comentarios franceses provocan algunas de las más vivas polémicas literarias acaecidas en la historia de la literatura española. Veamos un par de ejemplos.

En 1738 aparecen en París los *Extraits de plumier pièces du theatre espagnol* de Louis Adrien du Perron de Casterá. Por entonces en el país vecino era de sobra conocida la influencia que “nuestros” clásicos habían ejercido sobre los “suyos”: a nadie se le escapaba que Molière o Racine habían bebido de las fuentes dramáticas de Lope o Tirso para escribir algunas de sus mejores obras. Pues bien, además de hacer patente su acusación por el olvido de la regla de las unidades¹⁹, Du Perron no tiene pudor en afirmar que “*Pour les Tragedias*

¹⁷ Francisco MALLERO DE PORTOCARRERO, *Analysis o examen puntual de la tragedia intitulada Jahel con sus notas*, En Cádiz, año de 1776.

¹⁸ *Ib. id.*

¹⁹ “Les Espagnols se sont affranchis de la regle des trois Unités que nous suivons sur notre théâtre d’après les Grecs et les Latins. (...) Cette regle prescrite par le bon goût et par la raison, a paru

les Espagnols n'en font point; car n ne sauroit donner justement ce titre à quelques-uns de leurs Ouvrages, qui le portent sans le meriter; telles sont La Celestine & L'Ingenieuse Helene qui ne peuvent passer tout à plus, que pour des Romans en Dialogues".²⁰ La afirmación obliga a Agustín Montiano a escribir una primera apología sobre las letras españolas, prestando especial atención al género de la tragedia primero por la acusación recibida y, segundo, como pretexto para defender su *Virginia*, tragedia considerada la primera de las neoclásicas en España²¹. Con todo, y a pesar de incluir en su estudio algunas obras dignas de ser llamadas tragedias, no duda Montiano en arremeter contra nuestros clásicos y algunas de sus obras en los siguientes términos:

"Pero olvidaron, casi en un todo, las reglas antiguas; y entregados sin reserva a las que autorizaba la moda y el crédito de Lope de Vega al desquite de la razón, sucedieron las nuevas composiciones, que no son en realidad Comedias, por las *pesadumbres, agravios, desagracios, desmentimientos, desafíos, cuchilladas y muertes*, de que están sembradas; ni Tragedias, por la graciosidad, y baxeza de las Personae, desaliento de las sentencias, elección vulgar en las expresiones, y fines siempre alegres con que las visten" (sic)²²

El repaso de Montiano concluye, cómo no, con la explicación de las principales características *clásicas* que adornan su tragedia *Virginia*, y para ello recurre a la *auctoritas* de los griegos, de Séneca, Pinciano, Cascales o Luzán. Este *Discurso sobre las tragedias españolas es, sensu estricto*, su aportación al reto de concebir y ofrecer su propio "arte nuevo de hacer... tragedias", y nada mejor para ello que escribir una propia según esas leyes "perfectas" que deberán seguir todas las demás. Así nos ha legado la que tomamos convencionalmente como la "primera tragedia neoclásica española", la *Virginia*, de 1750. Pero ya se había adelantado a sus pretensiones Tomás de Añorbe y Corregel cuando en 1740 publica *El Paulino, tragedia nueva, a la moda francesa, con todo el rigor del arte, en imitación del Cinna de Pedro Cornelio*. Montiano la conoce, al menos en el nombre, y dice de ella:

trop genante aux Espagnols ; ils se sont ouvert un champ beaucoup plus libre, (...). Les regles ont été sacrifiées au goût public". Louis Adrien du PERRON DE CASTERÁ, *Extraits de plusieurs pièces du theatre espagnol ; avec des reflexions et la traduction des endroits plus remarquables*, París, Veuve Pisto, 1738. Es evidente que el autor se está limitando a parafrasear las palabras de Lope, y no parece que pueda ofrecer, más allá de ellas, algún ejemplo contundente.

²⁰ Ib. id.

²¹ Veremos más adelante cómo en realidad existe otra anterior, *El Paulino*, de Tomás de Añorbe y Corregel, que es duramente criticada por Montiano en su texto. En realidad, razones no le faltaban, como haremos notar.

²² Agustín MONTIANO Y LUYANDO, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga. Año de 1750, p. 69.

Aunque pudiera desecharse del número de las tragedias la de *El Paulino* de don Tomás de Añorbe y Corregel, impresa el año 1740, porque es demasiada la ignorancia y debilidad con que está escrita; no obstante hago esta memoria porque no se eche de menos como reciente y porque no crean los ignorantes, si leen su prólogo y su portada, que son así las tragedias francesas que dice que imita: difieren en mucho de imitación tan infeliz. Cotéjenlo los aplicados, que yo no me hallo en ánimo de malgastar tiempo.²³

También en la *Poética* de Luzán encontramos una crítica sobre la obra y su autor:

En este siglo publicó una [tragedia] don Tomás de Añorbe, que no merece mencionarse.²⁴

Hemos de tener cuidado, sin embargo, con la atribución de estas palabras. La cita es de la edición de 1789, es decir, de la que publicaron corregida el hijo de Luzán, Juan Ignacio, y el editor Eugenio Llaguno y Amírola. A pesar de ello, la crítica, empezando por Nicolás Fernández de Moratín y siguiendo por La Barrera, la ha asignado a Ignacio de Luzán o, lo que es lo mismo, a la edición original de *La Poética* de Valencia, 1737. Hoy sabemos que los comentarios de 1789 no son del autor, por tanto, la referencia a *El Paulino* tampoco lo es. No cabe duda de ello: en 1737, fecha de la publicación original de *La Poética*, aún no había sido publicada la tragedia de Añorbe, con lo que se invalida este juicio como propio de Luzán.

Recogiendo las opiniones de Montiano y la falsamente otorgada a Luzán, Nicolás FERNÁNDEZ DE MORATÍN escribe en el Prólogo a su *Catálogo de piezas dramáticas*:

“Con menos facilidad todavía [que Torres Villaroel] ejercitó su pluma Tomás de Añorbe y Corregel, capellán de las monjas de la Encarnación de Madrid, en unas diez y ocho o veinte comedias que dio a luz, en las cuales nada se encuentra que merezca elogio ni perdón. Si hay alguna de sus piezas que pueda citarse como la peor, es sin duda *El Paulino*, que el autor se atrevió a llamar ‘tragedia’ y de la cual hablaron Luzán y Montiano con el desprecio que merece”.²⁵

²³ Ib. id. p. 63.

²⁴ Ignacio de LUZÁN, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, (ed. de CID DE SIRGADO, Isabel M., Madrid, Cátedra, 1974)

²⁵ Nicolás FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1830. La edición de este Catálogo que yo he consultado y de donde tomo las citas, es la que aparece en el tomo II de la BAE, Nicolás Fernández de Moratín, *Obras*, Madrid, Manuel Rivadeneyra, 1918, pp. 307-325. Esta cita aparece en la p. 308.

Este desprecio de sus contemporáneos puede responder a la actitud de un sector de la crítica que se precipita a opinar sin elementos de juicio rigurosos. Así lo señala Paul Merimeé cuando, a partir de las palabras de Luzán, expone que *“personne n’a jamais dit pourquoi cette oeuvre était mauvaise. Mais comme l’une des traditions le mieux établis de la critique espagnole est de parler de certains pièces de théâtre sans les avoir lues, il en découle des affirmations regrettables.”*²⁶

No es el momento de abundar en las conclusiones que se derivan del estudio de esta tragedia²⁷, pero sí que es justo señalar que *El Paulino* es una obra de transición, y ya hemos visto cómo ésta afecta no sólo a la literatura sino también a la propia concepción del mundo y del hombre de toda una era. Los errores o lagunas que presenta en cuanto al género en que se debe circunscribir y a los parámetros que debe cumplir para ello hacen que sea más riguroso incluirla dentro de los dramas de honor del Siglo de Oro, pero no fue aquélla la intención de su autor: Añorbe quiso escribir una tragedia “a la manera francesa” y, como mínimo, consiguió establecer su precedente.

Si seguimos el repaso por los principales hitos en la polémica sobre la existencia de lo clásico, encontramos otro hito fundamental, también llegado de la vecina Francia, que se incluye en su recién estrenada tradición enciclopédica. Se trata del comentario que realiza el geógrafo y abogado Nicolás Masson de Morvilliers bajo el artículo *Espagne*, apostilla que da pie a una cantidad ingente de literatura a favor y en contra del clasicismo español. Masson de Morvilliers se pregunta *“Que doit-on a l’Espagne?”* Su respuesta es más que ilustrativa de la idea de nuestra aportación allende los Pirineos: *“Et depuis deux siècles, depuis Quatre, depuis six, qu’a-t-elle fair pour L’Europe?”*. Pregunta y respuesta son el pretexto de varias apologías en defensa de la producción literaria española, así como el origen de otra encendida discordia entre intelectuales de una y otra nación. El texto más importante de la polémica se debe a Juan Pablo Corner quien, en su dura e inclemente *Oración apologética*, saca a la palestra las bondades de nuestra escena, si bien no olvida criticar esos excesos de los que, como buen ilustrado, pretende esquivar.

Antes de repasar los argumentos de Forner, es justo que nos detengamos un instante en las primeras réplicas a las poco afortunadas palabras de Masson²⁸. La primera de esas respuestas se debe al abate Antonio José de Cavanilles, y en ella repasa todas las que él considera bondades científicas y artísticas del país.

²⁶ Paul MERIMEÉ, *L’art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIème siècle*, Toulouse, 1955, p. 186.

²⁷ Cf. M. A. CELIS, “El Paulino de Tomás de Añorbe y Corregel: entre el barroco tardío y el neoclasicismo incipiente”, VI Congreso de Jóvenes Hispanistas, Las Palmas de Gran Canaria, marzo de 1998. (En prensa).

²⁸ Para una noticia más amplia sobre estos extremos, cf. el “Prólogo” que Alonso Zamora Vicente hace a la edición de la *Oración apologética*. (Juan Pablo FORNER, *Oración apologética por la España y su mérito literario*, Badajoz, Imprenta de la Diputación 1945).

En lo relativo a la literatura, menciona de forma positiva a sus contemporáneos (García de la Huerta, Moratín, Ramón de la Cruz, Samaniego...), al tiempo que hace un comentario despectivo de los clásicos del XVII:

“No se conoce en Francia, de nuestros autores dramáticos, más que a Lope de Vega y Calderón, porque Molière y Corneille les han escogido para extraerles diferentes temas. Pero parece que no se conoce muy claramente que estos dos hombres, de una imaginación tan prodigiosamente fecunda, han corrompido en parte el teatro español. Moreto, Solís, Zamora, Cañizares, mucho menos conocidos en el extranjero, son más de querer que Lope y Calderón, porque guardan las reglas”.²⁹

He aquí que el espíritu ilustrado y reformador del abate Cavanilles antepone estos principios metódicos a la propia notoriedad transpirenaica de los dos grandes de nuestra escena. Diríamos que para este erudito tiene más peso el respeto a las unidades que el alcance de las obras de, nada menos, Lope o Calderón. En cualquier caso, si los cita es porque, en el fondo, los considera clásicos... aunque menos.

Sempere y Guarinos no duda en sumarse también a la controversia. También en su caso nos encontramos con una defensa de la producción literaria contemporánea, como se desprende ya desde el título de su alegato: *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*. En él apuesta por lo que ya hemos indicado que determina la demanda colectiva de dar con un nuevo clasicismo, justificándolo con la idea de la exigua existencia del anterior. Lo que propone Sempere pasa por la instrucción del público, exactamente el mismo que no consigue ser partícipe de esta polémica y el mismo que demanda el teatro como espectáculo sin más pretensiones. La idea de Sempere era la siguiente:

“[...] me han hecho conocer mucho más la necesidad que tiene el público de ser instruido con más individualidad sobre el estado actual de nuestra literatura. Una Apología no es suficiente para esto. Las discusiones precisas en este género de escritos, los argumentos, la erudición con que se procura amenizarlos, ocupan mucha parte, y por muy bien trabajados que estén, nunca serán tenidos más que por unas buenas defensas, en las que siempre se cree que tiene mucho influjo el patriotismo, espíritu de partido, etc.”³⁰

²⁹ Vid. p. XVI, nota 1 del “Prólogo” citado de Zamora Vicente.

³⁰ Juan SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una Biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1785, pp 40-41.

Antes de continuar con la polémica, nos parece oportuno recordar que el afán neoclásico de “enseñar e instruir” a un público iletrado aparece sistemáticamente en casi todos los *prólogos* y *notas al lector* de la mayoría de las tragedias producidas durante la segunda mitad del siglo junto con la adscripción a la regla clásica del respeto a las tres unidades. Pero no sólo, también las reflexiones de los intelectuales apuntan hacia este extremo. Muy evidentes en este sentido son las declaraciones de Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* en su capítulo dedicado al teatro:

“A estas mismas ventajas, [...] junta la de introducir el placer en lo más íntimo del alma, excitando por medio de la imitación todas las ideas que puede abrazar el espíritu y todos los sentimientos que puede mover el corazón humano. [...] El gobierno no debe considerar el *teatro* solamente como una diversión pública, sino como un *espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu*, y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos.”³¹ (El subrayado es nuestro).

Luzán también hace hincapié en este valor del teatro y expone:

“De la qual reflexión [...] se puede venir en conocimiento de la suma utilidad, que al público podría resultar la representación de buenas Tragedias, en la cuales podría todo género de personas aprehender insensiblemente la moderación de sus pasiones, y deseos, logrando en el *Theatro* una oculta enseñanza y una deleitosa escuela de oral”³².

No hace falta recordar las directrices de la política despótica de la Ilustración. Mientras corrían ríos de tinta intentando determinar la licitud o no de la ausencia de reglas y el carácter pedagógico de las representaciones, el objeto de la porfía, es decir, el teatro, y su verdadero receptor, el público, continuaban sin respuestas definitivas ni satisfactorias. Quedaba, entretanto, el silencio porque “la ignorancia, el mal gusto y la licencia, perpetrados sobre la escena, impusieron silencio al celo y a la ilustración e hicieron casi imposible el remedio.”³³

Pero volvamos a la pregunta de Masson. *¿Qué se debe a España?* Eso mismo debió preguntarse el abate piemontés Carlo Denina cuando leyó las palabras del enciclopedista francés. Denina conocía bien la literatura española, y así lo dejó reflejado en su *Discorso sopra le Vicende della Letteratura*, texto anterior a esta polémica, en el que defiende la superioridad de las letras españolas frente a las

³¹ M.G. de JOVELLANOS, *Espectáculos y diversiones públicas*, (ed. de José Lage), Madrid, Cátedra, 1982, p. 130.

³² Ignacio de LUZÁN, *La Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, (ed. de Isabel M. Cid), Madrid, Cátedra, 1974.

³³ JOVELLANOS, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos...* Op. Cit., 113.

francesas. En esta ocasión sus argumentos se centran, de una parte, en la calidad de nuestros clásicos y, de otra, en el espíritu cristiano de que están impregnadas sus obras³⁴. En cuanto a la cuestión planteada por Masson, replica Denina con la *Reponse a la question 'Que doit-on à l'Espagne?'*, un discurso pronunciado en la Academia de las Ciencias en Berlín con motivo del cumpleaños del rey Federico II³⁵. Insiste de nuevo en las virtudes ya señaladas en su *Vicende*, además de ensalzar otros progresos de la humanidad de los que los españoles han sido parte ineludible (anatomía, botánica, medicina, filosofía...). Para el arte de escribir opina Denina: *"En parlant de poésie on peut dire encore plus hardiment que la France doit beaucoup plus à l'Espagne, que les autres pays ne doivent à la France."*³⁶ Para la cuestión que nos interesa, funda el piemontés la Edad de Oro francesa en aquella española y no sólo no cree que sea tan importante el hecho de seguir unas reglas, como se empeñan en argumentar los franceses, sino que subraya la cuestión primigenia de que esas reglas ya estaban inventadas por los griegos, aparte del genio de los clásicos españoles, que han conseguido instruir sin necesidad de seguirlas. Es interesante reproducir este fragmento por extenso. Vemos en él cómo su autor abandona toda suerte de grandilocuencia para exponer con naturalidad su punto de vista, todo lo contrario a lo que hará Forner como veremos más adelante. Dice Denina:

"Mais c'est sur-tout dans la poésie dramatique que la France s'est enrichie des fonds de l'Espagne. Tout ceux que connoissent un peu l'histoire des pieces de Corneille & de Moliere, savent combien ils on profité des inventions de Lope de Vega, de Calderon de la Barca; & personne n'ignore que l'époque lumineuse de la tragédie Francois a été fixée para l'imitation d'une piece Espagnole de Guillén de Castro. [...] Les François ont travaillé avec plus d'art, mais l'art existoit; les regles & les exemples qui le composent nous sont venues des Grécs; les François n'y ont rien ajouté. [...] Quand on reproche aux Espagnols l'irrégularité de leurs pieces de theatre, on devroit faire un reflexion qui les excuse. Les moeurs ayant prodigieusement change depuis les temps héroïques, ces unites tant inculquées ne sont plus soutenables, & les Espagnols ont cru que l'on pourroit plaire & instruire sans se gêner à ce point".³⁷

³⁴ Carlo DENINA, *Discorso sopra le Vicende della letteratura*, Torino, 1760; Berlín, 1784-1785. Luigi Sorrento, en su *Francia e Spagna nel settecento*. Bataglie e sorgenti di idee (Milano, 1828), ofrece con detalle todos los extremos de esta polémica.

³⁵ A partir del discurso del italiano se genera un ir y venir de cartas, respuestas a las cartas, alegatos a las cartas, etc., lo que obliga incluso a una intervención diplomática: el conde de Aranda en París; el literato Bourgoing en Madrid.

³⁶ Carlo DENINA, *Reponse a la question 'Que doit-on à l'Espagne?' Discours lu à l'Académie de Berlín dans l'Assemblée Publique du 26 Janvier l'An 1786 pour le Jour Anniversaire du Roi*, Madrid, al'Imprimerie Royal.

³⁷ *Ib. Id.* pp. 34-35

Algunas de las reacciones al texto se manifiestan en forma de cartas de elogio o de censura, estas últimas procedentes casi siempre, y como es de suponer, del flanco galo. Las cartas son recogidas y traducidas por el cónsul general de España en la Baja Sajonia, Manuel de Urquillo³⁸. Destacamos algunos testimonios como la respuesta al Conde de Nostitz por su adhesión a la postura de Denina, en la que subraya el hecho de que Corneille haya estudiado en los poetas españoles, hasta el punto que llamaba a Lope su “admirable original”, o la irónica afirmación de que España tuvo diez poetas épicos antes de que Francia “tuviese ni aún medio”³⁹. Mirabeau, en cambio, participa en esta polémica insinuando que “si los franceses no han aportado nada, ellos lo han perfeccionado todo”⁴⁰. El abate Andrés, no obstante, reconoce que “desde la mitad del último siglo hasta la mitad del presente no han salido a la luz muchos [libros españoles]” y que “todos los libros de vms. de este siglo, exceptuando a Feyjoó y Mayans, son de nuestros días; ni aún estos son celebrados en Italia hasta poco tiempo hace”⁴¹.

Toda esta suerte de reacciones obliga al conde de Floridablanca, primer ministro de la corona por aquel entonces, a encargar a Forner una declaración que sea capaz de arbitrar tanta confusión que, como hemos dicho, alcanza incluso a las esferas diplomáticas. El texto de Forner no es excesivamente bien conocido en nuestros días, posiblemente por el tono ampuloso y a veces hasta injurioso que emplea en sus razonamientos, como explica Zamora Vicente. Sin embargo, pocas son las declaraciones del setecientos que mejor revelan esa singular situación de adhesión y aversión, casi hasta de amor y de odio, por nuestras letras clásicas, evidenciando el espíritu reformador que se veía necesario para acabar con tanto ruido de críticas⁴². Decide Forner no traducir la *Reponse* de Denina por ser “tan vulgar la lengua en que está escrito”⁴³ que

³⁸ Cartas críticas para servir de suplemento al discurso sobre la pregunta “¿Qué se debe a la España?” por el Señor Abate Denina, traducidas por Don Manuel de Urquillo, cónsul general de España, en todo el círculo de la Baxa Saxonia, residente en Hamburgo. Madrid, Plácido Barco López, 1788.

³⁹ CARTA IV. Al señor Conde Nostitz, entes Enviado Extraordinario de S.M. Prusiana a la Corte de S.M.C. (sic). Berlín, 17 de febrero de 1786.

⁴⁰ CARTA V. Al señor Conde de Mirabeau. Berlín, 25 de febrero de 1786.

⁴¹ CARTA XXI. Al señor Abate Andrés. Berlín, 14 de agosto de 1786.

⁴² A parte del ya citado estudio de principios de siglo realizado por Luigi Sorrento, la única edición moderna y el estudio más riguroso de la Oración apologética de Forner data de 1945; se trata de la realizada por Alonso Zamora Vicente (vid. Nota 28). La razón tal vez esté en ese tono altisonante al que nos referíamos que responde, sin embargo, a su propia génesis: se trata de un discurso para ser escuchado, no para ser leído, como aclara el propio Forner: “Mi propósito fue escribir más como Declamador que como Historiador crítico. [...] Quise ser orador, y ajusté a este fin el color del estilo y la distribución de las partes.” (Oración, p. IV). Mejor conocido, en cambio, es su texto póstumo Exequias de la lengua castellana, sátira literaria en la que este mordaz defensor de los valores tradicionales pone en entredicho a la mayoría de sus contemporáneos por su afrancesamiento: “¿Españoles éstos? No conozco ni el traje ni aun los semblantes. Mucho deben haberse mudado las cosas en su patria” (Exequias, p. 121).

⁴³ Juan Pablo FORNER, Oración apologética por la España y su mérito literario. Para que sirva de exornación al Discurso leído por el Abate Denina en la Academia de las Ciencias de Berlín, respondiendo a la cuestión ¿Qué se debe a España?, Madrid, en la Imprenta Real, 1786, p. I

cualquiera puede acceder a su contenido sin dificultad. Su cometido se centra en añadir y enmendar algunas de las afirmaciones de Denina al que, no obstante, felicita por el modo en que “[ha] desempeñado nuestra defensa un autor extranjero” (*Oración apologética*, p.1). Con todo, no olvida incluir ese texto al final de su *Oración* tras un nutrido número de Notas que vienen a ilustrar por extenso el contenido apologético de su discurso. Hace un repaso por la historia social, la filosofía, la medicina, la teología, pero se echa de menos una mayor profundización en las cuestiones literarias: no cita a Lope, ni a Garcilaso, ni a San Juan de la Cruz, y mucho menos a sus contemporáneos. Eso sí, no olvida ensalzar los valores morales –cristianos– que vertebran la mayoría de las composiciones, amén de la utilidad de las mismas, uniendo a su *casticismo* el sentido de provecho universal propio de su siglo. En efecto, son estos extremos los que más le interesa poner en evidencia:

“La gloria científica de una nación no se debe medir por sus adelantamientos en las cosas superfluas o perjudiciales. Igual la república de las letras a la civil en los fundamentos de su verdadera perfección, debiera solo adoptar como meritorios y estimables los establecimientos o sistemas que le son útiles [...] desnudándolas [las obras de arte] de aquella pomposa superficialidad con que se ofrecen hoy más al delyete que al beneficio de la vida” (*Oración*, pp. 1-2).

En cuanto a la falta de verosimilitud con que se ha venido tratando gran parte de la producción literaria española, deja claro que incluso ahí ha sido capaz el genio de superar con creces lo producido en otras naciones, pues no han hecho falta tanto filósofos cuando entre nuestros literatos se encontraba Cervantes, capaz de unir filosofía y arte en un solo documento:

“Las ficciones que van fundadas en la verosimilitud, sin otra norma, objeto o fin que el de pintar al mundo o al hombre en ciertas situaciones y circunstancias, que aun cuando no se hayan verificado pudieran bien verificarse, no se autorizan por la materia. Par mí, entre el *Quijote* de Cervantes y el *Mundo* de Descartes, o el *Optimismo* de Leibniz, no hay más diferencia que la de reconocer en la novela del español infinitamente mayor mérito que en las fábulas filosóficas del francés y del alemán; porque siendo todas ficciones diversas sólo por la materia, [...] en el *Quijote* logró el mundo desengaño de muchas preocupaciones que mantenía con perjuicio suyo; pero en las fábulas filosóficas han sido siempre el escándalo de la razón.” (*Oración*, p. 13-14).

Inciendo en la idea de que, ante todo, ha de prevalecer la utilidad de la literatura sobre cualquier otra consideración, no titubea al cuestionar la opinión que le merecen aquellos que se entregan al arte de la escritura sin medir sus

fuerzas y sin calibrar la influencia ejercida sobre aquellos que reciben las obras:

“No es esto decir [...] que en el adelantamiento de las ciencias y artes útiles se abandonen del todo la discreta cultura y la elegancia que derrama el buen gusto. [...] Digo sólo que la elegancia que se desperdicia en sujetos frívolos o dañosos es de ningún mérito; y que puestos en la balanza de la razón los modos de saber de diversos pueblos, debe preponderar la utilidad, aun cuando aparezca algo desafilada, a la vanidad elegante y magnífica” (*Oración*, p.)

Todo en Forner apela al buen uso de las artes. En realidad, poco más le interesa de nuestra literatura. En su afán por escudriñar las virtudes de la nación española frente a las críticas externas, el apologista extremeño no es capaz de encontrar la esencia del clasicismo más allá de la observancia a la moral cristiana. Poco importan las reglas en la república de las letras, poco la diversión y el recreo, poco la polémica sobre las unidades dramáticas. A Forner le basta con aprobar todo aquello que sea capaz de regular los pensamientos y las acciones de un pueblo necesitado de educación. El *sofisma*, el engaño teatral no sirven de nada si no son portadores de un trasfondo virtuoso y cristiano. Así queda evidenciado en estas palabras.

“Si en la República civil se prohíben santísimamente las acciones que desbaratan el nudo de la seguridad pública, en cuya base se afirma y se mantiene la sociedad, menos desordenada que si los hombres viviesen rey cada uno y soberano de sí mismo, ¿por qué en la República literaria no se prohibirán con igual calificación las doctrinas en que mezclada la avilantez con el sacrilegio, y con el magisterio vano la ambición de pervertirlo todo, se atropellan los principios más sagrados de la religión y de la sociedad? [...] Pensemos siempre en la verdad y virtud, y tratémos en buena hora de rudos los que prefieren la verdad al sofisma, y a la virtud los medios de justificar las acciones viciosas.” (*Oración*, pp. 20-21).

Es prácticamente inconmensurable la producción crítica relativa a la propiedad o no de la escena española durante todo el setecientos. La cuestión es que todo el debate tendría como punto de mira el reconocimiento de nuestros clásicos como tales, en tanto en cuanto no contemplaban en sus obras lo que se creía ineludible para una alta estima ilustrada. Ni respetan el recursivo “canon occidental” –si se nos permite parafrasear a Harold Bloom–, ni perseveran en el empeño de educar desde el atrio a los “pobres espíritus” necesitados de rectas enmiendas. Y, seguramente, a ninguno de aquellos ilustres pensadores se les escapaban las bondades del drama áureo, pero por más dimes y dirites de chanza por lo antiguo, de exaltación de lo nuevo y renuevo, de justificación de cambio de poética, de alabanza de las glorias venideras como resultado de

la adscripción definitiva a las buenas costumbres literarias, ninguno de ellos fue capaz de concebir, ni de lejos, nada parecido a *otro arte nuevo de hacer comedias*. Ni con la palabra ni con la obra. Y así transcurrió el siglo hasta bien entrado el XIX. Sólo pudo notarse el cambio con el advenimiento del espíritu romántico que, casualmente, volvió la vista hacia lo *clásico español*. Y no les dolían prendas en reconocerlo.

Como hemos mencionado más arriba, tanta polémica supera con creces tanto la elaboración de textos dramáticos como la representación de los mismos. No es el momento, por el espacio con el que contamos, de entrar en más de ellas. Hemos querido detenernos en las suscitadas por Du Perron o Masson debido a que consiguieron traspasar nuestras fronteras. Con todo, en un siglo marcado por la *polémica sobre la licitud del teatro*⁴⁴, son muchos los teóricos que se entregan a la elaboración de textos de reflexión metaliteraria; baste citar a Llaguno, Luzán, Estala o Lampillas. La prensa además se convierte en plataforma de recepción de numerosos testimonios, artículos o reseñas de contenido teatral. Nifo o Clavijo y Fajardo incluían sistemáticamente noticias sobre el arte escénico en sus revistas⁴⁵ y, sin duda, este factor contribuyó en mucho a avivar la controversia.

Nos parecen especialmente interesantes, aunque paradójicamente son los testimonios menos conocidos, las opiniones que los propios dramaturgos antepusieron a la publicación de sus obras, especialmente si se trataba de tragedias. Ese interés desmesurado por la apología, por el encomio de lo propio, por la explicación impenitente y obstinada, sólo puede entenderse desde la inseguridad en la recepción del producto. Prácticamente no hay autor, ni conocido ni ignoto, ni reeditado ni artífice de un solo texto, que no haya incluido en alguno de sus prólogos esta suerte de esclarecimientos: Añorbe, Cienfuegos, Comella, Moratín, García de la Huerta, García Malo, Rosa Gálvez de Cabrera, Sebastián y Latre, Zavala y Zamora, y así hasta llegar a los ciento ochenta y dos que tenemos registrados como autores de alguna tragedia durante el siglo XVIII. ¿Cuántos de ellos merecen hoy ser llamados clásicos en los mismos términos que Lope, Tirso o Calderón?

Terrible pregunta para unas Jornadas sobre el teatro español del Siglo de Oro.

⁴⁴ Evidentemente, nos estamos refiriendo a la monumental obra de Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, (Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904), recientemente reeditada por José Luís Suárez (Granada, Aedean, 1997).

⁴⁵ Vid. M. ENCISO RECIO, *Nifo y el periodismo español del siglo XVIII*, Valladolid, Universidad, 1956, o el artículo de P. J. GUINARD, "Les débuts de la critique théâtrale en Espagne (1762-1763)", *Dix-huitième siècle*, XII (1981), pp. 247-258.

3. “ESTA PERNICIOSA AFICIÓN A LAS COMEDIAS”: EL P. IGNACIO DE CAMARGO Y SU *DISCURSO TEOLÓGICO SOBRE LOS TEATROS (1689)*

José Luis Suárez García
Colorado State University

“¡Los teatros son los ciervos del demonio... Bajo el nombre de *The Curtain* los actores engendran la lascivia en vuestras esposas y siembran la maldad en vuestros hijos! ¡Ah La Rosa... huele que apesta de su nombre! ¡Yo digo que la peste caiga sobre los dos (teatros)!”¹ Con estas palabras se expresa el Predicador puritano a la entrada de uno de los dos teatros públicos londinenses *The Curtain Theatre* y *The Rose* (verano de 1593) al comienzo de la película *Shakespeare in love* (*Shakespeare enamorado*, 1998; dirección Tom Stoppard). La referencia viene a cuento por universalidad y modernidad de la cita y por conectar directamente con las palabras de tantos moralistas españoles en los siglos XVI y XVII. No sabemos si ese personaje pintado en escena energético en su discurso, pero claramente ridiculizado en el afeminamiento de sus gestos, que al final de la película, y de la obra, se ve arrastrado por la aplastante multitud que entra al teatro para deleitarse con la representación, ha leído al jesuita Ignacio de Camargo o algún otro detractor del teatro áureo, pero no sería muy extraño que así hubiera ocurrido como se desprende del análisis de su *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo*² (Salamanca, 1689; Lisboa, 1690), tema de este breve artículo.

¹ “The theatres are handmaidens of the devil! Under the name of the Curtain, the players breed lewdness in your wives, rebellion in your servants, idleness in your apprentices and wickedness in your children! And the Rose smells thusly rank by any name! I say a plague on both their houses.” *Shakespeare in Love. A Screenplay*. Marc Norman and Tom Stoppard (New York: Hyperion/Miramax Books, 1998), p.8.

² DISCURSO/ THEOLOGICO/ SOBRE LOS THEA-/TROS, Y COMEDIAS DE/ ESTE SIGLO./ EN QVE POR TODO GENERO DE/ AVTORIDADES, EN ESPECIAL DE/ los Santos Padres de la Iglesia, y Doctores Esco-/ lasticos, y por principios solidos de la Theolo-/ gia, se resuelve con claridad la question, de si es,/ o no, pecado grave el ver Comedias, como se representan oy en los Theatros/ de España./ CONSAGRALE A LA EMPERATRIZ/ PURISSIMA DE LOS CIELOS/ MARIA SANTISSIMA,/ MADRE DE DIOS, Y SEÑORA NVES-/ tra, concebida en plenitude de gracia, y/ lusticia original, al instante/ primero de su ser./ *EL P. IGNACIO DE CAMARGO, DE LA/ Compañía de IESVS, Lector de Theologia en su/ Real Colegio de Salamanca./ CON PRIVILEGIO./* En Salamanca por Lucas Perez. Año de 1689. Hemos consultado las varias copias de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatures R/6631, T/10795,

La razón de haber seleccionado el *Discurso* de Camargo se debe a que se trata del último extenso libro significativo de finales del siglo XVII en la línea de los detractores³ y aunque hacia 1690 el tema de la controversia lícitud del teatro está en sustancia agotado en lo que al Siglo de Oro se refiere, forma parte esencial de un paquete de más o menos media docena de escritos de los últimos decenios del XVII que nuevamente reavivan la polémica, cuyo centro será la *Aprobación de las Comedias* de D. Pedro Calderón y *Apelación al Tribunal de los doctos* (1682) del trinitario Fr. Manuel Guerra y Ribera; trabajo, según Cotarelo, “ciertamente el más importante que hasta entonces se había impreso en defensa de nuestra escena”⁴. Los años inmediatamente precedentes a la *-Aprobación* son de dominio de enemigos de los espectáculos (Navarro Castellanos [1666], José de Villalva [1671], Fr. Tomás de la Resurrección [1675] recordando al célebre Crespí de Borja [1649], Fr. Antonio de Lorea [1676] haciendo lo mismo con la *Vida de Fr. Pedro de Tapia* [1655], Francisco de Ramos del Manzano [1677], el P. José Tamayo [1678]) con pocos apologistas (el jurista D. Hermenegildo de Rojas, 1681). Como era de esperar a la *Aprobación* de Guerra y Ribera le llovieron críticas, sobre todo de los jesuitas (P. Agustín de Herrera [1682], P. Fomperosa y Quintana [1682], varios textos anónimos), aunque contó con algunos defensores el trinitario (Francisco Templado [1682], Diego Antonio de Barrientos [1682], D. Andrés Dávila y Heredia [1683]). Por estas fechas D. Gonzalo Navarro Castellanos compone sus *Discursos políticos y morales* (1682) contra la *Aprobación* de Guerra, publicados póstumamente y el P. Juan Cortés Osorio el *Tratado contra el teatro* del (168...). El libro de Camargo es de 1689 (licencia de 1688). Inmediatamente después se publica el importante *Teatro de los teatros* (1690-94) de Bances Candamo en cuya primera versión impugna al P. Camargo. No entramos más por ahora en estos autores para no desviarnos demasiado de nuestro texto de hoy; sirvan simplemente de marco referencial del ambiente en que se crea el texto que vamos a comentar.

El *Discurso teológico* está dividido en cinco partes:

- I. ¿Cuál sea en esta cuestión el sentir de los doctores modernos? (pp. 5-28)
- II. Pruébese la sentencia común, que reprueba como ilícitas las comedias de este siglo, con testimonios de la Sagrada Escritura, con los decretos de ambos

T/12542, U/3100). También en la BN (Signatura 2/52230) hay ejemplar de la edición de Lisboa (hemos consultado copias de ejemplares de bibliotecas estadounidenses) de 1690 que no presenta cambios a destacar sobre la edición anterior. La edición portuguesa se publica en Lisboa en la Imprenta de Miguel Manescal (Impressor del Santo Oficio).

³ Aparece en el *Index* de 1707: “Hasta que se enmiende, sin que por la prohibición de este libro intente el Santo Oficio definir ni condenar ninguna de las dos sentencias sobre lo lícito o ilícito de ver, leer, escribir o representar comedias, y sólo abstrayendo de la probabilidad de las sentencias; por otros motivos se prohíbe dicho libro” Rafael María de Hornedo. “Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII” *Historia de la Iglesia en España IV La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII* (Madrid: BAC, 1979), p. 330.

⁴ Emilio Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la lícitud del teatro en España* (1904) Estudio preliminar e índices José Luis Suárez García (Granada: Universidad de Granada, 1997), p.27.

Derechos, con la autoridad de los Santos Padres y doctrinas de la Iglesia, y con la doctrina de los sabios y filósofos antiguos (pp. 29-44)

III. Las comedias, como hoy se representan en los teatros de España, son obscenas y torpes, y ocasionan de suyo innumerables pecados (pp. 44-80)

IV. Conclúyese de lo dicho, y muéstrase con evidentes razones que pecan mo Respóndese a los argumentos que suelen traer a favor de las comedias (pp. 108-142)

Desde el comienzo en el prólogo “Al piadoso y sincero lector”, a pesar de haberse dejado llevar por el torrente impetuoso de la costumbre “viendo las comedias tan recibidas y frecuentadas en España, autorizadas y defendidas con la asistencia de muchas personas en lo demás piadosas y temerosas de Dios” recuerda que “Desde que Dios por su infinita misericordia me sacó de la ciega Babilonia de mundo y empecé con mejores ojos a mirar las cosas desde más alto, concebí grande horror a las comedias y siempre las miré como malas y peligrosas, en especial para la juventud” (p. 1), idea que había desarrollado ya Mariana⁵ en su *Tratado contra los juegos públicos* (1609), haciendo hincapié en los “gravísimos y innumerables daños que se originan en la república cristiana de las comedias y bailes del teatro” (p. 2). Aclara, a su vez, que ha leído con atención a los autores que han tratado el tema que desarrolla, aspecto importante pues buena parte de quienes escriben sobre la licitud del teatro utilizan fuentes de segunda mano. A Camargo esto le sirve a su vez para insistir en que “se ha de tener por más común la opinión de seis doctores, que la tratan y defiende de propósito, que la de cincuenta que la tratan ligeramente, dejándose llevar de la corriente de otros autores” (p. 6) censurando de camino el peso de la costumbre. Del prólogo, finalmente destaca que la ase de su discurso está en haber predicado anteriormente sobre el tema (“las comedias como hoy se representan son ilícitas y que los que las oyen pecan mortalmente” p. 3) y que ahora, a petición de muchos, deja sus opiniones por escrito. Todo el libro, ciertamente, tiene carácter de un largo sermón, saliéndose en ocasiones por peteneras del tema que desarrolla. Comienza su análisis para tratar el negocio del Diablo (según Tertuliano) y deshacer los “argumentos aparentes, que hace el Demonio en su favor por las bocas de los defensores” (p. 4). Insiste en que la comedia es “un frenesí voluntario del cual son pocos los que desean sanar”. Aun así Camargo insiste “no escribo para el gusto, sino para la utilidad, ni deseo agradar, sino aprovechar a los hombres” (p.5).

El primer apartado, siguiendo un orden generalmente inverso al de otros textos, es el estudio de los “doctores modernos”. Demuestra conocer el tema, aunque como era de esperar carga la mano en las fuentes que le interesan, es

⁵ Véase José Luis Suárez García “Enemigos del teatro en el siglo XVII: El caso del Padre Mariana”. *El escritor y la escena III* Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. El Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad de Ciudad Juárez, 1995, pp. 119-133.

decir, enemigos del teatro y, a su vez, se inclina por las voces de autoridades de la Compañía. Entre los nombres que baraja, saltando de unos a otros, recordemos a Mariana (1609), Pedro [Puente] Hurtado de Mendoza (jesuita, *De Fide*, 1630), P. Tomás Hurtado (*Resoluciones morales*, 1651), Diego de Guzmán (1613), Ribera (1586), Rivadeneira (1589), Crespí de Borja (1649), Ramos del Manzano (1677), Valle de Moura (*De incantationibus*, 1618), Fr. José de Jesús María (1600), Pedro Ferrer (1613), y un largo etcétera. Todos coinciden (se repite la frase en multitud de ocasiones en el libro) en que “las comedias, al modo en que hoy se representan en los teatros de España son ilícitas y abominables, y pecan mortalmente, no sólo los representantes, sino también los que las oyen” (p. 3). La machacona frase “como ahora se representan en España”, que incluso utilizó Cervantes, en boca de un sin fin de teóricos sobre distingue comedias antiguas de las modernas (tanto en defensa como en ataque) y destaca el nacionalismo existente entre los mismos teóricos. Camargo, incluso se permite comentar que A. De Mendoza (1587), agustino y autoridad de los defensores, si “se mira bien, y se junta todo lo que este autor dice no sólo no defiende, sino que antes reprueba, y con eficacia las comedias” (p. 8) pues “habló condicionalmente al decir que no era pecador mortal el representar ni el ver representar comedias en España: esto es, si se les quita todo lo torpe, y todas las circunstancias que las hacen viciosas”. Esta misma fórmula la empleará con Santo Tomás⁶. He aquí un punto fundamental en su discurso, la torpeza, claramente a su favor cuando se trata de arremeter contra reformadores del teatro (quienes ya admiten la necesidad de ciertas modificaciones y difícilmente pueden refutar la necesidad de tocar aquí o allí en materia de espectáculo sin que se puedan evitar “elementos torpes” entre los que destacan los cantares y bailes lascivos) y cuando trata el tema de la naturaleza indiferente de la comedia (materia también de defensores), entre otras razones, por la espontaneidad del espectáculo mismo. Amaya será otra de sus autoridades, al respecto: “si las comedias se representan casta y honestamente, sin gestos, ni movimientos lascivos, sin bailes que provoquen a lascivia, sino de tal modo que se conserve el pudor y honestidad conveniente a las buenas costumbres... si los argumentos y asuntos de las comedias son ajustados al decoro y circunspección cristiana, si están lejos de la torpeza, si excitan a piedad los ánimos de los oyente etc. Juzgo que son muy necesarias a la república” (p. 10). La preocupación por la torpeza y las cosas torpes, en el posible sentido de deshonesto, impúdico, lascivo, indecoroso, infame⁷, es una constante en todo el discurso de Camargo, dejando claro el

⁶ Para Santo Tomás véase José Luis Suárez García, “La controversia sobre la licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos”. *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio 1998*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1999. pp. 219-252. Allí en pp. 228-231, se habla de Santo Tomás en relación a la neutralización que hace de Santo Tomás otro jesuita importante, el padre Rivadeneira, a finales del XVI.

⁷ También rudo, tardo en comprender (Quevedo decía “Porque si uno es sabio otro es necio, si uno agudo otro es torpe”) AUT. p. 305.

papel de la subjetividad en el tratamiento de la materia. Se repite en más de un centenar de ocasiones a lo largo de todo el libro. El mismo Santo Tomás en la trillada q. 168 de *Summa Teológica* dice que “cuando los comediantes usan de palabras o acciones torpes, o de cosas que ceden en el daño de los oyentes, es pecado mortal el representarlas, y el cooperar y asistir a las comedias” (p. 11). Pero Camargo neutraliza a Santo Tomás teniendo en tanto que “aunque el oficio de comediante y las comedias no sean de suyo ilícitas cuando se mezclan en ellas muchas acciones que sean de suyo pecados mortales, si se representan cosas torpes y con palabras lascivas que escandalicen a los oyentes y les sean ocasión de cometer muchos pecados” (p. 13). Sigue en esto la doctrina del P. Hurtado. También acude en su defensa a S. Antonino, Silvestro⁸ (“las comedias no son malas, con tal que no tengan cosas torpes, ni el modo de representar lo sea, y en suma si se usa de ellas con tiento y moderación debidas”, p. 14), Bonacina⁹, Tomás Sanchez¹⁰, Diana¹¹, a veces reinterpretando sus palabras si se trata de apologistas,¹² o seleccionando en un mismo autor textos favorables a la causa que analiza. La justificación del beneficio para los hospitales tampoco parece convencerle y recurriendo a Fr. Antonio de Arce y a Fr. Alfonso de Rivera escribe “las comedias de España eran pecado mortal, y que representadas con capa de limosna de hospitales, y en iglesias, como se hace en algunas partes, tienen especie de sacrilegio” p. 20). Respecto a la comunión a los actores¹³, roza el tema sin aclarar nada, ni entrar en detalles. El artículo 915 del actual *Código de Derecho Canónico* dice: “No deber ser admitidos a la sagrada comunión los excomulgados y los que están en entredicho después de la irrogación o declaración de la pena, y los que obstinadamente persisten en un manifiesto

⁸ Silvestro da Prierio Mazzolini (1456?-1523) en su miscelánea muy usada por los eclesiásticos, *Summae Sylvestriane, quae Summae Summarum Merito Nuncapatur*. Es común referirse a Silvestro también bajo Silvestre.

⁹ Martino Bonacina (1585-1631) en el tomo segundo de *Operum de Morali Theologica, et Omnibus Conscientiae Nodis*.

¹⁰ En *Disputationum de Sto Matrimonii Sacramento* (Lib. 9, disp. 46, num. 40, ed. Venecia 1625) p. 326a leemos “cuando las cosas que se representan son torpes o lo es el modo de representarlas, habrá pecado mortal; no cuando se oyen sólo por una curiosidad, sino cuando se busca el deleite nacido de ellas, con consentimiento o con peligro probable de caer”.

¹¹ Antonino o Antonio Diana (1585?-1663) autor de *Resoluciones morales* (12 tomos en 10 volúmenes)

¹² “Aunque las comedias sean torpes, y el modo de representar lo sea, con todo ello, si el que las oye, ni siente en sí peligro de consentir en algún mal pensamiento, o en alguna torpe delectación de la carne, no pecará mortalmente. Estos autores, lo primero ponen esta conclusión, como se ve, dependiente de una condición, (...) en el mismo sentido pudieran también decir que el mirar de propósito y sin necesidad alguna las cosas más deshonestas y obscenas, no era pecado mortal; porque en sus principios no lo sería, si faltase el peligro de consentir en algún pecado grave. Fuera de eso, aun en ese caso no afirman que es lícito ver comedias, sino que no sería pecado mortal” (p. 14).

¹³ Es un tema común (Fr. Manuel Rodríguez, Carballo, Cabrera Guzmán, etc.) con base en el canon *Pro dilectione*, número 95 de la *Distinctio segunda* de la *Pars Tertia (De Consecratione)* del *Decretum Gratiani*. Mariana dedicará todo un capítulo de su *Tratado contra los juegos públicos* (1609) al tema y el Consejo de Castilla en 1644 prohibió administrar la comunión a los representantes.

pecado grave”.¹⁴ El tema lo volverá a tratar mencionando lo que pensaban las autoridades que tratan el asunto en el capítulo II. Termina el primer apartado justificando que los doctores antiguos no son mencionados con anterioridad por no poder tratar las comedias presentes, aunque no quiere seguir adelante sin profundizar en las opiniones de Santo Tomás, cimiento, como se sabe, de los apologistas, insistiendo que el santo las reprime si **1.** Hay mezcla con palabras o acciones torpes, **2.** que no se entregue el ánimo a ellas con demasiado afecto y **3.** que el juego o divertimento no sea indecente a la persona, al lugar, al tiempo, ni haya en él circunstancia alguna, que no esté ajustada y conforme a la razón. La conclusión a la que llega Camargo no necesita mucha explicación: “¿Habrà alguno tan valiente defensor de las comedias que tenga aliento para decir que en las comedias de ahora se observa puntualmente todo esto que pide Santo Tomás para que sean honestas o indiferentes? ¿Habrà quien diga que no hay en ellas muchas palabras y acciones torpes?” (p27).

El segundo capítulo por las razones que acaba de exponer no es muy extenso. Los testimonios de las Sagradas Escrituras, Santos Padres y Doctores de la Iglesia no encajan en las comedias del XVII. No obstante, sabe nuestro buen jesuita que no puede omitir sus opiniones, sobre todo por la útil fuente que encuentra en la larga tradición de detractores del espectáculo entre los religiosos. Además de que varios nombres le servirán de base en los tres capítulos restantes. Camargo, como tantos otros detractores se vale de Tertuliano, S. Juan Crisóstomo, Clemente Alejandrino, San Jerónimo, el *Eclesiástico* y sus innumerables ataques a la mujer (“No asistas con la mujer danzadora, ni las oigas, no sea que perezca con su eficacia”), *Proverbios*, (“Una mujer compuesta y afeitada, como ramera, dispuesta para engañar las almas, parlera y vagamunda, que no puede estar quieta ni para un punto en casa”). Concluye: “¿No son estas las señas claras de una farsanta; de cuyas palabras compuestas y artificiosas, de cuyos bailes y músicas manda Dios a los hombres que se guarden, como de lazos de muerte y de perdición?” (p. 31). Y añade: “los peligros de los sentidos, en especial de los ojos, que son los ladrones del alma” (p. 31). Recurre ahora a un lugar del Derecho Canónico donde “se prohíben del todo las representaciones y bailes del teatro”. Siguen las autoridades San Epifanio y las *Partidas* (*Partida 6*, lib. 5, tít. 7) en el trato de la comunión a los actores tildados de públicos pecadores; San Cipriano y San Agustín no podían faltar en la mesa: Las últimas armas serán los sabios y filósofos: Aristóteles, Platón, Séneca, Cicerón, Suetonio. Recuerda que los santos criticaban que “representaban mujeres desnudas” (p. 38) (volverá al tema al referir las comedias presentes) e insiste en que “una de las cosas que más afean es el vestirse de mujeres los hombres, y remedar afeminadamente sus melindrosos ademanes” según San Cipriano, Lactancio, San Juan Crisóstomo, San Gregorio, para concluir: “¿Cuánto peor es sin comparación representar mujeres

¹⁴ Código de Derecho Canónico, Lib. IV, par. I, art. 915 (Madrid: BAC, 1983), p. 417.

vestidas de hombres, como se hace en las de ahora? ¿No se proponen en estas también muchos casos amorosos y lascivos, muchos incestos y adulterios?” Un par de citas de autores mencionados le sirven para ejemplificar su desacuerdo con la mujer en el teatro y actualizando textos clásicos escribe: “¿No salen sin empacho y aun sin vergüenza, al tablado las mujeres? ¿No representan con la cara descubierta y aun con los pechos también¹⁵?”

El capítulo III es el más extenso e interesante; en él analiza sobre todo toda la argumentación de Camargo: “Las comedias como hoy se representan en los teatros de España son obscenas y torpes y ocasionan, de suyo, innumerables pecados”. Al poco de comenzar ya nos da unas bellas pinceladas de cómo eran las representaciones que a pesar de los epítetos propios de un detractor deberían estar en algún manual de teatro áureo:

Los argumentos y asuntos de las comedias (empecemos por aquí) son por la mayor parte impuros, llenos de lascivos amores, entretejidos de mil artificiosos enredos, de galanteos profanos, de papeles amorosos, de rondas, de músicas, de paseos, de dádivas, de visitas, de solicitudes torpes, de finezas locas, de empeños desatinados, de quimeras y de empresas imposibles, que las facilita ordinariamente un criado, una tercera, una llave, un jardín, una puerta falsa, un descuido del padre, del hermano, del marido de la dama, y, por último, suelen parar en una comunicación deshonesto, en una correspondencia escandalosa, en un incesto, en un adulterio, en que hay muchos lances torpes, alabanzas lisonjeras de la hermosura, hipérbolos mentirosos, expresiones afectadas del amor, promesas de constancia, competencias del afecto, temores, celos, sospechas, sustos, desesperaciones¹⁶

Parte Camargo de que las comedias de su tiempo son torpes (“aula de la torpeza”, según San Juan Crisóstomo) y que los “libros que tratan de asuntos torpes y de materias amorosas, son veneno de la castidad” como pondera el Dr. Rivera (1621) y otros testimonios de Crespi de Borja, para preguntarse:

Pues si este efecto hacen los objetos torpes y los amores profanos sólo leídos en un libro, ¿qué harán vistos y representados con tanta expresión y viveza, siendo tanto más activas y eficaces para mover el corazón, las especies que entran por los ojos, que las que entran por el oído?... Si las palabras muertas de un libro hacen tanto ruido en el alma, ¿qué harán animadas de la voz y las acciones de los gestos y movimientos, de la representación viva y artificiosa de aquellos perversos oradores? (p. 48)

¹⁵ ¿Qué habría pensado y escrito el P. Camargo si hubiera visto las bellas vivas estatuas en el jardín de la representación en Madrid de *La dama duende* (CNTC) de hace un par de temporadas?

¹⁶ Camargo, p. 45. El texto también se encuentra en Cotarelo, p. 122.

Y señala, astutamente, la importancia de la elocuencia como parte principal de la Retórica, encontrando en Quintiliano las palabras que necesita: “Cada uno según oye, se mueve, todos los afectos necesariamente se enfrían y desmayan si no se encienden con la voz, con el semblante y con la representación de todo el cuerpo. Aun los representantes son de esto buena prueba, los cuales con la representación añaden tanta gracia a los mejores poetas, que nos deleitan infinito más sus versos cuando los oímos que cuando los leemos” (p. 48). Añade, además, que si no hay gran dificultad en pervertir los corazones qué ocurre cuando se adereza el tema con la “expresión por mujeres mozas y hermosas (por lo menos en apariencia) vestidas ricas y profanamente, afeitadas y compuestas con supersticioso aliño...?” Son las mismas ideas de Rivadeneira y Mariana la excusa de Camargo para lanzar nuevamente una severa carga contra las actrices apoyando por conocidas fuentes y, de camino, censurar a los hombres “que tienen una tarde entera desahogado el corazón por todas las puertas de los sentidos, asomado con temeraria osadía por las ventanas infieles de los ojos puestos con atención y cuidado en una mujer hermosa” (p.54). La música será el siguiente blanco: “apenas hay el mundo... cosa de más eficacia para inmutar el corazón y para excitar en él varios y vehementes afectos, que la armonía dulce de una primorosa música” (p. 55) y más aún en los ojos de Camargo cuando “está hoy en todos primores tan adelantada y tan subida de punto, que no parece que pueda llegar a más. Porque la dulce armonía de los instrumentos, la destreza y suavidad de las voces, la conceptuosa agudeza de las letras, la variedad y dulzura de los tonos, el aire la sazón de los estribillos, la gracia de los quiebros, la suspensión de los redobles y contrapuntos hacen tan suave y deliciosa armonía que tiene a los oyentes suspensos y como hechizados” (p. 56). Bellas palabras que más bien parecen de un apologista y a las que no estaría mal que los actores y directores de hoy prestaran atención en sus representaciones. Sigue la voz femenina, las danzas y bailes del teatro; tema de casi todos los moralistas, insistiendo en que los bailes antiguos censurados por algunas autoridades no son diferentes de los de su tiempo y comparando a los actores con los diablos (“Yo creo que no hacen falta los diablos donde hubiere comediantes” p. 59). Por supuesto, al hablar de los bailes, entra de lleno en otras piezas de teatro breve:

De los entremeses y burlas aplaudidas en los teatros no se puede hablar sin rubor, porque todos están llenos de indecentes porquerías, de chistes y cuentos indignos, de tabernas y bodegones (...) ¿Qué cosa más fea y vergonzosa que ver representar con chanzas, con bufonadas, y risas la industria de la mujer torpe que tiene tres o cuatro galanes y a todos los deslumbra para que no sepa el uno del otro? ¿la destreza de otra mujercilla vil en estafar a los mozos deshonestos? ¿el ingenio del adúltero para robar la mujer casada, o la astucia de la adúltera para engañar al marido? Aquí entre el ruido de la bulla y las risadas son las

acciones más inmodestas, las palabras menos corteses y los bailes más disolutos (...) Allí se ve una mujer hermosa mostrarse perdida por su galán, y al galán no menos loco y apasionado por ella: significarse su afecto con cariñosas y ternísimas palabras: hacerse amorosas caricias: darse las manos y aun los brazos muchas veces y concertar el tiempo en que se han de ver a solas: tomar los galanes a las damas de las manos y danzar en los saraos con ellas: salir las mujeres al jardín en guardapiés y justillo si la comedia lo manda (...) Salen también muchas veces mal vestidas, por no decir mal desnudas, porque lo pide el papel de la Magdalena o de otra santa penitente.

Y lo que es cosa usada en las comedias y no menos inmodesta, las mujeres se visten de hombres (...) ¿Qué cosa más torpe y provocativa que ver a una mujer de esta calidad que estaba ahora en el tablado dama hermosa afeitada y afectada, salir dentro de un instante vestida de galán airoso, ofreciendo al registro de los ojos de tantos hombres todo el cuerpo que la naturaleza misma quiso que estuviese siempre casi todo retirado de la vista? (pp. 60-61)

Sigue Camargo insistiendo en el deleite de los sentidos, sobre todo la vista para entrar en un sermón bíblico repetitivo lleno de lugares comunes, hasta que llega a la misma confesión del pecador que ha mirado la mujer con malos ojos: “No hay hombre temeroso de Dios que no se confiese con mucho dolor y arrepentimiento de haber puesto con curiosidad los ojos en una mujer hermosa, aunque no pasase de eso” (p. 70). Recordemos que en los manuales de confesores, caso del famoso Navarro, se recomendaba al confesor no entrar en detalles para evitar el placer de escuchar detenidamente y participar por tanto en el pecado del deleite.

En este capítulo se ha tratado la torpeza de la comedia por la atracción y actuación de las actrices, que implica en contexto la presencia de la mujer en el teatro, la mezcla de sexos, el cambio de papeles, excesos en el vestuario, adornos y afeites, la ociosidad, la tentación, la música, los bailes y danzas, el deleite de los sentidos, el mundo de los entremeses, lo cómico, el modo de vida de los farsantes.¹⁷

¹⁷ “Los que concurren a ellos (entremeses) van a estar toda una tarde viendo y oyendo con cuidado, con gusto, con atención una comedia, en la cual con exquisito y primoroso artificio se representan y se ofrecen a los oídos y a los ojos materias amorosas y lascivas, galanteos y pretensiones de damas, esfuerzos extremados del afecto y finezas locas de un hombre galán y de una mujer hermosa que se muestran ciegamente enamorados; trazas e industrias del amor torpe para llegar al logro de los deseos, liviandades de mujeres de punto, y muchas veces de princesas, que después de algunas esquivaces afectadas se rinden últimamente a la porfía amorosa de sus galanes, raptos de doncellas, adulterios de casadas, hipérboles del amor, adoraciones de la hermosura, vistas de noche, rondas, músicas, papeles y otras ordinarias correspondencias de amantes. Todo esto en versos dulces y sonoros llenos de conceptos, de flores y de agudezas sobre estos mismo asuntos, representando con destreza y propiedad admirable por mozos galanes y airosos y, lo que es mucho peor, por mujeres mozas y hermosas vestidas como reinas y princesas, aliñadas y compuestas con extraordinario

En palabras de Camargo al final del mismo:¹⁸

Allí con el deleite halagüeño de la representación, con las apacibles suavidades de la música, con la blandura engañosa de las palabras amorosas y lascivas, con la vista de las mujeres hermosas y lisonjeras, con los bailes profanos y artificiosos, con el ocio, con la risa, con todas las otras deliciosas blanduras de los teatros se van poco a poco afeminando los ánimos más vigorosos y los corazones más fuertes insensiblemente ablandando, hasta venir a quedar rendidos del todo a los deleites sensibles, y inclinados torpemente a todas las delicias y blanduras de la carne (p. 78)

El capítulo IV habla del pecado mortal que cometen los que concurren a oír comedias. Parte de que las comedias son torpes, como acaba de tratar, y por tanto los que asisten a ellas están en peligro de incurrir en alguna o varias culpas. Centra tu exposición en autoridades que mantienen que oír (ver) cosas torpes por curiosidad o divertimento es pecado mortal, aunque la delectación no pase de las palabras. Refuta en esto al P. Tomás Sánchez (“como la delectación pare en las palabras solas y en el modo de decir y representar, y no haya peligro probable de deleitarse en el objeto torpe, o cosas de que se habla, no será por este título, y prescindiendo de escándalo, más que pecado venial” pp. 82-83). Para esto se vale, sobre todo, del P. Azor y de Moura. Insiste también en el tema de la **delectación** de los confesores, ya referida anteriormente, que por su profesión se ven obligados a oír, leer o tratar asuntos, en los que según Camargo no deja de haber peligro¹⁹. Y como era de esperar, este deleite de los sentidos

cuidado y con exquisitos adornos; que no tienen más deseo que agradar a los que las oyen y parecer bien a todos cuantos las miran; que con donaire, con garbo, con gracia, con bizarría, con la expresión artificiosa de vivísimos afectos, con palabras dulces y tiernas, con amorosas caricias, con desdenes afectados, con risas cariñosas, con travesura de ojos, con acciones, con meneos, con gestos, con ademanes, y con mil variedades de estudiados artificios están hacia todas partes arrojando fuego torpe de lascivia y haciendo el patio un infierno. Subido todo esto de punto con el encanto de la música en que las mujeres de la farsa cantan primorosamente letras tiernas y amorosas en tonos airosos y graciosísimos: avivado de más a más con bailes primorosos y danzas artificiosas en que estas mismas mujeres bailan, tocan y danzan, ya con los hombres, ya solas, con mucho aire y poca modestia, con mucha destreza y con más desenvoltura: alternado y entretejido todo esto con la torpe fealdad de los entremeses y otros sainetes impuros, con el inmodesto desgarro de las mujeres vestidas de hombres, y con las demás indecencias que dijimos y otras muchas que no se pueden decir” (Camargo pp. 62-63, Cotarelo pp. 124-125)

¹⁸ Termina Camargo el capítulo III recordando el *Memorial* dirigido a Felipe II en 1598 de la mano de Fr. José de Jesús María, otro conocido detractor del teatro a comienzos del XVII. Véase Luciano García Lorenzo “Comedias y comediantes: Fray José de Jesús María y las razones de su condena (1601).” Eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel. *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (granada, 27 al 30 de octubre de 1994)*. Granada: Universidad de Granada, 1996, pp. 172-180.

¹⁹ Camargo indirectamente está tratando un tema de nuestra actualidad. Los escándalos de representantes de la Iglesia y diversos educadores (centros escolares o de acogida, guarderías, etc.) de los últimos años en que personas de autoridad han aprovechado su posición y cargo para abusar de jóvenes y adultos que han mostrado su confianza en el predicador, el confesor, el

es insistido en las mujeres y sus bailes, cantares y otros infinitos incentivos de lascivia (Tertuliano y Lactancio le sirven de apoyo) además de los espectadores que están tres o cuatro horas “bebiendo fuego infernal por los ojos y por los oídos” (p. 86), usando las palabras de S. Agustín, Séneca y Lactancio. Incluso ilustra lo que ocurrió a una mujer por un pensamiento torpe:

Una mujer santa, y de tan ajustada vida, que en toda ella no había cometido pecado grave, estando para espirar y recibiendo la Extremaunción, puso los ojos incautamente en un mozo que iba acompañando al cura que se la administraba; y aquella especie sola entrando por unos ojos que apenas distinguían ya los objetos, bastó para encender fuego en aquella carne yerta, y casi cadáver frío... consistió en un pensamiento torpe, por el que se condenó (p. 92)

Los comediantes están, pues, en pecado por ser las comedias torpes; los asistentes pecan mortalmente porque cooperan y participan con su complicidad de asistencia y son causa de que se representen y de todos los pecados que se siguen de tales representaciones. Nuevamente se vale de autoridades para apoyar su discurso (“Los que sustentan a los comediantes que usan de juegos ilícitos, pecan porque los fomentan y ayudan en su pecado” Santo Tomás, p. 97). La idea de que “el que va a la comedia, no paga porque se represente, sino porque le dejen verla en caso de que haya de representarse; y por eso no coopera ni es causa de que se represente” (p. 106) no convence a Camargo: “los oyentes pagan con condición de que represente” (p.98), “El comediante fija carteles, en que se obliga a representar con la condición, que ya todos saben, de que se lo han de pagar; aceptan los otros el contrato; van a oírle, y le pagan de antemano, y el comediante representa, y si no vuelve el dinero” (p.106). Ricas muestras, como vemos, de la vida teatral.

A la cuestión de la naturaleza indiferente de la comedia que muchos autores han tocado (defensores y reformadores), Camargo responde en que “aunque el ver la comedia fuera de suyo acción indiferente, obligaba la caridad a evitarla (...) por los pecados que se sigue, aunque se siguiesen por accidente” (pp. 101-102), “como al que hace o vende las armas no se le imputan las muertes y las heridas injustas que, porque se siguen *per accidens* [pues] no sabe ni debe saber tampoco, que haya de usar mal de ella el que la compra, y si lo supiera debía no se la vender, pudiendo sin inconveniente hacerlo” (pp. 101-102). No sabía Camargo a finales del XVII, con este ejemplo tan lógico lo que esperaba a las actuales compañías productoras de tabaco declaradas culpables de los daños producidos por el consumo (según una venta legal y “voluntaria”) de cigarrillos, ni lo que le espera de igual manera a las de armas de fuego. La conclusión de Camargo es que si es necesario abstenerse de una acción cuando hay ocasión de que otros pequen, mayor necesidad habrá cuando la acción es o sea ilícita, aunque no sea pecado grave.

En el último capítulo no entra en los detalles pertinentes del asunto que dice va a exponer: el de los argumentos de los defensores de las comedias. Los temas que trata son la costumbre, la asistencia de sacerdotes a las representaciones, los confesores, el permiso de su Majestad, las comedias de santos y la ayuda a los hospitales. Hay que notar que pasa de largo las autoridades y los escritos a favor del teatro. Se limita a los temas que puede analizar con base en las autoridades que ha venido frecuentando, y puesto que estos temas ya los ha señalado. Ahora le queda aparentar imparcialidad en el juicio. Sus fuentes antiguas serán otra vez San Juan Crisóstomo, Tertuliano, San Agustín, Séneca, Petrarca (habla del circo y los teatros, p. 114), Propercio (p. 118), Ovidio (“vienen las mujeres al teatro a ver, y también a que las vean”, p. 118) y San Isidoro; entre las contemporáneas encontramos a Diana, Mariana, Crespí de Borja, Valle de Moura y Argensola.

Respecto al peso de la costumbre,²⁰ Camargo argumenta que “la multitud de los hombres no tiene el corazón en el corazón, sino en los ojos” (palabras de San Agustín). Recuerda que San Juan Crisóstomo habla de la costumbre de los errores torpísimos de las abominables idolatrías combatidas por la predicación de los apóstoles. Para Camargo los sacerdotes no deben ir al teatro (“un sacerdote que ve la comedia, si puede, ¿cómo tendrá cara para decir que es pecado mortal el verla? ¿O qué se hará con decir que no lo es? ¿Podrá ver la mota en la vista ajena, quien en la suya no ve una viga?” pp. 119-120), siguiendo a Ramos del Manzano y Mariana. No podía ser de otro modo, si más adelante (ya ha tocado en innumerables ocasiones los cantos y bailes) menciona la costumbre de los abominables trajes y los escotados de las mujeres, que tradicionalmente eran el distintivo y la nota pública de las ramera²¹. De las comedias de Santos tampoco se apiada. La crítica severamente y recuerda el frecuentado ejemplo de la comedianta conocida por todo el auditorio por liviana que hacia el papel de la Virgen al decir las palabras del evangelio “¿cómo puede ser esto que no conozco varón?” (Lucas 1, 34). El ejemplo es de Argensola, aunque Camargo lo toma del P. Guzmán. Finalmente el pretexto de los hospitales (ya ha notado algo) dice Camargo que no puede engañar a muchos. Se le acaba el sermón a nuestro jesuita, y lo hace con las palabras de dos autoridades que como hemos

consejero, el educador, el médico, etc. nos recuerda la necesidad de vigilar constantemente “al otro”, con independencia de su posición y su imagen social. Desde el punto de vista religioso se puede tratar de un peligro de la tentación; desde el punto de vista legal se trata de un delito que hay que sancionar. En cualquier caso, lo trágico es que hay que estar pendiente de esta globalización del mal de la que por su desconfianza incluso en el confesor ya Camargo parece que anticipaba desconfianza.

²⁰ Leemos en el art. 27 del actual *Código de Derecho Canónico* “La costumbre es el mejor intérprete de las leyes” *Código de Derecho Canónico*, Lib. I, Tit. II, art. 27, p. 11.

²¹ Leemos en la nueva Recopilación de las Leyes de Castilla: “Jubones escotados ninguna mujer los pueda traer, salvo las que públicamente ganan con sus cuerpos” Camargo, *Discurso*, p. 124.

visto ha tenido muy en cuenta a la hora de escribir todo su libro Moura y Crespi de Borja, Las palabras de este último terminan el *Discurso teológico*:

¿...por qué hemos de consentir una casa del infierno, habitación de demonios lascivos, y no de ángeles castos? ¿por qué mujeres y hombres comediantes, muchos de ellos públicos pecadores, peores que gitanos, aunque de ellos se sustente, en parte bien poca, un hospital? Dios nuestro Señor por su infinita bondad y misericordia lo remedie dando espíritu y resolución para desterrar de entre los cristianos esta peste de almas, celo para no consentirlas y desengaño para no verlas, y su gracia para salvarnos (p. 142)

Hemos de concluir recordando que la inserción de los textos sobre la licitud moral del teatro ha sido ampliamente descuidado en el análisis de la poética de la comedia, no sólo en sentido tradicional de normas y reglas prácticas de escritura, sino como condicionantes de la representación o lectura, en el sentido “de pacto de aceptación que se da entre dramaturgos y espectadores”²². Este descuido ha sido y sigue siendo de enormes proporciones sobre todo en la crítica estadounidense, tan excesivamente preocupada por el texto escrito pero sin tener muy en cuenta el aparato de variantes. La necesidad de analizar debidamente la importancia de los escritos sobre la licitud de los espectáculos, y se está avanzando en este campo, radica en que son un componente esencial de la configuración de la vida teatral del período que venimos analizando. Sin que dichos textos influyeran decisivamente en los cierres de teatro, ni incluso en la actitud permisiva de la Iglesia, al no declararse en contra (sí lo harán algunos de sus miembros), la actitud también generalmente tolerante del Santo Oficio por las mismas razones (recuérdense sus palabras del *Index* de 1707) indudablemente fueron cartas que intervinieron, no sólo en la censura implícita de la literatura dramática (a pesar de la libertad de los dramaturgos), sino en la regulación que por estas y otras razones se impondría a los espectáculos. Estos textos como los que hemos presentado hoy, de un jesuita poco amigo de las fiestas y diversiones de la España del XVII son escritos con más realismo del que imaginamos, a pesar de que las citas y la recurrencias a autoridades antiguas nos parezcan hoy exageradas, desproporcionadas e incluso, si se quiere ridículas. El ambiente teatral y el tumulto que se formaría en torno a la fiesta sería tal, en una época en que no había clasificación de los espectáculos para mayores de 13, 18, Comedia X, en un espacio cerrado y sobre imágenes irrepetibles e incontrolables, deberían pesar en los encargados de vigilar la moral de los cristianos. La preocupación por la recepción de los textos, más que

²² Marc Vitse, “La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia” *La Comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, Diciembre 1991-Junio 1992*. Ed. Jean Canavaggio (Madrid: Casa de Velázquez, 1995), p. 273.

los mismos comediantes pues éstos, según posturas extremas, ya eran públicos pecadores, es lo que realmente preocupa a los moralistas. Como recuerda Iser “un texto es susceptible de admitir realizaciones diferentes y ninguna lectura puede agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo, excluyendo por ello el resto de las posibilidades; a medida que vaya leyendo irá tomando su propia decisión en lo referente a como llenar el hueco.”²³ La preocupación existente entre los teóricos del Barroco por la imaginación de los espectadores que presencia un texto esquema apto de diferentes interpretaciones, pues el texto dramático funciona como las pre-intenciones de las que habla Edmund Husserl (“Todo proceso originalmente constructivo está inspirado por pre-intenciones las cuales construyen y recogen la semilla de lo que ha de venir como tal y lo hacen fructificar”²⁴) se transforma en alarma al no poder controlar ni anticipar la imaginación del lector-público” que da forma a la interrelación de correlatos prefigurados en estructura.”²⁵ Camargo en el *Discurso* que hemos analizado, además de los innumerables detalles sobre la vida teatral de la época nos recuerda la necesidad de comprender que el teatro/espectáculo había llegado en algunos puntos al límite de lo permisible según el código de conducta que predica y que él entiende es el adecuado. ¿Por qué nos escandalizamos al leer a Camargo, si exigimos la libertad de los nuestros espectáculos modernos: cine, TV, fútbol, videos, conciertos, litronas, movidas, etcétera y cuando nos damos cuenta de que tal libertad tiene o es seguida de consecuencias (la violencia es el más claro ejemplo) pedimos reflexión sobre la necesidad de imponer normas, reglas de uso, horario de presentación, contenido de imagen, lenguaje y un largo etcétera? Si preguntáramos hoy al ciudadano común o al erudito de turno por una postura apologética, reformadora o detractora de los medios de diversión actuales ¿nos sorprenderíamos que en tiempos de tanta libertad y democracia, (donde existe claro está), si los resultados de la encuesta se inclinaran por el lado de la reforma de los espectáculos?

²³ Wolfgang Iser, “El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico” En *Estética de la recepción*. Comp. José Antonio Mayoral (Madrid: Arco/Libros, 1987) p. 223. Originalmente publicado como “The Reading Process: A Phenomenological Approach” *New Literary History* 3 (1972): 279-299.

²⁴ Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, *Gesammelte Werke* (La Haya, 1966) 10:52. En Iser, “El proceso de lectura”, p.219.

²⁵ Iser, “El proceso de lectura”, pp. 219-220.

4. CALDERÓN, LOVELACE Y LAS DÉCIMAS DE SEGISMUNDO: CLAVES DE UNA POÉTICA COMPARTIDA

Enrique García Santo-Tomás
University of Michigan, Ann Arbor

Contaminadas por una mitología que se ha nutrido de acusaciones mutuas hasta muy recientemente –con el desastre de la Armada Invencible y la famosa “leyenda negra” como frecuente andamiaje historiográfico–, las relaciones culturales de los siglos XVI y XVII entre España e Inglaterra han alcanzado en los últimos años nuevos deslindes críticos.¹ Todavía hoy, no obstante, subsisten en la creencia popular distorsiones pretéritas sobre la Inquisición y la cruel intransigencia de Felipe II, si bien un conjunto de tendencias revisionistas –especialmente desde la celebración en 1998 del cuarto centenario de la muerte del monarca– han ofrecido una lectura mucho más justa de la Historia. Con ello, las rivalidades anglohispanas han comenzado a ser entendidas como el resultado, y no la mera causa, de la innegable proyección europea de la España de los Austrias durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII.² Se ha continuado así una tradición crítica que arrancaba a principios del siglo XX con los pioneros trabajos de Martin Hume (1905), Thomas Tucker (1907) y José de Armas Cárdenas (1910),³ que cosechó indudables frutos a mediados de

¹ Ya fue Anthony Esler, en “Robert Greene and the Spanish Armada” *ELH* XXXII (1965): 314-332, quien estudió el sentido propagandístico de la sátira *Spanish Masquerado* (1589) de Greene; compartía con ello una fascinación por el tema que ya había sido explorada años antes por J. C. Lapp, “The Defeat of the Spanish Armada in French Poetry of the XVIth Century”. *Journal of English and Germanic Philology* XLIII (1944): 98-100, en donde se había analizado otra de las lecturas del desastre naval, la famosa *Muse Chrestienne* del hugonote Pierre Poupu (1590). Igualmente, *The Whore of Babylón* de Dekker y *If You Know not Me, You Know No Body, Part II*, de Heywood tratan de la derrota de la Armada. La obsesión del español por la figura de Francis Drake –reflejada, por ejemplo, en *La Dragontea* de Lope– continuó en el siglo XVII con la figura de Oliver Cromwell.

² Con respecto a este último tema, destaca el formidable estudio de Jocelyn N. Hillgarth, *The Mirror of Spain, 1500-1700: the Formation of a Myth*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2000; la “visión inglesa” se analiza en los capítulos VI (pp. 272-291) y XII (pp. 446-479).

³ Véanse Martin Hume, *Spanish Influence on English Literature*. Nueva York: Haskell House, 1905 [1964], especialmente las pp. 253-312; Thomas G. Tucker, *The Foreign Debt of English Literature*. Londres: George Bell & Sons, 1907, pp. 216-230; José de Armas y Cárdenas, “Calderón en Inglaterra”, incluido en su *Ensayos críticos de literatura inglesa y española*. Madrid: V. Suárez, 1910, pp. 151-158.

siglo,⁴ y que ha cobrado especial relevancia en los últimos años con estudios de notable interés tanto en la disciplina de la historia como en otras áreas del conocimiento; si la noción de lo “trasatlántico” va ya obteniendo un creciente empuje en aproximaciones como la historiografía o los estudios culturales y literarios, el Canal de la Mancha, que antaño separaba y distanciaba, parece ser ahora un nexo de juntura. Han sido además las influencias mutuas en la creación literaria, por ejemplo, las que han ofrecido una visión de la historia europea mucho más enriquecedora; el controvertido matrimonio de Felipe II con María Estuardo en 1554 debe verse, por consiguiente, como la inauguración de lo que fue –a pesar de las prohibiciones españolas de viajar al extranjero (1559) y las inglesas de viajar a España y los Países Bajos (1571)– un espacio de cultura compartida durante todo el siglo XVI: Luis Vives y Antonio de Corro en Inglaterra, la importante labor cultural de los hispanófilos británicos James Howell y Lord Bristol, la influencia de Santa Teresa en el imaginario místico de Richard Crashaw, Robert Southwell, George Herbert, Henry Vaughn e incluso John Donne, o el impacto del *Quijote* en los primeros *satirists* ingleses. Sin embargo, muchos de estos contactos renacentistas, que ya fueron identificados hace más de medio siglo en puntuales intervenciones críticas, siguen sin ser analizados con el detalle que se merecen, y desde esta *terra incognita* arrancan las inquietudes planteadas en el presente ensayo.⁵

No obstante, ya se detectan avances significativos en la crítica literaria del último cuarto de siglo: el teatro, fértil territorio de *translatio studii* y lecturas mutuas durante hace más de quinientos años, ha sido uno de los géneros más beneficiados gracias a la evidencia de los numerosísimos testimonios que, a la largo del tiempo, han generado importantes estudios de literatura comparada⁶

⁴ A los estudios de psicología comparada basados en afinidades espirituales llevados a cabo por Salvador de Madariaga en los años veinte, se añadieron otros más tarde de no menor resonancia: Helmut Hatfeld, en “El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII” *Revista de Filología Hispánica* III (1941): 9-23, habla del “metaforismo” calderoniano; Dale B. J. Randall, en *The Golden Tapestry: A Critical Survey of Non-Chivalric Spanish Fiction in English Translation, 1543-1657*. Durham, NC: Duke University Press, 1963, aporta un recuento de datos de extraordinaria utilidad para el estudioso; y de Hilda U. Stubbings es la completa bibliografía *Renaissance Spain in Its Literary Relations with England and France. A Critical Bibliography*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 1968.

⁵ La recepción inglesa de Vives fue analizada por James Fitzmaurice-Kelly en “Some Correlations of Spanish Literature”. *Revue Hispanique* XV (1906): 58-85; su influencia en Thomas More fue estudiada décadas más tarde por Allison E. Peers, “Juan Luis Vives and England”. En *St. John of the Cross and Other Lectures and Addresses, 1920-1945*. Londres: Faber & Faber, 1946. Para el caso de Crashaw véase, por ejemplo, Marcel Carayon, “Les trois poèmes de Crashaw sur Sainte-Thérèse”. En *Hommage Ernest Martinenche, études hispaniques et américaines*. París: Editions d’Arthey, 1939; y Anthony E. Farnham, “Saint Teresa and the Coy Mistress”. *Boston Studies in Englis* 2 (1956): 226-239. Las influencias de la Santa en John Donne recibieron tratamiento crítico por Eleanor McCann, “Donne and Santa Teresa on the Ecstasy”. *Huntington Library Quarterly* XVII (1954): 125-132.

⁶ Me refiero, por ejemplo, a Joh Loftis, *Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusion and History Plays*. Princeton: NJ: Princeton University Press, 1987; Walter Cohe, *Theater of a Nation. Public Theaters in Renaissance England and Spain*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987.

y antologías críticas sobre la influencia del teatro español en el inglés.⁷ Con la enorme popularidad de nuestros poetas del siglo XVII más allá de los Pirineos, sabemos ya que son innumerables las comedias inglesas que tratan temas hispanos, ofreciendo en muchos casos una imagen notablemente “orientalizada” de la Península Ibérica al presentar a los españoles como arrogantes, orgullosos y vengativos: *The Spanish Tragedy* de Kyd, *The Changeling* y *A Game at Chess* de Middleton, *Lust’s Dominion* de Dekker, *The Fair Maid of the West, Part I* y *A Challenge for Beauty* de Heywood, y *Tis Pity She’s a Whore* de Ford son piezas que han servido para ofrecer una visión de lo otro cuyo alcance metaliterario merece un estudio independiente.⁸ Esta imagen de España y sus habitantes en el extranjero madura también a través de las numerosas traducciones y refundiciones al inglés de comedias españolas; la práctica arrancaba ya con *Calisto and Melebea* (hacia 1530), y había estado presente en el cambio de siglo con la influencia que, por ejemplo, había ejercido el teatro cervantino sobre el dramaturgo John Fletcher (1579-1625) en obras como *The Chances* y *Rule a Wife, and Have a Wife*.⁹

La proyección europea de Calderón es una de las más significativas, como ha reflejado más de un estudio.¹⁰ Entre 1641 y 1660, por ejemplo, diez obras suyas inspiran veintidós traducciones y adaptaciones en Francia, fuentes a su vez de otras muchas en Europa hasta bien entrado el siglo XVIII; estas adaptaciones subrayan, como bien indica Antonio Regalado, “los cambios y acoplamientos a las doctrinas estéticas, intenciones morales, convenciones dramáticas y contexto social e ideológico de la lengua, cultura y movimiento histórico en el que se hace la traslación”.¹¹ El autor de *La vida es sueño* influye en el teatro de

⁷ Véase Anita K. Stoll, ed., *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*. Londres, Madrid: Tamesis, 1993; Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz, eds., *La Comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. Londres: Tamesis, 1999. Resulta lamentable, no obstante, el comprobar que esta influencia no se ha continuado en el tiempo: Hoy en día, de hecho, parece no reconocerse el teatro español con todo el merito que merece, tal y como indica José María Ruano de la Haza en “Trascendencia y proyección del teatro clásico español en el mundo anglosajón”. *Significados y proyección internacional del Teatro Clásico Español*. José María Díez Borque, ed. Madrid: Seacex, 2003, pp. 171-182.

⁸ Remito a Don W. Cruickshank, “Lisping and Wearing Strange Suits”: personajes ingleses en la escena española y personajes españoles en la escena inglesa: 1580-1680”. En Anita K. Stoll, ed. *op.cit.*, pp. 9-24 [p. 19].

⁹ Influencia que ha sido estudiada, entre otras, por Diana de Armas Wilson, “Of Piracy and Plackets: Cervantes, *La señora Cornelia* and *Fletcher’s The Chances*”. Ed. Francisco La Rubia Prado. *Cervantes for the 21st Century/Cervantes para el siglo XXI: Studies in Honor of Edward Dudley*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2000, pp. 49-60; y por Joan Farabow McMurray en su tesis doctoral *John Fletcher and His Sources in Cervantes*. Dissertation Abstracts International, 1987 Dec., 48 no. 6:1460A-1461A. Se cree, no obstante, que Fletcher recibió a Cervantes a través de Salas Barbadillo, fiel continuador de algunos de los arquetipos –Escaramán, Pedro de Urdemalas, etc.– ya cultivados por Cervantes.

¹⁰ Destaca, en particular, el de Henry Sullivan, *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*. Trad. Milena Grass. Frankfurt & Madrid: Vervuert & Iberoamericana, 1998.

¹¹ Véase Antonio Regalado, *Calderón: Los orígenes de la modernidad en el Siglo de Oro*. Barcelona: Destino, 1995, vol. II, p. 602, n. 13; y Alejandro Cioranescu, “Calderón y el teatro clásico francés”. *Estudios de literatura española y comparada*. Isla Canarias. Universidad de la Laguna, 1954.

la Restauración a través del drama francés, pero también de manera directa, ya que algunos de los dramaturgos ingleses conocían la lengua española. Cuando regresa Carlos II del exilio a Inglaterra en 1660 se reanuda la temporada teatral, prohibida por los puritanos en 1647; debían gustar, por ello, los personajes femeninos calderonianos en una sociedad donde las mujeres actrices estaban prohibidas, destacando entonces el contexto urbano como el espacio dramático más rentable. Su influencia entonces se hace notar de forma evidente: en *El maestro de danzar* y *Mañanas de abril y mayo* basó William Wycherley dos de sus comedias; *Mejor está que estaba* fue adaptada por George Digby con el título *Tis Better than it Was* (1665) y su comedia *Worse and Worse* fue inspirada, claro está en la calderoniana *Peor está que estaba*; Susana Centlivre escribió *Love at a Venture*, basada en *Hombre pobre todo es trazas*, que también inspiró *The Double Gallant; or, Sick Lady's Cure* (1707) de Colley Cibber; Wycherley escribió *Love in a Wood* y Dryden *An Evening's Love; or, the Mock Astrologer* (1671) ambas basadas en *El astrólogo fingido*;¹² y son además de diversa índole las concomitancias o "coincidencias" que se han detectado entre Calderón y Shakespeare.¹³ Todo este acopio de datos apunta a pensar, en definitiva, que para mediados de siglo se habían plantado ya, en cualquier caso, las semillas de una inclinación por lo español que iba a estar presente décadas más tarde en el teatro de la Inglaterra neoclásica.¹⁴

A partir de concomitancias como esta, quiero plantear en el presente ensayo la hipótesis de que la influencia calderoniana se extendiera aún más allá de las tablas, adentrándose en el imaginario poético y algunos de sus sistemas metafóricos practicados por los famosos *cavalier poets*, que tanto éxito tuvieron a mitad de siglo. Creo, de hecho, que existe la posibilidad de que leyeran a Calderón con el mismo interés con el que adoptaron la tradición mística española a través de Richard Crashaw, incorporando un léxico muy parecido o incluso idéntico en ocasiones al del poeta madrileño.¹⁵ Muchas de

¹² Véase, a este respecto, Carrington H. Lancaster, "Calderón, Boursault, and Ravenscroft". *Modern Language Notes* LI (1936): 523-538; Max Jr. Oppenheimer, "Supplementary Data on the French and English Adaptations of Calderón's *El astrólogo fingido*". *RLC* XXII (1948): 547-560; James Urvin Rundel, "Wycherley and Calderón: A Source for *Love in a Wood*". *PMLA* LXIV. 2 (1949): 701-707; Francesco Cordasco, "Spanish Influence on Restoration Drama: George Digby's *Elvira* (1663)". *Revue de Littérature Comparée* XXVII (1953): 93-98; Norman D. Shergold y Peter Ure, "Dryden and Calderón: A New Spanish Source for *The Indian Emperour*". *Modern Language Review* LXI (1966): 369-383.

¹³ Véase Pedro J. Duque, "Calderón-Sakespeare: Algunas similitudes y diferencias". En *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Luciano García Lorenzo, ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, Anejos de la Revista Segismundo, 6, pp. 1277-1288; George Mariscal, "Calderón and Shakespeare: the Subject of Henry VIII." *Bulletin of the Comediantes* 39. 2 (1987): 189-213; más recientemente, Susan Fischer, ed., *Comedias del Siglo de Oro and Shakespeare*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1989.

¹⁴ Inclinación estudiada por John Loftis en *The Spanish Plays of Neoclassical England*. New Haven, CT: Yale University Press, 1973.

¹⁵ Para una primera aproximación a este parnaso poético, remito al lector interesado a los estudios de David C. Judkins, "Recent Studies in Cavalier Poets: Thomas Carew, Richard Lovelace, John Suckling, and Edmund Waller". *English Literary Renaissance* 7 (1977): 243-258; Donald Bruce, "The

sus imágenes, a fin de cuentas, eran moneda común en la época –el motivo de la caída del caballo, por ejemplo, había sido tratado por Shakespeare, Corneille, Racine y Marlowe¹⁶– y no sería extraño que, en el cultivo de temas universales como el poder y la libertad, se valieran de un mismo vocabulario para expresar una situación política diferente. “El espíritu galante y cortesano de la comedia calderoniana –ha escrito Regalado– encajó en los gustos de los *cavaliers* que descubrieron un modelo dramático contemporáneo inexistente en la tradición de la comedia inglesa del teatro isabelino, jacobita y estuardo”.¹⁷ Este grupo de poetas, asociados a la Corte del malogrado rey Carlos I –Carew, Suckling, Cartwright, Randolph–, había madurado ya entre 1630 y 1640, y continuó su influencia una década más, definiendo el tono de una poesía de Corte abierta a formas coetáneas tanto como a temas clásicos; heredaban así de la poesía inicial de Donne –la menos religiosa, por lo tanto– el sentido caballeresco, la *sprezzatura* y una romántica sensibilidad cortesana aunque, como ya escribió Manfred Weidhorn, sin aportar “a serious moral fiber”.¹⁸

Tal es el caso de Richard Lovelace (1618-1657), quien cultivó en sus poemas, al igual que contemporáneos suyos como Donne o Crashaw, una combinación entre lo sensual de la superficie poética y lo devocional de su mensaje. Algunos críticos han detectado por ejemplo, un elevado tono sexual en sus poesías de confinamiento, con un sujeto femenino sometido a la visión masculina del auto;¹⁹ otros coinciden, sin embargo, en subrayar una fascinación por el tema del poder y la falta de libertad heredada de Marcial en composiciones como “A Fly Caught in a Cobweb”, “The Snayl” y “The Falcon”, por dar tan sólo tres ejemplos.²⁰ Mi interés, en este caso, se centra en su famosísima composición “To Althea, from Prison” (hacia 1642, publicada en 1649), acaso la más conocida y antologada de toda su producción poética, y cuya lectura en inglés me ha transportado siempre a unos versos en español ya conocidos por todos; las quejas de la voz poética de Lovelace resuenan en las décimas de Segismundo en *La vida es sueño*, escritas por Calderón unos años antes:²¹

War Poets of 1639: Carew, Suckling and Lovelace”. *Comparative Review* 259. 1511 (1991): 309-314; y Raymond A. Anselmet, “‘Clouded Majesty’: Richard Lovelace, Sir Peter Lely, and the Royalist Spirit”. *Studies in Philology* 86. 3 (1989): 367-387.

¹⁶ Véase Angel Valbuena Briones, “El simbolismo en el teatro de Calderón. La caída del caballo”. *Romanische Forschungen* LXXXIX (1962): 60-76.

¹⁷ Véase Regalado, *op. cit.*, p. 603

¹⁸ Manfred Weidhorn, *Richard Lovelace*. Boston: Twayne, 1970, p. 147.

¹⁹ Sharon Cadman Seelig en “My Curious Hand or Eye: The Wit of Richard Lovelace”. En Claude J. Summers y Ted Larry Pebworth, eds., *The Wit of Seventeenth-Century Poetry*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 1995, pp. 151-170 [especialmente 167-168 en lo tocante al poema que nos ocupa].

²⁰ Véase Weidhorn, *op. cit.*, p. 19.

²¹ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Ed. José María Ruano de la Haza. Madrid: Castalia, 1994; todas las citas del texto provienen de esta edición.

*Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que deja en calma,
¿y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?*

*Nace el bruto, y con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas,
gracias al docto pincel,
cuando, atrevido y cruel,
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,
monstruo de su laberinto,
¿y yo, con mejor instinto,
tengo menos libertad?*

*Nace el pez, que no respira,
aborto de ovas y lamas,
y apenas bajel de escamas
sobre las ondas se mira,
cuando a todas partes gira,
midiendo la inmensidad
de tanta capacidad
como le da el centro frío,
¿y yo, con más albedrío,
tengo menos libertad?*

*Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,
y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra,
cuando músico celebra
de las flores la piedad
que le dan la majestad
al campo abierto a su ida,
¿y teniendo ya más vida,
tengo menos libertad?*

El poema de Lovelace, por su parte, reza así:

“To Althea, from Prison”

*When Love with unconfined wings
Hovers within my gates,
And my divine Althea brings
To whisper at the grates;
When I lie tangled in her hair
And fettered to her eye,
The gods that wanton in the air
Know no such liberty.*

*When flowing cups run swiftly round,
With no allaying Thames,
Our careless heads with roses bound,
Our hearts with loyal flames;
When thirsty grief in wine we steep,
When healths and draughts go free,
Fishes that tipples in the deep
Know no such liberty.*

*When, like committed linnets,
With shriller throat shall sing
The sweetness, mercy, majesty,
And glories of my king;
When I shall voice aloud how good
He is, how great should be,
Enlarged winds, that curl the flood,
Know no such liberty.*

*Stone walls do not a prison make,
Nor iron bars a cage;
Minds innocent and quiet take
That for an hermitage.
If I have freedom in my love,
And in my soul am free,
Angels alone, that soar above,
Enjoy such liberty.*

Fiel testimonio de su biografía, los versos parecen reflejar el encarcelamiento del poeta en el famoso *Gatehouse* en 1642 por su apoyo a la causa real y su oposición al Parlamento, lo que provocó acabar relegado al bando de los perdedores en las tensiones que acabarían con la ejecución del mismo rey Carlos I. Definido también como el triunfo estoico de la mente sobre el cuerpo

y como una celebración de la amistad, el amor y el vino el poema comparte algunas de las convenciones de la literatura de cárcel que se repiten en otros textos del período.²² Lovelace vuelca en ellos todo el espíritu *cavalier* al plasmar, mediante la voz poética, la suerte de un hombre resignado a un presente difícil que no esconde, sin embargo, un mensaje de optimismo: la cárcel no es obstáculo para sentirse libre, el confinamiento físico no amenaza la libertad espiritual: “stone walls do not a prison make”. La presencia de Althea se añora con toda su sensualidad “tangled in her hair / and fettered to her eye”; el vino no mezclado con agua de río –“with no allaying Thames”– fluye en los brindis por la lealtad monárquica; y el canto comunal –caso ya producto de la embriaguez– celebra la causa política; la libertad es, como resultado, incluso mayor de la que gozan los ángeles celestiales. El texto es entonces un canto epicúreo a la amistad y al vino, y un alegato político a la causa real que tanto le iba a costar al poeta cortesano. Y, sin embargo, no sería desacertado leerlo de una manera diferente, no tanto apegados a la idea de un encarcelamiento real, sino a la posibilidad de la cárcel como espacio metafórico.²³ Las “loyal flames” y las “glories of my King” irían entonces mano a mano, convirtiendo al poema en un alegato protoliberalista, en donde esta libertad no sería tanto una garantía monárquica sino más bien una expresión personal más asociada a la libertad de pensamiento. A fin de cuentas, era práctica común entre los *cavaliers* el elegir un tema o motivo para después trabajarlo, al modo de los poetas renacentistas, de la manera más personal.

Nada en común, hasta el momento, con los acontecimientos sociopolíticos que vivió Calderón al otro lado del Canal. Sin embargo, la estructura del poema, la evidencia de sus correlaciones y el verso final en cada estrofa me llevan a pensar en lecturas comunes o quizá, de forma algo más audaz, en hecho de que Calderón figurara en la biblioteca del poeta inglés y que éste, simplemente, se inspirara en él; a fin de cuentas, Lovelace venía de una familia acomodada de Kent y había estudiado en Oxford, donde había ya destacado por su *wit* y su extraordinaria presencia, heredada de la noción renacentista difundida principalmente por Castiglione. Poco se ha estudiado, por otra parte, la influencia que las relaciones diplomáticas entre ambos países ejercieron en su producción cultural durante estos dos siglos de rivalidades ultramarinas. ¿Pudo, por ejemplo, la figura del Conde de Gondomar, que representó los intereses de Felipe III en Londres de 1613 a 1618 y de 1629 a 1622, favorecer

²² Véase Thomas Clayton, “Some Versions, Texts, and Readings of ‘To Althea, from Prison’”. *Papers of the Bibliographical Society of America* 68 (1974): 225-235; Raymond A. Anselment, “‘Stone Walls’ and ‘Iron Bars’: Richard Lovelace and the Conventions of Seventeenth-Century Prison Literature”. *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme* 17.1 (1993): 15-34.

²³ Tal es la sugerencia, por ejemplo, de A. Waller Hastings en “Stone Walls, Iron Bars, and Liberal Political Theory: Lovelace’s ‘To Althea from Prison’”. En Jay Ruud, ed. *Proceedings of the First Dakotas Conference on Earlier British Literature*. Aberdeen, SD: Northern State University Press, 1993, pp. 74-85. p. 81.

de manera crucial las relaciones culturales –y por extensión el intercambio literario– de estos dos países años después?²⁴ La carrera de este diplomático, cuyo nombre original era Diego Sarmiento de Acuña –fue nombrado Conde en 1617– inspiró la famosa comedia *A Game at Chess* de Thomas Middleton, y quizá fuera a través del noble español que muchos de los poetas *cavaliers* de dos décadas más tarde leyeron a los clásicos áureos.²⁵ Lo cierto es que las relaciones anglo-hispanas habían pasado, en la primera mitad de este siglo XVII, por diferentes etapas. Ya en 1604 el nuevo rey Jacobo I había intentado mejorar las relaciones con España, estando incluso dispuesto a hacer concesiones a los católicos ingleses mediante el matrimonio de su hijo Carlos con la hermana de Felipe IV que, por cierto, nunca se produjo. Su hijo, en cambio, fue mucho más beligerante, fracasando en su anhelo de invadir Cádiz; su muerte en el cadalso en 1649 no mejoró substancialmente las relaciones con Madrid, cuya tibieza diplomática continuó hasta 1660 con la llegada de Carlos II. A pesar de las hostilidades mutuas, los contactos estaban ahí, con Buckingham visitando a Olivares en Madrid en 1623 y con mucha literatura fluctuando entre ambas Coronas. Son, en fin, muchas las avenidas por las cuales pudieron cruzarse los destino literarios de Lovelace y Calderón: ¿pudo haber, por ejemplo, una transmisión del famoso monólogo de Segismundo como un poema suelto?

Se ha dicho que los versos calderonianos remiten a Plinio y su ordenación de elementos naturales –a Plinio también elogia Lovelace como el “tesorero” de la naturaleza: “If Pliny, Lord High Treasurer of all / Nature’s exchequer shuffled in this our ball, / Painture, her richer rival, did admire” (351, 1-3)– aunque son varias las fuentes de estas décimas.²⁶ Las series de comparaciones paralelas son curiosamente semejantes: el ave en Calderón es en Lovelace el pardillo (*linnet*) y también ese misterioso “gods that wanton in the air”, que en otras versiones aparece como “birds that wanton...”; el pez “que a todas partes gira” se torna en “fishes that tipple in the deep”; el arroyo, “culebra”, “sierpe de plata” que “se quiebra”, se convierte en “enlarged winds, that curl the flood” en los versos del poeta *cavalier*. Y, como colofón, el tema de la libertad añorada por ambas voces poéticas que parece un calco mutuo: el “tengo menos libertad” al final de cada décima es ahora el “know no such liberty” al final de cada estrofa. Son, por ello, semejanzas que apuntan a nuevas posibilidades de interpretación del poema del inglés.

²⁴ Véase Antonio Pastor; “Un embajador de España en la escena inglesa”. En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*. Vol. III. Madrid: Hernando, 1925. Una visión más completa de Gondomar y su entorno se ofrece en el clásico estudio de Garrett Mattingly, *Renaissance Diplomacy*. Nueva York: Dover, 1988, capítulo XXVI, pp. 220-232.

²⁵ La recepción de la comedia de Middleton fue polémica, como ya subrayaron Edward M. Wilson y Olga Turner en “*The Spanish Protest against A Game at Chess*”. *Modern Language Review* 44 (1949): 476-482.

²⁶ Para los orígenes de este soliloquio, véase Alfonso Reyes, “Un tema de ‘*La vida es sueño*’” En *Obras Completas*. Tomo VI. México, 1957, pp. 185-ss; y Harold G. Jones, “Dos fuentes del primer soliloquio de Segismundo”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 28 (1979): 129-136.

Aún así, sabemos que esta misma técnica ya fue cultivada por Calderón en otras piezas de forma parecida –como es el caso de *Apolo y Climene* o el auto de *La vida es sueño*– y que hubo otros poetas que también se valieron de esta misma cualidad, lo que complica mucho el mapa de influencias.²⁷ Sin embargo, creo que es necesario pensar en la posibilidad de que esta rivalidad política y esta ignorancia de “lo otro”, que había servido de fuerza motriz en muchas de las relaciones literarias de los dos países, diera frutos de otra índole: en vez de ver a los españoles desde un tópico negativo que llevaba repitiéndose varias décadas, el verso de Lovelace invita a asumir muchos elementos de su tradición estética en los cambios que estaba experimentando la poesía inglesa de mediados de siglo. El cotejo de los textos nos hace ver, eso sí, que el espíritu del inglés perduraba una visión de la vida mucho más festiva, acaso desde la camaradería y solidaridad de las causas comunes –y de las causas *perdidas*–. En este sentido, “To Althea, from Prison” podría leerse como el enverso calderoniano, como la adaptación de determinados elementos con un propósito mucho más lúdico, acaso menos “filosófico”, logrando con ello la creación de una pequeña obra maestra que, en su propia lectura, remite al lector a unas décimas que ya son algo más que parte del parnaso dramático hispano. Esa es, por tanto, una lectura audaz; lo más prudente, por el momento, será pensar que siempre podremos conformarnos con la posibilidad de una feliz coincidencia que, al remitir a fuentes comunes, es ya en sí un sugerente enlace desde el que trazar nuevos modos de ver las relaciones hispano-inglesas del siglo XVII.

²⁷ No es difícil, de hecho, encontrar correlaciones parecidas en otras piezas del teatro áureo: existen unas décimas muy calderonianas en el monólogo que Belisa pronuncia al comienzo del segundo Acto de *Las bizarrías de Belisa*, en donde, muriéndose de celos por un don Juan que ama a su rival Lucinda, se compara a una nave, a un árbol y a un nido; tras desarrollar la trágica suerte de cada uno de esto elementos en tres décimas magistrales, el *Fénix* cierra la secuencia lamentando que:

Nave en el mar parecía
mi libertad en amor;
árbol vestido de flor
mi locura y bizarría;
nido que el ave tejía
era mi seguro olvido;
mas vino Amor atrevido,
y, con el galán Cardona,
puso al pie de su corona
la nave, el árbol y el nido. (vv. 983-1022)

5. LA METATEATRALIDAD COMO RECURSO DRÁMATICO EN *CASARSE POR VENGARSE*

M. Teresa Julio

Universitat de Vic

INTRODUCCIÓN

En primer lugar, daré unas referencias sobre *Casarse por vengarse*, comedia que se gesta en el momento de máximo apogeo del teatro español, y después me centraré en la figura del gracioso, que actúa de criado y de comentarista, en planos de realidad distintos, y aprovecha la consolidación del género como recurso metateatral para conseguir determinados efectos.

1. NOTAS SOBRE LA COMEDIA

En 1636 aparecen dos ediciones de *Casarse por vengarse*. Una de ellas en Valencia en la *Parte 29 de Comedias de diferentes autores* a cargo de Silvestre Esparsa, erróneamente atribuida a don Pedro Calderón de la Barca, y otra en Zaragoza en la *Parte 30 de Comedias famosas de varios autores* a cargo del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia a nombre de don Francisco de Rojas¹. Por la celebridad que tiene a principios de ese año, la comedia fue escrita el año anterior, 1635².

La fecha no es trivial, como tampoco puede serlo la atribución. En el período de 1630-1640, conocido como la década de oro del teatro español, los modelos dramáticos están ya netamente definidos y el auditorio sabe descifrar los códigos teatrales, gracias a los personajes y comportamientos estereotipados, a los enredos, confusiones y malentendidos habituales, a la simbología escenográfica convencional, etc. etc. Y junto a estas fórmulas aparece la intertextualidad, la parodia y las alusiones metateatrales como guiños que apelan directamente al conocimiento que el espectador tiene del mundo literario y de la realidad que

¹ También se editó posteriormente a nombre de Calderón en *Doce comedias, las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Primera Parte*, Imprenta de Lorenzo de Amberes, Lisboa 1646.

² Según Cotarelo, “ya era conocido y común en marzo de ese año [1636] y se representaba gasta en pueblos de poco vecindario: prueba de su grandeza y merecida popularidad” (1911:41).

lo envuelve. Todo ello pone a disposición del autor un conjunto de recursos dramáticos que se desarrollan en diferentes niveles en función del mayor o menor grado de integración en que aparecen respecto a la trama principal. La simple comicidad o la burla más directa, el distanciamiento o la complicidad con el espectador son algunos de los efectos que se pretende conseguir.

Por otro lado, que la comedia se publicara a nombre de Calderón no ha de sorprendernos. En 1635, un año antes de la impresión, Calderón se convierte en dramaturgo oficial de la corte, y utilizar el nombre de un autor conocido como “gancho” para vender una comedia o atraer al público a los corrales es, por desgracia, frecuente en nuestro Siglo de Oro. Más aún, justamente esta práctica, tan habitual como ilícita, lleva a algunos dramaturgos, entre ellos al propio Rojas y Calderón, a imprimir sus obras³. Pero quizás se trate de una simple confusión, puesto que por esta fecha tanto Rojas como Calderón eran autores de prestigio y sus obras se representaban en los corrales y en Palacio⁴.

La trama de esta comedia –que hoy anacrónicamente calificaríamos de tragedia, ateniéndonos al fatal desenlace– presenta algunas similitudes con *El médico de su honra* de Calderón, obra, también, de 1635⁵.

Enrique se ha criado en la quinta de Roberto, padre de Blanca, porque siguiendo el consejo de los hados, el rey, su hermano, lo desterró. Con el roce nace el amor, y Blanca y Enrique rompen una pared parra poder verse por las noches. Roberto llega de Palermo con la noticia de que el rey ha muerto y a Enrique le corresponde sucederlo en el trono. Blanca teme que, con el nuevo estado, el joven deje de quererla. Éste promete casarse con ella y le da un papel en blanco con una firma como muestra de su amor. Blanca lo confía a su padre, que fiel al difunto rey lo aprovecha para concertar el matrimonio con Rosaura,

³ Al menos así justifica Rojas la publicación de la *Segunda parte* de sus comedias (Madrid, 1645), en cuyo prólogo dice: “Imprimen en Sevilla las comedias de los ingenios menos conocidos, en nombre de los que han escrito más; si es buena la comedia usurpando a su dueño la alabanza; y si es mala, quitando la opinión al que no la ha escrito”. Por razones similares se publica la *Primera Parte* de las comedias de Calderón (Madrid, 1636; con aprobación de 1635): “La causa [É] que me ha movido a haber juntado estas doce comedias de mi hermano [habla José Calderón] no ha sido tanto el gusto de verlas impresas, como el pesar de haber visto impresas algunas de ellas antes de ahora, por hallarlas todas erradas, mal corregidas y muchas que no son suyas en su nombre y otras que no lo son en el ajeno” (Cruikshank, 2000: 34).

⁴ Entre las representaciones palaciegas de Rojas anteriores a 1636 figuran: *Persiles y Segismunda* (febrero de 1633), *El desafío de Carlos V* (mayo de 1634), *No hay ser padre siendo rey* (enero de 1635), *Peligrar en los remedios* (abril de 1635), *El profeta falso Mahoma* (mayo de 1635).

⁵ La compañía de Antonio García de Prado representó *El médico de su honra* en el Salón de Palacio el 10 de junio de 1635. También consta la representación de una comedia con el mismo título y por la misma compañía el 8 de octubre de 1629; posiblemente, como apunta Cruikshank (1989), esta última se trata de la obra atribuida a Lope de Vega. De las semejanzas entre la comedia de Calderón y la de Rojas cabe destacar: el matrimonio concertado y a disgusto de la dama, la negativa inicial de los maridos a aceptar el supuesto engaño a pesar de lo que ellos creen indicios certeros, la ocultación en la propia casa para averiguar la ofensa, las cartas comprometedoras, la inocencia de las acusadas y, sobre todo, el asesinato de la esposa a manos del marido, común también a otras comedias de Calderón escritas entre 1630 y 1635 (*El mayor monstruo los celos* o *A secreto agravio, secreta venganza*).

cumpliendo así con la última voluntad de su soberano. Enrique se opone a la boda y decide casarse en secreto con la muchacha.

Por su parte, el Condestable pide la mano de Blanca a su padre. Al enterarse ésta de las futuras bodas de Enrique y Rosaura, acepta el matrimonio con el Condestable.

Durante la noche, Enrique entra por la falsa pared con la intención de casarse con ella. Pero ya es demasiado tarde: Blanca ya está casada. El Condestable empieza a sospechar. Enrique regresa de nuevo a la quinta para justificar su conducta. El Conde, que permanece oculto, sale a escena y Enrique, sin ser visto, logra escapar. Se apaga la luz y Blanca, pensando que habla con Enrique, confiesa a su propio esposo que se casó por vengarse. El Conde descubre la falsa pared e intercepta el papel en que Blanca pide a Enrique que vaya a verla. Vista su deshonor, el Condestable trama lo siguiente: dice a su esposa que el rey ha decidido enviarlo a la guerra y sólo una recomendación suya puede impedirlo. Blanca acepta escribir esa carta y cuando está en el bufete, el Condestable derrumba la falsa pared y la joven muere aplastada.

Los *dramatis personae* son los esperados: el primer galán (Enrique, rey) y la primera dama (Blanca), el segundo galán (el Condestable) y la segunda dama (Rosaura, reina), el padre (Roberto), la criada (Silvia) y Cuatrín, el gracioso.

De este elenco de personajes típicos de la comedia áurea destaca, sin duda, Cuatrín, un gracioso que desempeña una doble función. Por un lado, representa el papel de criado, con los atributos propios del gracioso clásico a los que se suman los característicos de los graciosos de Rojas; por otro, representa el papel de comentarista, y cada uno de estos papeles se desarrolla en planos de realidad distintos, como veremos a continuación.

2. DOS PAPELES, DOS FUNCIONES: CUATRÍN-CRIADO Y CUATRÍN-COMENTARISTA

2.1. Cuatrín-criado

La figura de Cuatrín como criado del Condestable, es una ficción literaria que se halla en el mismo nivel de realidad que los restantes personajes de la obra, esto es, se mueve en el universo de Blanca, Enrique, Roberto, etc., se relaciona e interactúa con ellos y espacialmente se halla en Palermo. En el pequeño mundo de la escena es un criado que tiene como misión llevar a buen término los encargos de su señor, en especial el de transmitir a Blanca que su esposo no dormirá esa noche en la casa porque ha de resolver un asunto de honra (como él mismo confiesa) y el de llevar a Enrique el papel que ha escrito Blanca y que es interceptado por su amo. Bien es cierto que a pesar de la declaración expresa de fidelidad que hace ante su señor cuando dice

*(1) Aunque soy criado fiel,
nada a tu gusto me impida,
pues siempre tu esclavo he sido⁶
(1952: 119a)*

no es la fidelidad lo que lo lleva a actuar, sino el interés, la recompensa que obtiene al realizar dichos encargos:

*(2) Si un vestido me aseguras
hecho y derecho me ahorro
las entretelas y aforro
los sastres y las hechuras
(1952: 119a)*

*De peña en peña, y no de rama en rama,
por mi vestido más que por mi fama
lo que hay de aquí a Palermo he sincopado
(1952: 120b)*

Es miedoso, cobarde, soplón y charlatán. No pierde la oportunidad de acudir al refranero si se le presenta la ocasión o de contar un cuento si viene al pelo, y más aún si la historia trata el tema de la calvicie, recurrente ya en Rojas⁷.

Se define a sí mismo como escudero y secretario de su amo, Ante la pregunta del rey de “¿Quién sois?”, responde:

*(3) CUATRÍN Indigno escudero
de un arenque de mi amo,
digo, un rocín, que es compuesto
de pescado y de cecina
por lo magro y por lo seco
(1952: 107a)*

ENRIQUE ¿Quiéreos mucho el Condestable?

*CUATRÍN Soy un secretario lego
con quien sus secretos parte,
pero nunca sus dineros;
porque de estos no he sabido
ni públicos ni secretos
(1952: 107a)*

⁶ En otras ediciones, entre ellas la preparada por el propio Rojas (*Primera Parte*, Madrid, 1640), el primer verso reza así: “aunque criado, soy fiel”. La interpretación de este verso queda justificada por el reconocimiento de tipos convencionales. Véase más adelante.

⁷ Vega-Luengos (2000: 80) señala que en trece de las veinticuatro comedias que componen las dos colecciones preparadas por el propio Rojas se hace mención jocosa a los calvos.

Pero quizá lo más característico de este personaje es su realismo. Su relación con el Condestable recuerda, salvando las distancias, la de Sancho y Don Quijote, Cuatrín es, a fin de cuentas, un sanchuelo de poca monta que toca de pies en el suelo. En su primera aparición, critica la actitud de su amo. El Condestable, debido a su enamoramiento, se encuentra alejado de la realidad –de la realidad que representa la escena, se entiende– y Cuatrín es su anclaje en el mundo. Mientras todos los personajes están pendientes de la llegada del nuevo rey, el Condestable permanece ajeno al ajetreo de palacio. Cuatrín intenta que su amor recupere la cordura, la noción de la realidad, y se comporte como le corresponde. Incluso llega a decirle “¿Cómo no quieres que me admiren tus dislates?” (1952: 105b).

El Condestable está “suspenso”. El amor lo enajena lo está volviendo loco, “calvo”, pues según Cuatrín, calvo es aquel al que “se le muere la cabeza” (1952: 105c). Y la locura mayor a ojos del gracioso es que al Conde no le importe ser calvo, siempre y cuando su mal de amores se cure:

*(4) CONDE Cualquier mal tomara
como aqieste volcán no me abrasara.*

*CUATRÍN ¿Qué calvo ser tomaras? Mal intento.
Óyeme de los calvos este cuento
(1952: 105c)*

Y Cuatrín cuenta la historia de la mona que fue castigada por Baco a ser calva. Ella, avergonzada, apeló la sentencia ante Júpiter, que, más clemente, le concedió permiso para poner la calva donde quisiera. Así concluye la historia:

*(5) Considera tú, pues, repara agora,
que el castigo en la mona se mejora,
pues lo que el calvo trae en la mollera,
la mona lo trae puesto en la trasera
(1952: 105c)*

Este tocar de pies en el suelo permite que el gracioso se dé cuenta de lo que sucede a su alrededor. Es el único personaje que sospecha que Blanca no ama a su esposo, aunque ella así lo haya confesado ante la reina. Ante la indiferencia de Blanca tras el anuncio de que el Condestable pasará la noche fuera, Cuatrín exclama:

*(6) Voyme, aunque me espanto
de lo mucho que has sentido,
porque yo no he presumido
que a tu esposo quieres tanto
(1952: 112c)*

Rojas también lo utiliza como recurso dramático para que el espectador acceda a la información que desconoce. Él es la espoleta para que su amo cuente cómo conoció a Blanca y se enamoró de ella. Para poner en antecedentes al espectador, Rojas crea un personaje que no sabe lo que le sucede al Condestable. Cuatrín y el espectador tienen, pues, el mismo grado de desconocimiento sobre el mal del amo. Ello concedería naturalidad a la escena, si no fuera por las referencias metateatrales que preceden al parlamento del Condestable, en las que me detendré más adelante.

Cuatrín es uno de los personajes privilegiados que tiene capacidad para ver lo que sucede más allá de la escena. Es el encargado de incorporar verbalmente a las tablas la acción extraescénica presente, es decir, la acción que realizan los personajes fuera de la escena y que por simplificación escenográfica se incorpora verbalmente a ella. Un caso paradigmático es el de la llegada del futuro rey. El Condestable y Cuatrín están juntos en el escenario.

(7) CONDE ¿Qué alboroto es aqueste?

*CUATRÍN Que ha llegado
el hermano del rey, que le ha heredado
y entra ahora en Palermo, según vemos
(1952: 106b)*

En un intento por cambiar su forma vulgar de expresarse y aparentar lo que no es, imita –no sin cierto fracaso, pero sí con gran hilaridad–, la manera de hablar de los señores. Si el Condestable se dirige a su soberano con el siguiente saludo:

*(8) Siglos cuente vuestra Alteza,
rey del siciliano imperio,
las edades os aguarde,
y el polo contrapuesto
rey de dos mundos os cante
la fama en acordes ecos
(1953: 107a)*

Cuatrín no quiere ser menos y, rezumando finura y delicadeza, dice:

*(9) Vuestra Alteza dé a Cuatrín
de la caja de los dedos
a besar su menor callo
(1952: 107a)*

Un rasgo propio de los graciosos áureos, además del ridículo nombre de pila, es su cómica manera de hablar⁸. En este caso, la expresión de Cuatrín es una muestra paródica del besapiés, como paródica es también la referencia al estilo culterano, a la oscuridad en el habla, que aparece más adelante:

*(10) Lo que hay de aquí a Palermo he sincopado,
que esto es hablar de culto o de menguado⁹
(1952: 120b)*

2.2. Cuatrín-comentarista

El Cuatrín-comentarista es también una ficción literaria, que sale momentáneamente de la realidad que la escena representa para dirigirse directamente al auditorio. Es un enlace entre los personajes y el espectador. Los comentarios del gracioso son, por decirlo de alguna manera, “guiños” del autor que cumplen una función diversa: informar, subrayar algún aspecto que puede pasar inadvertido, suscitar comicidad o complicidad, etc. Su manifestación más clara se da en el aparte, pero pueden también encontrarse insertos en el diálogo dramático.

En su calidad de comentarista, Cuatrín es consciente de que deja la máscara de criado y de que trasciende a otra realidad. Adquiere, no obstante, un falso grado de realidad, ya que la realidad a la que accede no es real, valga la expresión. Por dos razones: porque el interlocutor al que se dirige es un espectador modelo, no es un espectador real, y porque, como comentarista, Cuatrín no deja de ser también personaje. Se crea de este modo un juego de planos dramáticos en el que se superponen realidades. Ello nos lleva a distinguir entre el plano de la realidad ficticia, el plano de la realidad aparente y el plano de la realidad real.

2.2.1. Plano de la realidad ficticia

Este plano sólo tiene entidad real para los personajes de la obra, que se encuentran espacialmente en una ciudad o pueblo concreto y se ven cercados por una serie de angustias y problemas de solución aparentemente difícil. En esa realidad, cada personaje desempeña un papel, es decir, tiene una función concreta y representa una clase social determinada o un tipo dentro de la gama de personajes propios de la comedia áurea: dama, galán, criado, etcétera.

⁸ Se observa una tendencia general a degradar a los graciosos por medio de la onomástica. Estos personajillos son bautizados con nombres ridículos que propician juegos lingüísticos: “que aunque me llaman Cuatrín / que es moneda de estos reinos, / con ser moneda mi nombre / ni un solo mi nombre tengo” (1952: 107a).

⁹ En otras ediciones se encuentra la variante “hablar oculto y de menguado”.

En la realidad ficticia de *Casarse por vengarse*, la escena representa Palermo y las dos horas de duración de la comedia se convierten en tres días. En ese pequeño mundo vive un individuo que se llama Enrique, que primero es heredero de la corona y después rey, que está enamorado de Blanca, pero se casa con Rosaura... Junto a él aparece una muchacha, llamada Blanca, que está enamorada de él, pero que se casa con el Condestable, etc. etc. Y a esos personajes no se les puede negar una entidad propia, un cierto grado de realidad, pues no se puede poner en entredicho que son “individuos” que sufren, temen o se alegran.

2.2.2. *Plano de la realidad aparente*

Es un plano intermedio entre la realidad que la escena representa y la realidad en la que se halla el espectador, y es real sólo para el personaje-comentarista y para el espectador modelo, capaz de reconocer y dotar de significado los signos que introduce el dramaturgo. Más adelante volveré sobre este plano.

2.2.3. *Plano de la realidad real*

Este plano es real para el espectador inmediato, que ve lo que se representa como teatro –esto es, como ficción- y a las personas que aparecen sobre las tablas como actores que interpretan unos personajes. Este espectador inmediato es el que se halla en el corral de comedias, en Palacio (si se trata de una representación palaciega) o en el patio de butacas en una representación del siglo XXI. Lógicamente, este espectador real descifrará o no los signos teatrales en función de la proximidad con la época (contemporaneidad), su familiaridad con el género, etc., etc. Puede, por tanto, coincidir con el espectador modelo, pero no tiene por qué coincidir necesariamente con él¹⁰.

No hemos de perder de vista que el espectador modelo no es una entidad física, es la imagen del receptor ideal que crea el dramaturgo, en función del cual dispone la información de la obra, la trama o incluso el desenlace a fin de informar, intrigar o sorprender.

¹⁰ Es más, las escuelas que apuestan por la idea de espectador o lector modelo niegan la posibilidad de que éste llegue a materializarse en un individuo.

Estos planos de realidad pueden representarse gráficamente del siguiente modo:

(11)

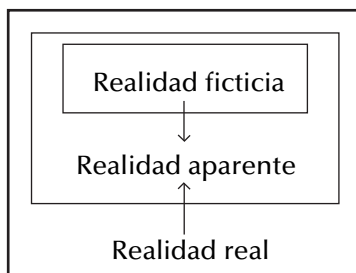


Fig. 1. Planos de la realidad

En el plano intermedio, en el plano de la realidad aparente, parecen borrarse los límites entre la realidad y la ficción, y es en él donde tiene cabida la metateatralidad de la que voy a tratar.

3. LA METATEATRALIDAD EN *CASARSE POR VENGARSE*

El concepto de metateatralidad es susceptible de ser interpretado de varias maneras. La de *Casarse por vengarse* no es la del teatro dentro del teatro en el sentido de que en la comedia se representa otra comedia. No. La metateatralidad de *Casarse* es más sutil.

Y es que consiste en que lo teatral aparece teatralizado. En la obra se observa un esfuerzo por subrayar que aquello que se ve es teatro y la manera de ponderarlo es a través de la teatralización de los recursos dramáticos. Esto teóricamente puede lograrse:

- a) bien por medio de la acentuación de los rasgos que son propios del teatro, por ejemplo, una gestualización y declamación exagerada, o
- b) bien mediante la confesión de que aquello que se representa es teatro.

Es una forma de descubrir el juego de la ilusión escénica, de mostrar las bambalinas teatrales, los hilos de las marionetas o la maquinaria que se oculta entre bastidores.

Debido al convencionalismo de los papeles teatrales de la comedia áurea, los personajes se comportan no sólo como lo que representan sino como lo que dicen representar. Se pone de manifiesto así la teatralidad del teatro. El personaje toma conciencia de que es un personaje y de que encarna un papel y, por tanto, tiene que ajustarse a él.

En *Casarse por vengarse* a Cuatrín le corresponde subrayar esa teatralidad y poner en evidencia que lo representado es representado y no es real, sino teatro, farsa. No basta con que Cuatrín sea un confidente al que su amo le cuenta

sus pesares. El mismo Cuatrín (que es lacayo) le dice al Condestable (que es galán de comedia) que le cuente lo que le sucede como si él fuese criado y el Condestable, galán. Exactamente dice:

*(12) Mas cuéntame tu mal y tu tragedia,
en ley de buen galán de la comedia
que habla con su lacayo en mucho seso
(1952: 105c)*

Es decir, Cuatrín le pide al Condestable que le cuente lo que le pasa como si su amo fuera un galán y él un lacayo, tal cual sucede en una comedia. Pero resulta que lo que se representa es una comedia y eso es lo que ellos son y además dicen ser¹¹.

Esto, que podría ser anecdótico, se repite más adelante en el comportamiento del rey y del criado. Cuando Cuatrín se dirige al nuevo monarca para pedirle dinero y éste le concede cien escudos, responde:

*(13) Mandad más, porque supuesto
que los ciento no han de darme,
viene a ser en vos defeto
mandar ciento y no cien mil,
y vos cumpliréis con esto
a ley de rey generoso
y yo llevaré el consuelo
que me mandaron cien mil
ya que no me dan los ciento
(1952: 107a)*

Una de las cualidades de un buen rey es la generosidad. Ya que no van a darle ni un solo escudo, puestos a señalar una cantidad, más vale que diga una más alta, “a ley de rey generoso”.

Y una referencia similar aparece en los siguientes versos que aluden al comportamiento que ha de tener un criado:

(14) ROBERTO [...] Cuatrín, vete tú allá fuera

*CUATRÍN Basta que tú me lo digas.
(Para irme afuera y allá Aparte
detrás de aquesta cortina
he de escuchar cuanto pasa,
puesto que no cumpliría*

¹¹ Esto no deja de recordar los versos de *La vida es sueño*, “Sueña el rey que es rey, y vive” (1999: 182).

*con la ley de buen criado
quien no escucha, habla y mira*¹²).
(1952: 117c)

Para Cuatrín un buen criado es aquel que escucha, habla y mira, y como él lo es, va a hacer lo que le corresponde¹³.

Pero las alusiones metateatrales que aparecen en *Casarse por vengarse* van más allá de la simple mención de los papeles que ha de desempeñar cada uno de los caracteres. El mundo del teatro se introduce en la comedia con menciones a la vida de los comediantes y a la terminología teatral.

En la escena que precede a la llegada del rey, Cuatrín sale de la realidad ficticia para introducirse en el plano de la realidad aparente y, desde ese plano, se dirige al auditorio para comentar la vida que lleva el actor que representa el papel de rey:

*(15) Sobre un mal domado potro
comediante de la legua,
porque solo en los lugares
los galanes representa*¹⁴;
*postillón de la campaña,
cortés por toda excelencia,
pues a cada paso suele
hacer dos mil reverencias,
se apea en aqueste instante...
pero ya pienso que llega;
él dirá quién es, pues yo
quise pintaros la yegua*
(1952: 110b)

De inmediato, entra Enrique, rey, en escena. Lógicamente esa apostilla no sale de la boca del Cuatrín-criado, sino del Cuatrín-comentarista, pues el que va sobre “el mal domado potro” es el comediante y no el personaje; en este caso, el rey: “Él dirá quien es, pues yo / quise pintaros la yegua”, quise pintaros lo que hay debajo del personaje, el actor.

Otra referencia al mundo teatral, que también entra en la categoría de metateatro, es la de los gorriones que entran en el corral sin pagar. Enrique ordena a Cuatrín que salga de la sala y él contesta:

¹² En las primeras ediciones, estos dos últimos versos presentan la siguiente variante: “con las leyes de criado / quien no escucha y no murmura”.

¹³ Es curioso observar cómo en otra obra, cuya redacción primera es también de 1635, *La vida es sueño*, el gracioso, Clarín, no se ha ajustado a su papel y por ello recibe castigo: “Aunque está bien merecido / el castigo que padezco / pues callé siendo criado, / que es el mayor sacrilegio” (1999: 185)

¹⁴ En la edición de la BAE aparece la variante “representan”. Se trata de una mala lectura de Mesonero Romanos, común a otras ediciones.

(16) *Y así por no dar enojos,
cejando con reverencias
más que quien lleva prestado,
me iré dando la vuelta
desta sala hasta la otra,
donde reyes no me vean,
dando este paso hacia aquí,
con gorradas más bien hechas
que dan los que entran de balde
a un cobrador de comedias*
(1952: 110c)

Con la introducción en la comedia de la figura del gorrón, que pertenece al mundo real, se pretende conseguir un efecto cómico. No es difícil imaginar las carcajadas de los mosqueteros que se habían colado en el patio del corral al sentirse de pronto aludidos.

A través de estos comentarios intrínsecos y extrínsecos al mundo teatral, se crea un juego en el que el teatro aspira a aproximarse a la realidad del espectador –en este caso, por medio del Cuatrín-comentarista–, y la realidad aspira a incorporarse a las tablas por medio de alusiones reales. No obstante, a pesar del halo de realidad que éstas presentan son tan irreales como lo son las de la realidad ficticia de la escena. El objetivo es acercar el teatro a la vida y la vida al teatro o, lo que es lo mismo, el teatro a la realidad y la realidad al teatro.

Pero de aquí nace una imposibilidad, pues cuando la realidad se incorpora al teatro deja de ser real para convertirse en ficción, en realidad aparente. Y lo mismo sucede en el camino que va de las tablas a la realidad. El personaje se aleja de la escena, deja su máscara para convertirse en personaje real, sin darse cuenta de que nunca alcanzará esa condición, puesto que su nombre mismo “personaje real” es un contrasentido¹⁵.

Y todo ese juego teatral se desarrolla en una realidad intermedia, que no es ni la de la escena ni la del espectador del corral. Es la realidad que corresponde al plano de la realidad aparente, un plano donde la frontera entre la obra y la vida parece desdibujarse. La puesta en escena no sólo cuenta una historia: incorpora el teatro y su mundo a la representación.

Esa ruptura de los límites entre la realidad y la ficción es propia del Barroco. Es el enigma de qué es vida, qué es sueño –como señalo Calderón–, qué es el teatro o qué es ilusión. Y en esa nebulosa, en ese batiburrillo heterogéneo, se define lo Barroco.

¹⁵ Este juego de acercamientos nos trae irremediamente a la memoria la *Niebla* de don Miguel de Unamuno. En ella da la impresión de que Augusto Pérez, cuando se revela contra su autor y visita a Unamuno, sale de su condición de personaje de ficción para enfrentarse a un ser real. Interpretación falaz, pues en lugar de acercarse él a la realidad, ha sido la realidad la que se ha acercado a él, y en ese proceso la realidad se ha convertido en ficción. El don Miguel que discute con Augusto es, *malgré lui*, tan ente de ficción como el propio Augusto.

A todo ello hay que añadir el gusto por lo recargado, por lo churrigueresco, que tiene su manifestación más inmediata en la recursividad teatral, esto es, en la comedia en la que se representa otra comedia. No es el caso de *Casarse por vengarse*, como señalé anteriormente, pero vale la pena detenernos siquiera un momento para comentarla, puesto que tiene cabida en uno de los planos o realidades que he señalado.

La recursividad teatral, es decir, la representación de una comedia que se representa en otra comedia que a su vez se representa en otra comedia, etc. –y al menos en teoría, hasta el infinito–, se daría sólo en el plano de la realidad ficticia. Ahora bien, nada impide que dentro de esa realidad ficticia encontremos un personaje, como nuestro Cuatrín-comentarista, que actúe de puente entre la realidad ficticia de la comedia representada y la realidad ficticia de la comedia que se representa, conversita ahora en una especie de ficticia realidad aparente. Y así podríamos ir ampliando y complicando ese juego de espejos, que, gracias a Dios, nuestros dramaturgos tuvieron la gentileza de detener en un punto razonable.

(17)

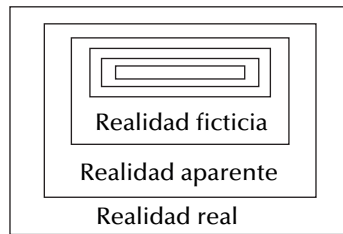


Fig. 2 Recursividad teatral

Pero aún hay más. Como he señalado, el juego de planos se puede ampliar hacia dentro en las comedias en las que se representan comedias (señalado aquí gráficamente con líneas discontinuas), pero también tiene una ampliación hacia fuera. O lo que es lo mismo, la partida no acaba en el plano de la realidad real; admite todavía un plano más.

Para la mentalidad barroca que concibe la vida como teatro (*theatrum mundi*), el plano de la realidad real no sería más que un teatro, cuyos personajes se mueven al son que marca el director de escena Dios, en este caso y cuyo final se encuentra en la caída del telón: la muerte. Buena cuenta de ello dio don Miguel de Cervantes en *El Quijote* (II parte, capítulo XII) y don Pedro Calderón de la Barca en *La vida es sueño*. Ejemplos, pues, de este *topoi* literario no faltan. Traigo a colación, sin embargo, unos versos de la traducción de Quevedo de *Epicteto y Phocílides en español con consonantes* por haber sido publicados en Madrid, justamente en el año de 1635:

*No olvides que es comedia nuestra vida
y teatro de farsa el mundo todo*

que muda el aparato por instantes,
y que todos en él somos farsantes;
acuérdate que Dios, de esta comedia
de argumento tan grande y tan difuso,
es autor que la hizo y la compuso [...]
haz el papel que Dios te ha repartido;
pues sólo está a tu cuenta
hacer con perfección el personaje,
en obras, en acciones, en lenguaje;
que al repartir los dichos y papeles,
la representación o mucha o poca,
sólo al autor de la comedia toca¹⁶

Entramos, pues en un nuevo plano de realidad: el plano de la realidad teológica, que podría representarse del siguiente modo:

(18)

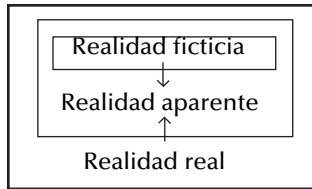


Fig. 3. *Theatrum mundi*

Un par de apuntes más. *Casarse por vengarse* no es ninguna filigrana teatral. Los comentarios acerca del mundo del teatro, repartidos por toda la comedia, aparecen en numerosas obras contemporáneas. Nos defraudaría mucho el toledano Rojas si hubiera pretendido hacer una reflexión excepcional sobre el mundo de la farándula o desarrollar toda una teoría filosófico-teológica y el resultado hubiera sido eso. En absoluto, no era esa su intención. Malabarismos teatrales hizo Cervantes en *Pedro de Urdemalas*, *Los baños de Argel* o *La entretenida*, por ser pionero y excepcional maestro en estas lides, pero no Rojas, al menos aquí¹⁷. Entonces, ¿por qué detenerse a hablar de metateatralidad en *Casarse por vengarse*? La respuesta es sencilla. Porque pone de manifiesto el grado de imbricación que existe en la época de Rojas entre el teatro y la vida y el grado al que han llegado los esquemas estereotipados en la composición de comedias. Seguramente, ni siquiera el mismo autor se dio cuenta del juego teatral que llevaba a cabo y, sin embargo, utilizó estos recursos –comunes, repito, a muchas comedias– porque provocaban determinados efectos.

¹⁶ Citado en el prólogo a *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, edición de A. Rey y F. Sevilla, Barcelona, Planeta, 1991, pág. 12.

¹⁷ Sobre el metateatro en Cervantes, véase Díez Borque (1972) y Celis (1999).

Por otra parte, es justo destacar también que el personaje que pone al descubierto la ilusión escénica es Cuatrín, el gracioso, Es el único personaje “realista”, en el sentido de que toca de pies en el suelo, el que se encarga de que los límites entre las realidades no sean indelebles. La opinión de Díez Borque de que

El gracioso de nuestro teatro nacional cuando se burla de lo obligado del discursar de los acontecimientos, o ironiza sobre los hechos, se acerca a este mundo, pero sin traspasar las fronteras. Todo suele quedar en una “gracia” más o menos afortunada (1972: 122)

es aplicable al teatro de Cervantes, pero no al de Rojas. Ahora es el gracioso el que traspasa la frontera y el que pretende con ello la hilaridad o cualquier otro efecto. Es más, es justamente por su proximidad con el espectador del corral (por su simpatía, por su condición social, etc.) el personaje idóneo para crear complicidad. Estoy segura de que producía más empatía el gracioso que el rey o la dama de alta sociedad, que en sus condiciones de personajes engolados se distanciaban del espectador. Apunto aquí, como hipótesis, en espera de un trabajo más profundo y sistemático, que lo galanes y damas de las comedias de capa y espada o de honor suelen mantenerse en sus respectivos planos de realidad, mientras que los galanes y damas de las comedias costumbristas o de puro entretenimiento suelen traspasar con mayor facilidad los límites¹⁸. Probablemente estemos ante una cuestión de decoro.

4. BIBLIOGRAFÍA

Arellano, I. (1999) *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

Calderón, P. (1999) *Teatro. La vida es sueño* (ed. J. Bergamín), Barcelona, Océano.

Celis Sánchez, M. A. (1999) “Planos de comunicación en las comedias cervantinas: el juego metateatral”, *El teatro en tiempos de Felipe II*, (ed. F. Pedraza Jiménez y R. González Cañal), *Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad Castilla-La Mancha, pp. 83-98.

Cotarelo y Mori, E. (1911) *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos.

Cruickshank, D. W. (1989) prólogo a *El médico de su honra* de P. Calderón de la Barca, Madrid, Castalia, pp. 7-60.

¹⁸ Al hacer esta generalización aquí me refiero a las comedias de capa y espada una vez ya consolidado el género, pues, como señala Arellano (1999), el comportamiento de damas y galanes en las primeras comedias de Lope tiene poco en común con obras posteriores.

Cruickshank, D. W. (2000) "Los textos de Calderón", *Ínsula: Calderón 2000*, 644-645, pp. 33-35

Díez Borque, J. M. (1972) "Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes", *Anales Cervantinos*, XI, pp. 113-128.

Rojas Zorrilla, F. (1645) *Segunda parte de las Comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez.

Rojas Zorrilla, F. (1952) *Casarse por vengarse*, (ed. R. Mesonero Romanos), BAE, vol. LIV, Madrid.

Vega-Luengos, Germán (2000) "Más vale maña que fuerza: los enredos albaneses de una comedia desconocida atribuida a Rojas Zorrilla", *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*, (ed. F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello), *Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Festivas de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 55-87.

6. DE MÚSICA Y SILENCIOS: TÉCNICAS DRAMÁTICAS EN LAS COMEDIAS BÍBLICAS DE TIRSO¹

Sofía Eiroa

Universidad de Murcia

Antes de nada quiero agradecer la invitación de la organización de las Jornadas y especialmente de Antonio Serrano. He sido asistente habitual de las Jornadas de Teatro Clásico de Almería por lo que participar como ponente tiene un valor sentimental añadido al profesional.

El pasado mes de octubre le fue entregado al compositor José Nieto el Premio Nacional de Cinematografía, en el marco de la presentación de la Semana Internacional de Cine de Valladolid. La noticia no tendría nada de extraordinario de no ser porque es la primera vez que el premio de cinematografía se otorgaba a un compositor. Todas las especialidades, todas las actividades relacionadas con la realización, producción y exhibición de una película tenían al menos un representante galardonado excepto la de compositor².

A pesar de que el cine es una forma de arte más mayoritaria que el teatro y a pesar también de que se le supone una modernidad, en muchos casos relativa con respecto al hecho teatral, no deja de ser significativa para el tema que nos ocupa esta ausencia. Durante mucho tiempo se pensó de forma generalizada que la mejor música para un espectáculo es la que no se oye, la que no se hace presente. Todavía cuando alguien nos dice que de una película o de una obra de teatro destacan la plasticidad, la dirección escénica o la música automáticamente pensamos: «es mala».

Así, se ha hecho corriente la consideración de la música teatral como un elemento menor. (Menos en aquellos casos en que la composición musical adquiere tal importancia que relega el texto a un segundo plano: ópera, entreacto musical, etc.). Para llegar a esta presuposición de inferioridad, mucho

¹ Investigación realizada gracias a una beca de Caja Murcia y al proyecto de investigación *Técnicas dramáticas de la comedia española. Tirso de Molina* subvencionado por la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Cultura de España (PB98-0314-CO4-03).

² Vid., Nieto, J., "Sobre la música silenciosa y alguna que otra reflexión colateral", *ADE Teatro*, 89, pp. 18-19.

ha influido el hecho de que el número de fuentes musicales relacionadas con el teatro español del Siglo de Oro que se han conservado es escasísimo. Sobre todo en comparación con las obras dramáticas que del mismo período han llegado hasta nuestros días. Afortunadamente, en este terreno, como en tantos otros aún por estudiar, se han ido alzando voces autorizadas que tratan de paliar las lagunas existentes³.

La selección de esta parcela del *corpus* tirsiano que corresponde a las comedias bíblicas nos ha parecido apropiada para su análisis musical por su gran variedad dramática y por ser estas obras a menudo ignoradas en los estudios tirsianos.

Que sean obras bíblicas no es algo ni fortuito ni poco habitual. En la época de la comedia áurea, en la que buena parte de los escritores pertenecían o bien al clero secular o al regular y por tanto poseían una sólida formación bíblica –recordemos la pertenencia de Tirso a la orden de la Merced– no es de extrañar que las Sagradas Escrituras afloren una y otra vez en sus obras.

Los autores asumen lo bíblico a través de diferentes funciones: la filológica, la erudita, la estilística, la religiosa y la de su potencialidad dramática. Todo ello facilitado por el hecho de que en la Biblia están ya configurados los asuntos fundamentales del hombre y con ellos los temas básicos de la literatura: amor, muerte, soledad, celos, injusticia, etc. Esta riqueza temática que podría sugerir una heterogeneidad es uniforme en cuanto al fin perseguido. Buscaban con la moralidad de sus temas un beneficio espiritual, o al menos esto era lo que decían posdefensores de la licitud del teatro barroco. En medio de la controversia y con el permanente debate en torno a la licitud moral del teatro, las comedias bíblicas eran un ejemplo precioso de la utilidad de las representaciones. Lo cierto es que el fin perseguido más allá de la instrucción religiosa busca la diversión de un público cuya proverbial cólera era temida. Y aquí es donde entraría en juego el elemento musical como parte fundamental en la búsqueda de esta diversión. También en la música tienen cabida todos los temas fundamentales del hombre.

³ Sobre la música y el teatro, Vid. Gavazzeni, G., *La música e il teatro*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954. También resulta de gran interés el n. 3 (1989) de los *Cuadernos de Teatro Clásico*. Sobre la lírica de tipo tradicional en las comedias de Lope de Vega, Vid., Umpierre, G., *Songs in the Plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function*, London, Tamesis Books, 1975; Díez de Revenga, F. J.; *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983; Alín, J. M., y Barrio Alonso, M. B., *El cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis Books, 1997. Para las canciones populares del teatro de Tirso de Molina contamos con dos antologías: López Fernández, A., *El Cancionero popular en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Artes Gráficas H. de la Guardia Civil, 1958 y Jarreño, E., *Tirso de Molina. Poesías líricas*, Madrid, Castalia, 1980. También contamos con algún estudio especializado en el tema: Placer, G., “Uso y presencia de la música en las obras de Tirso de Molina”, en *Estudios*, n. 127 (1979), pp. 350-381; n. 128 (1980), pp. 39-69; n. 129 (1980), pp. 179-212. Para una bibliografía más extensa, vid. García Lorenzo, L., “El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII, de lo sublime a lo burlesco”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 67-78, sobre todo la nota 3.

Otra ventaja de los temas bíblicos era la posibilidad de utilizar motivos que, en otros casos serían censurados por su falta de moralidad. Pensemos, por ejemplo, en una obra como *La venganza de Tamar* en la que incesto y violación aparecen como motivos centrales.

Tengamos presente, por otro lado, que los autores de piezas teatrales bíblicas ofrecen al espectador un argumento conocido. La gran, la verdadera dificultad, está en dramatizar un asunto prefijado, sobradamente conocido del público. Incluso en nuestros días, las obras bíblicas tirsianas cuentan hechos no del todo desconocidos del público general. Por ejemplo: *Tanto es lo de más como lo de menos* combina las parábolas del hijo pródigo y el rico avariento. Esto, aplicado al elemento musical nos lleva a afirmar que una de las funciones más características de la presencia de la lírica dentro del teatro consistía en despertar la familiaridad del espectador respecto a las letras y melodías que este tenía asumidas por tradición. Nos encontramos ante un público acostumbrado, a través de la oralidad a escuchar, memorizar y reproducir cuentos y canciones tradicionales⁴.

En resumidas cuentas, para los autores auriseculares, las letras bíblicas, como ocurría con las vidas de los santos, aventajaban a las paganas no sólo por ser historias verdaderas, la palabra de Dios, sino también por su interés literario y su componente espectacular. El elemento musical elevaría al máximo el ambiente festivo y triunfal del evento. Y así, el espectáculo global de la comedia difícilmente se hubiera concebido sin la música.

Centrándonos en la producción de Tirso de Molina podemos afirmar que el interés literario suscitado por sus comedias bíblicas ha variado notablemente con el paso de los años⁵. Sean lo que fueren: *La mujer que manda en casa*, *La*

⁴ Vid., Frenk, M., *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997; Vázquez, L., "La expresión oral en el teatro de Tirso de Molina", *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 161-171; Florit, F.; "La escenificación de lo popular-villanesco en el teatro de Tirso de Molina", en prensa.

⁵ Para los críticos del siglo XIX, como es el caso de Pedro Muñoz Peña, eran unas obras "informes" y no se diferenciaban en gran parte de "las sugeridas por la historia profana". "No suelen salir de las vulgarísimas condiciones de la turba multa de las comedias de santos", cfr. Muñoz Peña, P., *El teatro del Maestro Tirso de Molina*, Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1889, pp. 86 y ss. Esta visión de los dramas religiosos como adaptaciones mediocres de un tema sagrado a la fórmula lopesca para las comedias de capa y espada, no corresponde a los juicios críticos más recientes. Cfr. López, A., "La Sagrada Biblia en las obras de Tirso", en *Tirso de Molina. Ensayos sobre la biografía y obra del p. m. fray Gabriel Téllez*, Madrid, Estudios, 1949, p. 381: "En las obras bíblicas están hermanadas de modo perfecto la sal cómica chispeante, el lirismo tierno y la fuerza dramática, elementos que se contrastan mutuamente, dando a las obras un colorido y variedad admirables. Sólo una de estas obras serían suficiente para calificar a Tirso como "el ingenio más variado, flexible y lozano, de todo nuestro teatro"". Un nuevo debate se abre ante nosotros: mientras Heathcote habla de "las comedias bíblicas (Cfr. Heathcote, A. A., "El elemento cómico en las comedias bíblicas de Tirso de Molina", en *Homenaje a W. L. Ficher*, Madrid, Castalia, 1971, p. 269); Heathcote incluso analiza la variedad de elementos cómicos de las mismas; otros críticos, como es el caso de Palomo, P., "La creación dramática de Tirso de Molina, en *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad, 1999, p. 52, se refieren a estas obras como "más bien dramas (...) por el enorme vigor dramáticos que encierran. Descuella en los dramas bíblicos de Tirso un aliento poderoso de tragedia, no frecuente en sus dramas histórico-profanos". A nuestro parecer no por incluir este "aliento trágico" han de dejar su carácter de comedias manifestado en numerosos pasajes y personajes de las obras.

mejor espigadera, La venganza de Tamar, La vida y muerte de Herodes y Tanto es lo de más como lo de menos presentan una compacta homogeneidad, derivada primordialmente de la fuente común en la que están basadas, y marcan el punto de enlace entre lo hagiográfico y el drama histórico.

Procedemos pues a un análisis más exhaustivo de cada una de ellas, fijándonos sobre todo en las aplicaciones del elemento musical que contienen como componente propio de las técnicas dramáticas. Aunque, como ya dijimos, la atención prestada a la música teatral ha sido tradicionalmente escasa o nula, sí se ha prestado, sin embargo, singular interés a las funciones determinadas por la música en la comedia, a la articulación del elemento musical en la configuración del contexto escénico, a su innegable efectividad dramática.

En *La vida y muerte de Herodes* la música apenas sí tiene cabida en la obra. Es en la tercera jornada cuando a través de unos pastores se nos refiere el canto del ángel que anuncia el nacimiento de Cristo. Hasta este momento la obra nada ha tenido que ver con la historia de Herodes que todos conocemos. Tirso nos ha contado los amores de su protagonista con Mariadnes de una forma totalmente anacrónica que se aleja del contexto bíblico. Con la intervención del ángel y la posterior aparición de los Reyes Magos se produce un efecto de reconocimiento en el público por el cual sabemos que se retoma la historia bíblica de conocido final.

*PACHÓN: (...) mas ¿qué hue lo que cantó?
Porque yo, por San Mingollo,
que tengo fraco el meollo
y no me acuerdo.*

BATO: Ni yo.

*TIRSO: «Gloria a Dios en las alturas»,
nos cantó el bello rapaz;
y luego: «En la tierra paz
a las humanas criaturas».*

*PACHÓN: Gloria a Dios, paz a la Tierra
nos cantó. Decís verdad⁶.*

Parece pues que el ángel no canta en el escenario sino que unos rústicos pastores nos transmiten la conocida intervención angelical. Tirso intensifica el uso de la comicidad en esta escena. No parece que se trate de reparo en

⁶ Para las citas de las obras tirsianas utilizo la conocida edición de Blanca de los Ríos que lleva el título de *Obras Dramáticas Completas* (en adelante ODC). Manejo la reedición moderna de 1989 en cuatro volúmenes. *La vida y muerte de Herodes* se encuentra en el tomo II, pp. 619-680. El fragmento citado corresponde a la p. 676.

introducir un ángel en el tablado, cosas más raras y más rebuscadas se veían con frecuencia en la escena áurea. En este caso parece que el dramaturgo evita de forma consciente una intervención de sobra conocida por su público a favor de la distensión y del humor; elementos fundamentales para la variedad escénica si tenemos en cuenta la sostenida tensión dramática de la obra y su sangriento final. El rústico Pachón, por su parte, adelanta uno de los motivos fundamentales de la música como medio de manifestar emociones o sentimientos; de producir o cambiar un estado de ánimo. El pastor se encontraba cocinando cuando se le presenta el ángel.

*PACHÓN: (...) luego que el ángel cantó
la gloria y paz de aquel modo,
enamorado del son
sin alzar el cucharón
salí con sartén y todo,
y alegróme de manera
en la voz, plumas y cara,
que creo, si entonces bajara,
que las torrijas le diera*⁷.

Pero no es la música un elemento relevante de la pieza. Destaca precisamente la ausencia de la música que hace que ni siquiera encontremos los habituales acompañamientos de chirimías, clarines o trompetas para anunciar las entradas de los reyes. Un respetuoso silencio se condensa en el texto y presagia la truculenta escena con la que finaliza *La vida y muerte de Herodes*. El efectismo es visual y no sonoro⁸.

Sale EFRAIM y descúbrese muerto HERODES, con dos niños desnudos y ensangrentados en las manos

*EFRAIM: Murió el bárbaro rabiando
y ahogando los dos Abeles;
se libró Jerusalén
de sus tiránicas leyes.
Sirva su vista de espanto,
y demos fin con su muerte,
a su inaudita crueldad
y lástima a los presentes*⁹.

⁷ Cfr., Tirso, *La vida y la muerte de Herodes*, p. 676.

⁸ Sobre el tema del silencio, Vid., Béziat, F., *Le thème du silence dans le théâtre de Tirso de Molina*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996, Tesis doctoral inédita.

⁹ Cfr., Tirso, *La vida y la muerte de Herodes*, p.680.

La mujer que manda en casa también tiene un final trágico y moralizante. Sin embargo, en ella sí encontramos la pompa musical que acompañará a los reyes en escena, sobre todo en sus entradas y salidas. Así lo vemos desde la primera acotación:

Música de todos géneros, y por una parte suben al tablado (habiendo venido a caballo al son de un clarín), en hábito de caza, JEZABEL, RAQUEL, CRISELIA y cazadores con perros, ballestas y venablos. Por la otra parte, al mismo tiempo, suben también, (al son de cajas y trompetas) soldados marchando, y entre ellos NABOT, ABDÍAS Y JEHÚ; detrás de todos, a lo hebreo, con corona y bastón, el REY ACAB; tocan chirimías y en estando arriba llega ACAB a JEZABEL y dice¹⁰.

Vanse con el aparato que entraron¹¹.

El efecto teatral de estos personajes con todo su ornato en el escenario debía ser impresionante. En este caso la función musical estaría muy clara en su uso como ilustración y creación de una atmósfera que se corresponda con la situación dramática. A pesar del culto herético al dios Baal que practican Jezabel y su marido y de los pérfidos manejos de la reina para conseguir a Nabot, ambos personajes siguen siendo reyes. Sus faltas son por ello mucho más reprobables que las del resto de los mortales¹². La música que acompaña sus entradas y salidas en el escenario refuerza lo impío de su comportamiento.

Otra escena destacable es la del sueño fingido de Jezabel¹³. En ella se incluye lo que Blanca de los Ríos localiza como el bordoncillo de un villancico tradicional del siglo XV¹⁴. Sin llegar al optimismo de dicha editora tirsiana, quien aventura posibles referencias a *Los sueños* de Quevedo y una influencia clara de estas intervenciones en *La vida es sueño* de Calderón, sí podemos apreciar la inclusión del fragmento en el cuerpo del texto. Uno de los procedimientos habituales para tener contento al público al tiempo que se pone a prueba su capacidad recordatoria es «la reiteración de prototipos y fórmulas, aunque lo que venga después sea distinto y nada tenga que ver con lo recordado»¹⁵. En

¹⁰ Cfr., Tirso, *La mujer que manda en casa*, ODC, I, pp. 567-625, p. 586

¹¹ Cfr., Tirso, *La mujer que manda en casa*, p. 588.

¹² Vid. Arellano, I., "La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina", *Crítica Hispánica*, 16 (1994), pp. 59-84; Eiroa, S., "Poder y gobernantes en el teatro de Tirso de Molina", en *Teatro y Poder. VI y VII Jornadas de teatro. Universidad de Burgos*, coord. A. Ruiz Sola, Burgos, Universidad, 1998, pp. 133-141.

¹³ Tirso utiliza este recurso en numerosas ocasiones en obras como *El vergonzoso en palacio* o *La mejor espigadera*.

¹⁴ Cfr. de los Ríos, B., ed., Tirso, *La mujer que manda en casa*, p. 579: "Soñaba yo que tenía / alegre mi corazón, / más a la fe, madre mía, / que los sueños, sueños son". Tirso lo utiliza también en otra de sus comedias bíblicas. Cfr. *La mejor espigadera*, p. 46: "Pero duerme, que es razón / no digas en despertando / si fe a tu sueño estoy dando, / que "los sueños, sueños son".

¹⁵ Cfr. Díez de Revenga, F. J., "Teatro Clásico y canción tradicional", *Cuadernos de Teatro Clásicos*, 3 (1989), pp. 29-44, p. 36.

este caso la variación se produce al principio y el público sólo al final reconoce el fragmento popular.

*JEZABEL: Hame alterado
vuestra mucha rustiqueza.
Industria para deciros
lo que os quiero, me fingió
dormida: juzgaba yo
que entre sueños, mis suspiros
hicieran en vos señales
de estima que agradecer,
pues no entibian su poder
por dormir suspiros Reales.
Mas vos, cuyo corazón
desprecia tales empeños
diréis porque os amo en sueños
que los sueños, sueños son¹⁶.*

El acompañamiento musical de los reyes también se hace evidente en otra escena en la que estos, se disponen a comer. Los músicos en el escenario son una fuente visible, no pretenden crear ningún efecto ilusorio sobre la música, sobre su origen y fabricación. Distribuyen su melodía entre dos voces y un coro con todos ellos (suponemos tres o más músicos en escena) y la repiten a lo largo de su intervención.

*ACAB: (...) Cantad tonos suaves
alternandoos vosotros con las aves;
de una y otra armonía
divertirán la hermosa prenda mía.*

Descúbrese una mesa con dos sillas y un aparador debajo de un jardín; siéntanse, comen y los músicos cantan.

*«Dos soles tiene Israel
y que se abra recelo,
el del Cielo y Jezabel.
UNO: ¿Cuál es el mayor?
OTRO: El del Cielo.
TODOS: Eso no, que el dios Delo
se eclipsa y cubre de un velo,
y el nuestro luce más que él».
ACAB: Buena es la dificultad*

¹⁶ Cfr., Tirso, *La mujer que manda en casa*, pp. 594-595.

*de la letra, mas mi esposa,
en fe de que es mas hermosa,
a Apolo de claridad. (...) ¹⁷.*

Siguen las ponderaciones de Acab de la belleza de su esposa y se repite la canción entera. Mientras los músicos están cantando llegan dos cuervos volando y se llevan la comida de la mesa. El presagio no puede ser más funesto. La música aquí no tiene una función exclusivamente de acompañamiento. Es un contrapunto irónico que subraya la interpretación de la escena: premonición de que la soberbia va a ser castigada. Al tiempo que informa al espectador le transmite un ambiente de lujo y poder. No cabe duda de que enriquece la situación dramática. Con todo, la música no ha alcanzado ni mucho menos la importancia que tendrá en la tercera jornada para el desenlace de la obra.

*JEZABEL: (...) Alguno allá dentro canta
que adulator me festeja.
Canta dentro una mujer
VOZ DE MUJER: (Canta) «En la prisión de unos hierros
lloraba la tortolilla
los mal logrados amores
de su muerta compañía; (Peinándose Jezabel)
mal hubiera la crueldad
del águila, cuya envidia
dividió, si no dos almas,
los arrullos de dos vidas».
JEZABEL: Parece que es de Nabot
y Raquel la historia misma;
quien de ellos se compadece
me canta y alegoriza.
Los dos las tórtolas fueron;
yo el águila vengativa,
que celosa de su amor,
su tálamo tiraniza.
¿«En la prisión de unos hierros
lloraba la tortolilla»
cuando a Raquel tengo presa?
Mi crueldad metaforizan. (...) ¹⁸.*

El denominado «canto de la tortolilla» es la última de las premoniciones de la venganza sangrienta que Raquel pide a gritos. Enlaza con el conocido

¹⁷ Cfr., Tirso, *La mujer que manda en casa*, pp. 601-602.

¹⁸ Cfr., Tirso, *La mujer que manda en casa*, p. 622.

mito de Progne y Filomela recreado por Ovidio en sus *Metamorfosis*¹⁹. De gran efectismo es una intervención musical que proviene de una fuente no visible (una voz de mujer desde cajas) lo cual le aporta un lirismo añadido. Tampoco se trata de una voz conocida para el público, no se identifica con ninguno de los personajes femeninos presentes en escena hasta el momento, por lo que el misterio resulta mucho más atractivo. Sin embargo, la mujer que canta conoce perfectamente todo lo sucedido en la trama (al igual que el público) y su canto funciona como resumen de lo acontecido hasta entonces. En este sentido se aproxima al empleo de la canción como compendio de la obra dramática que se puede ver, por ejemplo, en *El caballero de Olmedo* de Lope.

La voz que canta, además de no tener una presencia física, conoce sentimientos de Jezabel que a todos ha tenido ocultos. La omnisciencia es compartida con el público. Una vez más Tirso se complace en utilizar las técnicas dramáticas que más le aproximen a su auditorio, a conseguir la complicidad de un público acostumbrado a ver teatro. La misma voz, en el final de su intervención anuncia la muerte de la malvada reina que será devorada por unos perros después de caer de una torre. Hecho sangriento que tendrá lugar fuera del escenario y conoceremos por la narración de personajes secundarios²⁰. La solemnidad del final de la pieza se subraya con música, chirimías, cajas y clarines²¹. Se trata de una escena coral donde los personajes van apareciendo gradualmente y en la que se busca la plasticidad espectacular. Es por ello que no se puede prescindir del elemento musical para una mejor estructuración de la escenificación.

Si apreciábamos en *La mujer que manda en casa* el uso de los músicos como acompañamiento de los reyes y grandes señores, Tirso lo lleva al extremo en *Tanto es lo de más como lo de menos*. En esta obra el avaro Nineucio no concibe su existencia sin el acompañamiento musical. Así lo encontramos vistiéndose y lavándose con música de chirimías:

*NINEUCIO, vistiéndose y lavándose con música de chirimías; criados dándole de vestir (...)*²².

¹⁹ Tereo, esposo de Progne se enamora de la hermana de esta: Filomela y la viola. Para que no pueda contar su desgracia le corta la lengua; pero la joven encuentra el medio de que su hermana se entere bordando su historia en una tela. Los dioses transformarán a las dos hermanas en un ruiseñor y una golondrina. Vid. Ovidio, *Metamorfosis*, libro VI, vv. 412 y ss. En el caso que nos ocupa la personificación de la tortolilla como Raquel se hace evidente para quien haya seguido el argumento de la obra. La voz que canta narra las desgracias de este personaje y anuncia el fin que le espera a Jezabel por sus maldades.

²⁰ Cfr., Tirso, *La mujer que manda en casa*, p. 625.

²¹ "Salen soldados marchando, entre ellos COROLÊN y JEHò, con bastón, detrás; y al mismo tiempo, del vestuarios, con música, los más que pudieren y ABDêAS. Detrás de todos, RAQUEL acompañada de CRISLIA, de viuda, y sobre un balcón, JEZABEL, muy bizarra. JEHò y los suyos suben al tablado por un palenque; RAQUEL, que le recibe con los demás, saca una corona de oro sobre una fuente de plata, tocando chirimías, cajas y clarines", Cfr. Tirso, *La mujer que manda en casa*, p. 624.

²² Cfr. Tirso, *Tanto es lo de más como lo de menos*, ODC, II, pp. 132-207, p. 171. La música en estos casos acentúa la majestad y la ceremonia de la acción, Cfr. Tirso, *Tanto es lo de más como lo de*

Mientras habla con Dina el rico avariento camina por la escena y se asea y pide repetidas veces que canten los músicos quienes le complacen con la siguiente letra:

*«Si el poder
estriba solo en tener,
y es más el que tiene más,
tú, que das
tus bienes que son tu ser,
serás tu propio homicida;
pues mientras gastas sin rienda,
cuanto dieres de tu hacienda
tanto acortas de tu vida»²³.*

Los músicos al servicio de tan avaro personaje le contentan ofreciéndole lo que quiere oír. La música, en este caso, subraya la ironía tirsiana y refuerza en un efecto de contrarios la equivocada actitud de Nineucio. Curiosamente, los músicos toman voz sin música y contestan a su señor cuando les pregunta de quién es la composición que tanto se ha gustado. Más aún, a ellos corresponden los siguientes versos «Este medra porque es malo / que aquí la virtud no pasa»²⁴, versos en que se concentra la escala de valores del personaje retratado. El lujo y la ostentación manifestados por el rico avariento, no sólo en sus ropas y en los manjares en los que entretiene su ociosidad, sino también en la música que acompaña todas sus acciones; pone de relieve lo absurdo de su comportamiento. Destaca especialmente el fragmento en que los pobres piden comida para no morir de hambre y reciben por respuesta el silencio de Nineucio y la música de su coro contratado.

*NINEUNCIO:
¿Qué hacéis? Cantad mi ventura. (Cantan)
«En la casa del placer
ha convidado a comer
al apetito la hartura» (...)
UN POBRE: Danos limosna, señor,
que de hambre perecemos. (Cantan)
«Satisfecho el gusto vemos,
pues que le sirve la hartura».
OTRO POBRE: Señor, nuestra desventura
manda por Dios remediar. (Cantan)*

menos, p. 201: "(Descúbrese una mesa muy espléndida. Siéntanse, tocan chirimías y sírvenle con majestad)".

²³ Cfr. Tirso, *Tanto es lo de más como lo de menos*, p. 171.

²⁴ Cfr. Tirso, *Tanto es lo de más como lo de menos*, p. 171.

«Al gusto sirve el manjar,
y a los ojos la hermosura»²⁵.

La música, tal y como veíamos que le ocurría al pastor de *La vida y muerte de Herodes* es un poderoso instrumento para cambiar los estado de ánimo. Así la concibe también Nineuncio quien trata de espantar su mala conciencia con canciones:

NINEUNCIO: (...) Triste estoy: ¡hola! Cantad²⁶.

Aunque indudablemente en estos casos no funcione su influencia benéfica, sí es una buena forma de cerrar la escena.

Para otro de los protagonistas de la comedia: el hijo pródigo, Liberio, también la música es el acompañamiento de su vida ociosa mientras gasta la herencia paterna en juego, vino y mujeres.

*Salen bailando TAIDA y FLORA, y músicos, que cantan*²⁷.

Nuevamente la música aporta mucho contenido a la escena y provoca en el protagonista un efecto de reconocimiento de su situación. Cuando el dinero se acaba, los amigos desaparecen y sólo le queda la música. Es el sonido de las fiestas y bailes dentro de una casa a la que no puede acceder. Sus hasta entonces compañeros de correrías eluden la respuesta que le proporcionan las canciones:

*(Cantan) «Qué parecen los ricos que empobrecieron?
Cáscaras de los huevos que se sorbieron.
Toda la gente,
de los tres tiempos vive solo el presente» (...)*

*«No recibe esta casa pobres ni calvos,
porque unos y otros vienen pelados:
en nuestros libros,
mientras no hubiere gastos no habrá recibos»²⁸.*

²⁵ Cfr. Tirso, *Tanto es lo de más como lo de menos*, p. 172.

²⁶ Cfr. Tirso, *Tanto es lo de más como lo de menos*, p. 176.

²⁷ Cfr. Tirso, *Tanto es lo de más como lo de menos*, p. 177. También el baile, no puede dejar de tener cabida entre los entretenimientos más apreciados. Cfr., *Ibid.*, p. 181: "A ella / puedes por mí convidar / cuantos entretenimientos / alegran Alejandría: / bailes, juegos, bizarría, / juglares y encantamientos. / Haya comedias discretas / que es el mejor ejercicio, / suspensión de todo vicio / y martirio de poetas"; *Ibid.*, p. 182: "Cantad. / Que nosotras bailaremos".

²⁸ Cfr. Tirso, *Tanto es lo de más como lo de menos*, p. 191.

Otra vez el silencio de los personajes lo salva el acompañamiento musical, cuando las voces de los actores callan, las canciones explican mucho más de lo que en un principio podíamos suponer. Más allá de lo logrado de la escena en las breves estrofas de la canción se contiene la enseñanza de toda la obra. No se trata de lo que se recompensa en la tierra sino de lo que vendrá después. El error común de Nineuncio y Liberio es pensar sólo en el presente «Toda la gente / de los tres tiempos vive sólo el presente». El tercero de los protagonistas de la historia, Lázaro, muere por defender sus ideales y conseguir la vida eterna, él sí piensa en un futuro intemporal. Liberio, siguiendo su ejemplo rectifica su conducta y consigue la felicidad también manifestada musicalmente:

CLEMENTE: (...) *Instrumentos sonoros
alegren danzas y ocasionen coros:
todo sea regocijo,
pues muerto en vicios resucita un hijo*²⁹.

Y precisamente con música termina esta comedia bíblica que nos muestra a Lázaro disfrutando del Paraíso mientras Nineuncio se abrasa. Como habrán podido imaginar, y así se nos refiere en casi todas las religiones, el Paraíso tiene música.

Suena música arriba. En lo alto del tablado, un paraíso, y Lázaro de blanco y oro, en el regazo de Abraham. Abajo un infierno, y Nineuncio, sentado a una mesa, abrasándose, y muchos platos echando de los manjares llamas³⁰.

Hasta aquí, además de encontrarla en el Paraíso, hemos podido comprobar que la música es necesaria en prácticamente todas las fiestas y celebraciones. El público áureo no concibe un acontecimiento especial sin música. Este rasgo se hace más presente si cabe en la penúltima de las comedias bíblicas de Tirso: *La mejor espigadera*. En esta obra de destacada localización campesina, la música se transforma en el soporte ambiental de cara al público urbano de los corrales de comedias. El tema de la siega es uno de los más ricos y repetidos en el teatro aurisecular.³¹ En este sentido, son muy interesantes las palabras de Díez de Revenga a propósito de las canciones tradicionales en el teatro de Lope de Vega.

«Tener en cuenta no sólo la función dramática de la canción dentro de la obra, sino también cómo la obra teatral se convierte en depósito de una

²⁹ Cfr. Tirso, *Tanto es lo de más como lo de menos*, p. 204. Veamos también la extrañeza por la celebración, cómo la música anunciaba un hecho poco habitual. Cfr. Tirso, *Tanto es lo de más como lo de menos*, p. 205: "MODESTO: ¿Qué músicas serán estas, / tan nuevas en esta casa? / ¿Qué huésped hay? ¿Quién se casa? / ¿Por qué se hacen tantas fiestas?".

³⁰ Cfr. Tirso, *Tanto es lo de más como lo de menos*, p. 207.

³¹ Cfr. Salomón, N., *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, p. 507: "La vida aldeana que tenían ante la vista, al par de la tradición literaria, artística o escrituraria, inspiró a los dramaturgos al esbozar sus cuadros de siega".

parcela de la lírica española tan difícil de conocer, por su carácter generalmente oral, y tan mal entendida al carecer muchas veces de su correspondiente documentación teatral»³².

Pero antes de llegar a los cantos de siega³³ que se contienen en la obra la importancia de la música para la vida, y por ello para la comedia, ya ha sido puesta de manifiesto. La primera intervención tiene lugar «en el teatro verde / desta alameda umbrosa»³⁴, un bosquecillo donde han ido a pasear los personajes. Todos los detalles de la comedia refuerzan su marcado lirismo. En escena se encuentran la protagonista, Rut y el que será su despedido prometido, Timbreo. A las amorosas declaraciones del joven se une el canto de los músicos:

*« Florecitas que Rut bella pisa,
mientras sus ojos regados os ven,
no os riáis, no os riáis, que no viene bien
con sus lágrimas vuestra risa»³⁵.*

La cancioncilla se repite hasta cuatro veces intercalada entre los parlamentos de Rut y Timbreo. Además de contribuir al ambiente campestre es un reflejo melancólico y sugerente del estado de ánimo de la princesa moabita, triste por tener que casarse con un hombre a quien no ama. La melodía favorece el sueño de Rut. Cuando los músicos salen de la escena el elemento musical no desaparece del todo como se ocupa de destacar Masalón.

*MASALÓN: (...) No hay cosa que el sueño aumente
como es el oír cantar;
y si en la guijas templadas
de estos risueños cristales
cantan tonos naturales (...)»³⁶.*

Las referencias musicales salpican el texto incluyendo metáforas y símiles de temática amorosa.

*ORFÁ: Músico el amor parece
que haciéndose de rogar*

³² Cfr. Díez de Revenga, F. J., "Teatro Clásico y canción tradicional", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 29-44, p. 30.

³³ Sobre las canciones de siega, Vid. López, A., *El cancionero popular en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Artes Gráficas H. de la Guardia Civil, 1958, pp. 72 y ss.

³⁴ Cfr. Tirso, *La mejor espigadera*, ODC, II, pp. 27-82. p. 42.

³⁵ Cfr. Tirso, *La mejor espigadera*, p. 43.

³⁶ Cfr. Tirso, *La mejor espigadera*, p. 45. También Rut más adelante culpa a la música de su sueño sin que quede claro si se refiere a la producida por el río o por los músicos, cfr. Tirso, *La mejor espigadera*, p. 51: "dormida al sonoro acento, de la música suave".

*para que a cantar empiece,
después no sabe acabar*³⁷.

El ritmo vivo de toda la obra no sólo se ve en los diálogos, muy rápidos y variados. Todo fluye y deriva hacia el fin de la historia bíblica conocida por el público. El momento cumbre de la representación se da teniendo el tablado como campo de siega, un amplio número de personajes en escena y la introducción de numerosos ritmos y canciones que no perjudican el cuerpo textual de la pieza dramática. El indudable colorido costumbrista del cuadro y la perfección arquitectónica con la que está distribuido haría de buen seguro las delicias del público áureo. El soporte de todo el bloque escénico no es otro que un concurso galante llevado a cabo por campesinos al servicio de Bohoz en honor de Rut, convertida ya en espigadora. Un estribillo cantando dentro, motivo, como hemos visto, frecuente en el teatro de Tirso, es el arranque de la acción.

(Cantan de dentro). «Segadores, afuera, afuera,
dejen llegar a la espigaderuela»³⁸.

El estribillo intercalado a continuación de las intervenciones de Herbel, Gomor y el propio Bohoz, es, en este caso interpretado como un coro.

*HERBEL: (Dentro) Quién espiga se tornara
costara lo que costara,
porque en sus manos gozara
la rosa que hacen su cara
por agosto primavera.*

TODOS: «Segadores, afuera, afuera», etc.

UNOS: ¡Vitor!

OTROS: ¡Vitor!

*BOHOZ: ¡Qué alegría
han dado a mi corazón!
¿Hay siega con más razón?*

³⁷ Cfr. Tirso, *La mejor espigadera*, p. 52. La prima de Rut reiterará esta idea en sus escasas intervenciones; fr. Tirso, *La mejor espigadera*, p. 58: “¿Ves como al músico imitas, / que haciéndote de rogar, / agora para cantar / me ruegas y sollicitas?”.

³⁸ Cfr. Tirso, *La mejor espigadera*, p. 72 y ss. Vid. López, A., *El cancionero popular en el teatro del Tirso de Molina*, Madrid, Artes Gráficas H. de la Guardia Civil, 1958, pp. 34-35.

GOMOR: *(Va la mía, va la mía) (Cantan)*
«Si en las manos que bendigo
fuera yo espiga de trigo,
que me hiciera harina digo
y luego torta o bodigo,
porque luego me comiera.

TODOS: *Segadores, afuera, afuera», etc*³⁹.

Como vemos, la primera de las intervenciones, la de Herbel, también se canta desde dentro. En cambio, Gomor ya canta en escena y después del coro será una voz femenina (Lisis) la que alternará contribuyendo al dinamismo y la variedad de un pasaje de auténtico musical. Tan elaborada escena prepara la entrada triunfal de la protagonista.

DICHOS y salen los segadores, cantando, y RUT, tras ellos, lleno de espigas el delantal⁴⁰.

El impecable movimiento coreográfico, la mezcla de tramas tradicionales con alusiones cultas, la alternancia de los coros y los solistas, la oposición de voces masculinas y femeninas, los campesinos junto a los monarcas... Todo se pone al servicio de un espectáculo completo. Es uno de los casos más destacados en que Tirso hace de la música su protagonista.

También encontramos una escena coral campesina en la última de nuestras obras bíblicas: *La venganza de Tamar*. En ella se retrata otra celebración tradicional campesina como el esquileo del ganado.

Salen TIRSO, BRAULIO, ALISO, RISELO, ARDELIO, ganaderos y TAMAR
de pastora, rebozada la cara con la toca.

UNOS: *(Cantan) Al esquilmo, ganaderos
que balan las ovejas y los carneros.*

OTROS: *Ganaderos, a esquilmar,
que llama los pastores el mayoral.*

UNO: *El amor trasquila
la lana que dan,
los amantes mansos
que a su aprisco van;
trasquila la dama*

³⁹ Cfr. Tirso, *La mejor espigadera*, pp. 72-73.

⁴⁰ Cfr. Tirso, *La mejor espigadera*, p. 74.

*al pobre galán,
aunque no es su oficio
sino repelar. (...)*

*TODOS: Al esquilmo ganaderos,
que balan las ovejas y los carneros;
ganaderos a esquilmar,
que llama a los zagales el mayora⁴¹.*

Estas canciones coinciden con la aparición en escena de Tamar disfrazada de pastora. La joven se ha refugiado en la hacienda de su hermano Absalón en espera de su venganza. La música suaviza un poco el tenso cuadro anterior en el que Tamar ha pedido a gritos su venganza y ha sido ignorada por su padre, a favor de su hermano Amón. La alabanza de aldea es evidente aunque en este momento nada pueda alegrar el ánimo de la princesa, ni siquiera una escena bucólica y tradicional al uso. Escena que el público sí agradecería.

La música en esta obra tiene una importancia fundamental, tanto es así que difícilmente podríamos concebirla sin ella. Amón es un príncipe tan exigente en cuestiones de amor que llega a afirmar «Hasta encontrar con alguna / perfecta, no me verá / en su minuta el amor»⁴². Y a pesar de ello, el encuentro que sacudirá su ánimo y le llevará al borde de la locura por amor está motivado únicamente por una voz femenina, En un ambiente nocturno y caluroso de absoluta sensualidad el príncipe salta las tapias prohibidas del palacio al tiempo que Tamar y su criada toman el fresco.

*TAMAR: Pues trae instrumentos, canta;
que en los jardines amenos
así amor su mal espanta.*

*DINA: (...) pues siendo tan celebrada
en la música Tamar
como en la belleza, a oírte
correrá el céfiro manso,
alegre por divertirte. (...)*

*DINA: Cuando yo a cantar empiezo
treguas a mis penas doy.*

TAMAR: Dame pues ese instrumento. (...)

⁴¹ Cfr. Tirso, *La venganza de Tamar*, ODC, IV, pp. 359-404, p. 397.

⁴² Cfr. Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 364.

*TAMAR: La música se invento
en alivio del tormento*⁴³.

Parecen claras las motivaciones de Tamar: amparada en la oscuridad, sin más compañía que la de DINA y sin poder dormir por el calor, la princesa canta para entretener sus penas. La canción elegida es de contenido amoroso y contiene el estribillo «Pajarito que vas a la fuente, / bebe y vente»⁴⁴. Desconocemos cuál es el instrumento al que se refieren aunque lo más probable es que se trate de una guitarra, instrumento «fácil de llevar, callejero, de bonita postura tanto de pie como al sentarse»⁴⁵ o de algún instrumento de cuerda de similar tamaño y manejabilidad como puede ser el laúd, la bandurria, la vihuela... No era infrecuente que los actores fueran capaces de tocar algún instrumento.

Amón se enamora de la desconocida cantante sin necesidad de verla, seducido por una voz de extraña belleza. Eso no impide que se pregunte en repetidas ocasiones cómo será la mujer que canta⁴⁶. Toda la escena se desarrolla en tinieblas así que Amón no tiene dificultad en hacerse pasar por el hijo del jardinero e intentar averiguar cómo es la dama que lo enamora.

*AMÓN: ¡Paridos, vos tenéis buen chorro!
Si en la cara os ha ayudado
como en la voz la ventura
con todo os podéis alzar;
aunque no se suele hallar
con buena voz la hermosura.*

TAMAR: Tosco pensamiento es ese.

*AMÓN: ¿No suele, aunque esto os espanta
decirse a la que bien canta:
«quién te oyese y no te viese»?*

*TAMAR: Cumpliráos ese deseo
la oscuridad que hace agora*⁴⁷.

⁴³ Cfr. Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 368.

⁴⁴ Tirso, *La venganza de Tamar*, pp. 368-369. Para más detalles sobre esta canción, Vid. López, A., *El cancionero popular en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Artes Gráficas H. de la Guardia Civil, 1958, pp. 30-31.

⁴⁵ Cfr. Becker, D., "Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 171- 190, p. 173.

⁴⁶ Cfr. Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 368: "como a la voz iguale / la belleza que suele / ser ángel en acentos / y en rostro ser serpiente..."; Cfr. Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 369: "¿quién duda que es hermosa? / ¿Quién duda que conviene / su cara con su canto? / Ay Dios, quién mereciese / atestiguar de vista / lo que de oídos siente".

⁴⁷ Cfr. Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 370.

Una vez más contamos con información privilegiada. El público sí puede ver a los personajes en el escenario y conocer la personalidad de cada uno. Más aún, acudirían al corral sabiendo ya cuál era la historia que iban a ver puesto que no era desconocida para ellos. La oscuridad justifica la ignorancia de Amón y ampara su enamoramiento incestuoso, mucho más inverosímil a plena luz del día. La voz de Tamar le llevará la desgracia puesto que, sin saberlo, es estímulo suficiente para llevar a su hermano al delirio. La canción no es exactamente el medio de presentar el personaje puesto que nada nos dice de la personalidad de su intérprete más allá de la sugerencia y la sensualidad.

En su segundo encuentro y en el preciso momento en que Amón es consciente de que es su hermana la que le enamoró cantando también hay música. Se trata de la celebración de una boda. Acontecimiento que, llevado a escena en reiteradas ocasiones por Tirso de Molina, va siempre acompañado de música y frecuentemente de baile.

(Música: toda la compañía de dos en dos, muy bizarros; y saca Tamar un vestido rico en carmesí, y los novios detrás; dan una vuelta y éntanse)⁴⁸.

El baile de máscaras con el que se celebra la boda dará una nueva oportunidad a Amón de acercarse a Tamar sin ser por ella reconocido. Con esta danza termina el primer acto, como vemos de gran intensidad dramática. Ya en el segundo el humor cambiante del joven príncipe se manifiesta en sus peticiones contradictorias. Tan pronto apetece de música y entretenimiento como los rechaza con violencia. Así nos lo cuenta su criado más próximo.

*ELIAZER: No sé cómo
darte gusto; ya te enfadas
con que hablando te diviertan;
ya darte música mandas,
ya los que te hablan despides,
y riñes a quien te canta⁴⁹.*

Destacamos la cancioncilla que los músicos ofrecen al descontentadizo Amón. Para un público atento no puede pasar desapercibida la cruel ironía que contiene, puesto que vuelve a hacer referencia a los pájaros en contexto amoroso, tal y como hizo en su momento Tamar: «Pajarito que va a la fuente, / bebe y vente». Esto justificaría la reacción desproporcionada de Amón contra los músicos, tomada por el resto de los personajes como una muestra más de la extraña locura que lo consume.

⁴⁸ Cfr. Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 373.

⁴⁹ Cfr. Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 376.

*(Cantan desde adentro) «Pajaricos que hacéis al alba
con lisonjas alegre salva,
cantadle a Amón,
que tristezas le quitan la vida
y no sabe si son de amor,
y no sabe si de amor son».*
AMÓN: *Hola, Eliazer, Jonadab,
echadlos por la ventanas,
dadles muerte, sepultadlos:
haciendo ataúd las tablas
de sus necios instrumentos
tendrán sepultura honrada,
como gusanos de seda
en sus capullos*⁵⁰.

El rey David cuando aparece en escena sale con mucho acompañamiento, tal y como veíamos en otras ocasiones⁵¹. También en este caso, la pompa derrochada refuerza más la idea de injusticia puesto que, llegado el momento, no es capaz de dar castigo a su hijo. La insistencia de Amón en clamar su desasosiego con música hace de esta una cómplice de los momentos cumbre de la obra. Hasta ahora lo vimos en el nocturno encuentro que le causó el enamoramiento, en el reconocimiento de Tamar como objeto de sus deseos y, como no, volverá a parecer en el momento culminante de la violación. Instantes antes de que Tamar entre en su habitación, Amón ruega a su criado que le cante algo.

AMÓN: *Eliazer, dime algo, canta
si alivia amor el cantar*⁵².

Y Eliazer canta aunque en esta obra la música no alivia clamor sino todo lo contrario. Consumado el crimen Amón aborrece a Tamar y la mejor muestra son sus palabras donde pide no verla ni oírla, haber nacido sordo y sin ojos. Destaca la petición de sordera puesto que de este modo nada hubiera sucedido.

AMÓN: *¡Quién por no verte ni oírte,
sordo naciera y sin ojos!*⁵³.

Al contrario de las creencias tradicionales de que el amor entra por los ojos el amor en *La venganza de Tamar* entra por el oído y de lo terrible de

⁵⁰ Cfr. Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 377.

⁵¹ Cfr. Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 379: "Salen, marchando con mucha música, por una puerta, JOAB, ABSALÍN, ADONÉAS, y tras ellos, DAVID, viejo coronado; por otra, TAMAR, BERSABÉ, MICOL y SALOMÍN".

⁵² Cfr. Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 389.

⁵³ Cfr. Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 390.

sus consecuencias dará cuenta el protagonista en el tercer acto. Al lirismo, al sonido y la musicalidad Tirso opone la tensión dramática, la violencia. En un juego consciente con la variedad escénica, el Mercedario alterna contenidos bien distintos.

En general, en todo lo visto hasta el momento podemos concluir que nos encontramos ante una técnica dramática (a pesar de lo musical) que tiene la ventaja de no romper el ritmo de la obra. Más allá de las funciones puntuales como pueden ser divertir melancolías, reforzar contenidos semánticos o aportar un contexto lírico y musical; Tirso la hace formar parte del tejido de la comedia. De esta manera, consigue además no defraudar las expectativas de un público muy receptivo a estos elementos musicales. Desde su notorio silencio en *La vida y muerte de Herodes* hasta la absoluta presencia de la voz en *La venganza de Tamar* resultan fruto de un manejo consciente de la música por parte del dramaturgo. Tirso otorga a la música la importancia que tiene, como lo demuestra su continua utilización en las obras analizadas. En *La mujer que manda en casa* más allá de ser elemento que acompañe las entradas y salidas de los reyes sirve como compendio de la obra dramática, subrayando al tiempo las interpretaciones premonitorias de la misma. *Tanto es lo de más como lo de menos* hace uso de las canciones para contrarrestar el silencio de sus personajes en los momentos clave de la acción. En *La mejor espigadera* Tirso convierte a su música en la protagonista del tercer acto. No tendría sentido *La venganza de Tamar* sin la música. En todos los casos se produce un enriquecimiento de la acción dramática.

Sin embargo, si repasamos las nóminas de los personajes de las comedias bíblicas tirsianas, solo *Tanto es lo de más como lo de menos* incluye a los músicos entre sus *dramatis personae*. Es cierto que no nos podemos fiar mucho de estos listados, a menudo llenos de errores; pero no podemos evitar pensar que no están porque su presencia se presupone. El auditorio, el dramaturgo, el autor de comedias saben que tiene que haber música en la representación. El cómo se articule en el texto de la obra, su adecuación al contenido dramático de la misma y la perfección de las estructuras coreográficas dependerán del buen hacer de cada uno. Que no aparezcan entre los personajes de la comedia no significa que no haya músicos en escena, a veces en papeles principales (incluso con actores capaces de tocar algún instrumento); en otras ocasiones como coro o también con algún fragmento de texto recitado. Hemos visto que no se concebía una celebración sin música. En la fiesta teatral no se puede, por tanto prescindir de la efectividad dramática del elemento sonoro. La peculiar condición heterogénea de las comedias bíblicas tirsianas podría parecer un terreno poco apropiado para lucimientos musicales. Sin embargo, resulta todo lo contrario. La materia bíblica proporciona un extenso desarrollo a estos lucimientos sin que se planteen muchas dudas acerca de su licitud moral. Todos los temas fundamentalmente humanos están en las comedias bíblicas y por extensión en su música: amor, trabajo, celos, fiestas, juegos... La música actualmente se ha llegado a convertir

en la estructura que confiere ritmo al espectáculo en muchos casos. Ya en el Siglo de Oro su función iba mucho más lejos que la de cerrar o abrir un acto. La música, la danza, la poesía crean la obra de arte con que Tirso sedujo a su público. Hoy podemos sólo hacernos una idea de cuál podía ser el resultado. A pesar de lo difícil de restablecer el acompañamiento musical, su presencia es tan notoria que en las ocasiones en que falta es el silencio un medio poderoso de significación. A la catarsis religiosa se llega por variados caminos; baste recordar un poco nuestros recientes ritos de la Semana Santa. Tirso de Molina alcanza la suya con ayuda de la música, explotando todas sus posibilidades teatrales a la búsqueda intemporal del aplauso del público.

7. ESTÉTICA MUSICAL Y FUNCIÓN DE LAS LETRAS CANTADAS EN EL AUTO SACRAMENTAL CALDERONIANO

Catalina Buezo

Universidad Europea de Madrid

La tesis de la obra se muestra en los autos sacramentales calderonianos, como es sabido, no sólo a través de la escenografía, sino también de la música¹, un componente esencial. En muchos casos, desde el inicio de la pieza alterna el romance con los versos cantados, y se indica en la memoria de las apariencias quién o quiénes compusieron la música y los reales recibidos por esta actividad². Recuérdese que, en opinión de San Agustín y de las teorías filosóficas que resaltan el valor de la música como expresión de la armonía del universo, Calderón de la Barca diferencia entre la música sacra, celestial, y la profana, sensorial, vinculada con el pecado. De ahí que, para poner un ejemplo, en *El arca de Dios cautiva* los engaños de los sentidos ocurran cuando los labradores, en representación del Hombre, y la propia Idolatría entonan sonos profanos:

*MÚSICA. A la siega, a la siega, zagales,
zagales venid, venid a la siega,
que el trigo en la parva es la mesa del cielo,
y mesa tan franca que a todos sustenta.
Venid, venid a la siega (vv. 1130-34)³.*

¹ Cfr., entre otros, A. M. Pollin, "Calderón de la Barca an Music: Theory and examples in the autos", *Hispanic Review*, 41, 1973, 362-70; J. Sage, "Calderón y la música teatral", *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, 275-300 y "The function of Music in the theatre of Calderón", en D. W. Cruickshank y J. E. Varey, eds., *Calderón de la Barca. Comedias*, vol. 19, *Critical Studies of Calderón's Comedias*, Londres, Tamesis, 1973, 209-30; M. Querol, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del Teatre, 1981, y L. K. Stein, *Songs of mortals, dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

² En este auto alterna el romance con los versos cantados prácticamente desde el inicio de la pieza. Los dos músicos de las compañías, y no el maestro Galán, compusieron la música de los autos y recibieron mil reales por ello, es decir, corrió la música a cargo de Gaspar Real. Cfr. Calderón, P., *El arca de Dios cautiva*, ed. C. Buezo, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2002 [en prensa].

³ Id., *ibid.* [en prensa].

Ahora bien, junto al valor de la música profana como mecanismo de la tentación diabólica, en el auto sacramental se recoge la idea agustiniana del cuerpo como templado instrumento (*La nave del mercader*, v. 641⁴), como instrumento vivo, perfectamente afinado, “que interiormente está haciendo / al alma armonía sin ruido” (*El viático cordero*, III, 1158), y de la tierra como “un pautado libro” donde todo está en solfa (así se aprecia en la loa al *Jardín de Falerina*). Esto último supone combinar la tradición musical pitagórica, del platonismo, Boecio, San Agustín y Petrarca (como ya hace fray Luis de León cuando habla de “son dulce, acordado”, en “Vida retirada”, v. 84)⁵, con la imagen del universo como libro (‘volumen de los cielos o de la naturaleza’)⁶, descifrable por medio de la ciencia de la astrología, o cuaderno de la naturaleza que solo los sabios pueden leer.

Por otro lado, el lenguaje y las imágenes del mundo musical se trasladan a la Naturaleza, puesto que la música comprende “el mundo sonoro físico y el ideal, el canto de la boca y el canto interior del corazón”⁷. De las aves, siguiendo a Góngora, se dice que son “cítaras de pluma” en *El gran teatro del mundo*, y ejemplos de este tipo son numerosos, en tanto que los ecos se presentan como seres vivientes en *El año santo de Roma*. Asimismo, indirectamente se recoge en los autos sacramentales, y en concreto en *La hidalga del valle*, la comparación del amor con una composición musical a cuatro voces. Supone de nuevo jugar con la imaginería de los cuatro elementos que desde la antigua Grecia se han considerado fundadores del universo y, además, cerrar el círculo: para tener un acorde armónico Dios músico necesita cuatro notas⁸. Dicen los cuatro elementos en la loa al *Jardín de Falerina*:

⁴ Cfr. I. Arellano, *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2000, p. 68, que remite a San Agustín, sermón 243, 4: “¿Quién conoce la relación de los miembros entre sí y el número interior que los mantiene unidos? De ahí que se habla de armonía, palabra que viene de la música, donde vemos en la cítara las cuerdas bien tensadas. Si todas las cuerdas emitiesen un mismo sonido no habría canción, la distinta tensión produce distintos sonidos, pero los diversos sonidos racionalmente combinados engendran no belleza para los ojos sino suavidad para los oídos”.

⁵ Cfr. Id., *ibid.*, p. 149 (“métrica armonía”).

⁶ Se trata de una idea que se recoge en los *Salmos* (se atribuye a Salomón, por lo que presumiblemente procede de David). En el *Diccionario de los Autos Sacramentales* (p. 229) se recoge: “los cielos cuentan la gloria de Dios, la obra de sus manos anuncia el firmamento; el día a día comunica el mensaje, y la noche a la noche transmite la noticia. No es un mensaje, no tiene palabras ni su voz se puede oír, pero en toda la tierra se adivinan sus rasgos y sus giros hasta el confín del mundo” (*Salmos*, 18, 2-5). Fray Luis de Granada en su *Introducción del símbolo de la Fe*, ed. J. M. Balcells, 1989, (I, 2) comenta estos versículos: “¿Qué es todo este mundo visible, sino un grande y maravilloso libro que vos, Señor, escribistes? [...] Habiéndonos puesto vos delante este tan maravilloso libro de todo el universo para que por las criaturas dél, como por unas letras vivas, leyésemos y nos conociésemos la excelencia del creador que tales cosa hizo”. Comp. MF, p. 993 y CI, vv. 1665-66.

⁷ Cfr. M. Querol, *La música en el teatro de Calderón*, p. 430, que cita los siguientes versos de *Los amantes del cielo*, I, 1094: “No es música solamente / la de la voz que en tonada / se escucha: música es / cuanto hace consonancias”. Véanse también pp. 419 y ss.

⁸ Para la imagen de Dios como músico ver Atenágoras, *Legatio*, 16, 3: “Pero si el mundo es un instrumento movido armónicamente, no venero el instrumento sino aquel que lo afina, toca las cuerdas y entona los compases melódicos para su acompañamiento”. San Atanasio, *Tratado contra*

Como somos un tono de a cuatro
los cuatro elementos,
que unitono siempre en el punto de amigos
no nos desune la fuga de opuestos.

Recuérdese que el número de voces de la polifonía son cuatro, y que en la misma composición se lee:

Los contraltos de los rayos
que al tenor de los truenos
entre tiples de centellas
contrabajos del incendio...⁹

Esta estética musical se refleja en el título de algunas composiciones, como *El divino Orfeo* (primera versión) y *El divino Orfeo* (segunda versión). El canto de Orfeo transformaba la naturaleza, como ya vio Ovidio en *Metamorfosis*, X. En los autos sacramentales, se recoge la idea aparecida en *Protréptico*, de Clemente de Alejandría, en la que se compara la música de Orfeo con el nuevo canto de Cristo¹⁰.

En cuanto a la función dramática de las letras cantadas, depende de la clase de música, según sea de carácter culto o popular, si bien estos dos tipos distintos comparten funciones. Así, la de entonarse en el momento de la aparición de un personaje en escena o unida a un cambio escenográfico, y también para subrayar determinados aspectos de la acción dramática. Esto explica que la luz entre en el tablado entonando versículos bíblicos en *La vida es sueño*, I (*Erat Verbum in principio*) y que otro tanto haga Albedrío, que aparece en el mismo auto afirmando que “quien no tiene vergüenza / suele decir una copla / que toda la vida es suya”¹¹. O que en *El gran teatro del mundo* se descubra el globo celeste

los paganos: “Como un músico que temple su lira y conjunta hábilmente los sonidos graves con las notas agudas y medias [...] así la sabiduría de Dios, manteniendo el universo como una lira armoniza los seres [...] y gobernándolo todo por sus mandatos y su voluntad, produce, en la belleza y armonía, un mundo único y un solo orden del mundo” (Peinado, 1992, núm. 97). Comp. También Fray Luis de León, *A Francisco Salinas*, vv. 21-25: “Ve cómo el gran Maestro / aquesta inmensa cítara aplicado, / con movimiento diestro / produce el son sagrado, / con que este eterno templo es sustentado”. DOS, vv. 747-53. Cfr. I. Arellano, *Diccionario de los Autos Sacramentales*, p. 155.

⁹ Cfr. M. Querol, *La música en el teatro de Calderón*, p. 433-34.

¹⁰ Cfr. I. Arellano, *Diccionario de los Autos Sacramentales*, p. 165: Comp. Ovidio, *Metamorfosis*, X, vv. 88-92: “No tenía sombra el paraje; cuando el artista hijo de dioses se sentó en aquel lugar e hizo vibrar los sonoros hilas, vino a él la sombra: no faltó el árbol de Caon, no el bosque de las Heliades, no la carrasca de alto follaje, ni los blancos tilos”. Clemente de Alejandría, *Protréptico*, ed. C. Isart, 1994, I, 4, 1, p. 43, compara la música de Orfeo con el nuevo canto de Cristo: “sólo él domesticó a los más terribles animales que hubo nunca, ¡a los hombres!. En la misma línea ha de verse el auto sacramental *El verdadero dios Pan*.”

¹¹ Calderón de la Barca, Pedro, *Autos sacramentales*, II, *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo. La torre de Babilonia. La vida es sueño*, I. *Los misterios de la misa. Psiquis y Cupido (Para Toledo). El divino cazador. Llamados y escogidos. El pleito matrimonial del cuerpo y el alma. La siembra del Señor. La humildad coronada de las plantas. El socorro general*, ed. E. Rull, Biblioteca

con músicas. O que en este mismo auto se comente la acción dramática por medio de la intervención musical “Toda la Hermosura humana / es una temprana flor”¹². En la misma línea, en *El gran mercado del mundo* la Culpa y la Gula, de gitanos, bailan el canario, y más adelante se libra el combate dialéctico entre el Bien y el Mal por medio de dos coros de música contrapuestos¹³. A profundizar en esta cuestión dedicamos este trabajo, que parte de la diferenciación, como acabamos de comentar, entre composiciones de carecer culto, que sirven para la exposición de la doctrina y la lección político-moral del auto, y composiciones de corte tradicional, que dotan al auto de un marco pastoril y villanesco.

A su vez, la canción de carácter culto ilustra la doctrina del auto en los versos de apertura, en los de cierre, en el pregón de la zona medial y por medio del estribillo estructurador, y aparece en boca de determinados personajes. Veamos, por ejemplo, el caso de *El gran teatro del mundo*, auto de estructura circular en el que Discreción canta el himno de Daniel al inicio (“Alaba al Señor de tierra y cielo”) y Todos el *Tantum ergo* al cierre, y en el que Ley de Gracia reitera el estribillo de tipo sacro “Ama al otro como a ti, y / obra bien que Dios es Dios”¹⁴. Por su parte, en *El gran mercado del mundo* se toca música de chirimías como colofón, lo que va unido a una serie de efectos escénicos (escotillón, llamas, elevación y trono). Este auto cuenta asimismo con una apertura de la Fama con música profana de pregón (“Acudid mortales al pregón de la Fama”), una reiteración del pregón en la zona medial, junto a un cambio escenográfico (paso del valle al gran mercado), y un estribillo estructurador en boca de la Música con ecos de parábola (“¡Oh feliz del que emplea bien su talento!”¹⁵).

En cuanto a *La vida es sueño*, I se emplean chirimías finales en los versos de cierre, y al mismo tiempo se utiliza la música de chirimías para el traslado del príncipe. De esto se infiere la polivalencia de un mismo instrumento a lo largo del auto; en la pieza, además, la música va ligada a la acción dramática, lo que supone glosar el himno de Zacarías¹⁶. En *La siembra del Señor* esta función de la música se observa de forma más explícita: se inserta un pregón que reaparece con variantes (“Mortales venid”¹⁷) y la música acompaña, puntúa, la acción dramática. Véase el siguiente fragmento:

Cantan cavando los cuatro, y Adán en medio, y sale la Culpa escuchando.

ADÁN [Canta.] “Para templar el disgusto
de nuestro destierro impío

Castro, Madrid, 1997. Véase *La vida es sueño*, I, pp. 185 y 201. Citamos por esta edición las obras que en ella se contienen.

¹² *El gran teatro del mundo*, pp. 34 y 46.

¹³ *Id.*, pp. 110 y ss.

¹⁴ *Id.*, pp. 23-24 y 50.

¹⁵ *El gran mercado del mundo*, pp. 67, 95 y 97.

¹⁶ *Id.*, pp. 202 y 204.

¹⁷ *La siembra del Señor*, pp. 542 y 582.

TODOS *llueva el cielo su rocío,
dennos las nubes al justo."*

CULPA *¿Llueva el cielo su rocío,
dennos las nubes al justo?
¿Qué nueva canción es ésta
que hoy entona la villana
Naturaleza del Hombre,
cuando mísera trabaja
en la labor de esta tierra?
Pero oigamos lo que falta.*

ADÁN [*Canta.*] *"Para templar la inquietud
de nuestro llanto prolijo..."*

TODOS *danos, Señor, a tu Hijo;
envíanos la salud."*

CULPA *¿Danos, Señor, a tu Hijo;
envíanos la salud?
Músicos son de estas voces
profetas y patriarcas,
cuyo Misterio no entiendo
si más no se me declara.*

ADÁN [*Canta.*] *"Para templar el rigor
de nuestra continua guerra..."*

TODOS *ábrase, Señor, la tierra,
y produzca al Salvador."¹⁸*

De ahí se puede pasar a la glosa de la propia celebración. Se hace por extenso en *Los misterios de la misa* al glosarse todo el ritual en la misa cantada que el propio auto sacramental es, lo que sirve para ilustrar la doctrina. Se mantiene, al tratarse de una síntesis de la misa, el rito de entrada. Consta este del canto de entrada ("De Dios cuya gran virtud, / de la culpa envejecida, / rejuvenece la vida / y alegra la juventud" y, más adelante, "Pues sois Dios, que adoro y sigo / siendo vos mi fortaleza, / ¿cómo caigo yo en tristeza / y me aflige mi enemigo?"), de la letanía ("Hombre soy, Dios sois, tened / misericordia de mí"), del himno de alabanza ("Que hizo los cielos y tierra") y de la oración ("Espera en Dios, y con rara / fe confiesa su virtud, / que es de la vida salud / y alegría de tu cara").

¹⁸ Id., p. 552.

Asimismo encontramos la liturgia de la palabra, que conlleva la lectura de salmos, un cántico de Gloria (“Gloria a Dios en la alturas”) y el Evangelio (“Lección de epístola que Pablo escribe a los hebreos”); la liturgia eucarística, con bendición del pan y del vino, gran plegaria eucarística, aclamación (“Santo, Santo, Santo, Santo”), conmemoración de los misterios de Cristo y comunión, con rito de fracción del pan, y el rito de despedida, que incluye la bendición final. En boca de Música escuchamos el siguiente resumen del argumento, con el que se da cierre al auto: “La misa que empezó Adán / y que Moisés prosiguió, / es hasta el día del Juicio / la mayor obra de Dios”¹⁹. La lección político-moral del auto aparece en ocasiones reforzada por los ecos, que pueden incluso conformar una frase o sentencia (“Cualquiera año es Santo para / bien hacer y bien obrar”, leemos en *El año santo de Roma*²⁰). Por su parte, se cantan explícitamente los salmos y una letanía en *La Iglesia sitiada*. Leemos:

*MÚSICOS “Hijas de Sión,
llorad este caso,
y el cielo ofendido
fulmine con sus rayos,
y en voz lamentable,
cantemos los salmos,
y una letanía
a Dios enojado”*²¹.

Otro aspecto que ha de tenerse en cuenta al estudiar la música de los autos sacramentales calderonianos es, además de su función dramática, desde un punto de vista técnico, su regulación o no, lo que da pie a la improvisación. En este sentido, en *Llamados y escogidos* alternan los dos coros usuales, pero se añade un elemento: la improvisación musical, tanto en lo relativo a los trajes como a la propia escenografía, al tiempo que se inserta un cantar con variantes relacionado con el título del auto, que cumple, por tanto, una función metatextual²². Reproducimos estos versos:

*Salen el Rey por una parte y la Sinagoga por otra.
Cantan.
“*

*Ven Príncipe generoso;
ven, que a tu manjar divino*

¹⁹ *Los misterios de la misa*, pp. 266-67, 272, 279, 287-88 y 295.

²⁰ Cfr. M. Querol, *La música en el teatro de Calderón*, p. 440.

²¹ Calderón de la Barca, Pedro, *Autos sacramentales, I. La iglesia sitiada. La universal redención. El divino Jasón. El Gran Duque de Gandía, La Montañesa. A tu prójimo como a ti, I. El divino Orfeo, I. La Hidalga del valle, I. El veneno y la triaca. El nuevo palacio del Retiro. La cena del rey Baltasar. El primer blasón del Austria*, ed. E. Rull, Biblioteca Castro, Madrid, 1996. Cfr. *La Iglesia sitiada*, p. 42.

²² *Llamados y escogidos*, pp. 449-58, 462, 465, 467 y 472.

*muchos fueron los Llamados
y pocos los Escogidos.”*

*MÚSICA Y TODOS “Para llegar a comer
de aqueste manjar divino,
muchos serán los Llamados
y pocos los Escogidos.”*

Cúbranse las mesas. Con las chirimías y la música se da fin al auto.

En este auto, junto a la alternancia de cantos diferentes, después de haber escuchado los lamentos del pueblo de Israel y cómo Cristo humanado se muestra, aparece la idea de que al áspid le atormenta la música, porque es personificación del diablo y no desea escuchar la música celestial. También encontramos un cantar de bienvenida, desde dentro entonado por la Fe y la Voz, y una acotación que implica improvisación asimimismo en este terreno: *Cantan dentro la Fe y la Voz y harán que los de afuera ayuden a la música. No importa*²³.

Interesa notar cómo la canción puede traducirse o no, así como aparecer con variantes y, desde un plano puramente escénico, importa a nuestro análisis la presencia de la música dentro o fuera del tablado (en *Psiquis y Cupido (para Toledo)*, p.e., durante la intervención inicial de Apostasía, reza la acotación: *Dentro, música*²⁴). No deseamos, sin embargo, abandonar el primer punto, porque en Calderón, como ya se ha notado, la música simboliza la voz de Dios y la voz del destino, la voz que avisa, el oráculo, y muchas veces se trata de himnos litúrgicos que el autor traduce para que se canten en sus autos²⁵. En *Mística y real Babilonia* se cantan traducidos los salmos *Super flumina Babylonis* e *In convertendo Dominus captivitatem Sion*, y el cántico *Trium puerorum*. Estas traslaciones admiten variantes (por ello *Gloria in excelsis Deo* se traduce de tres maneras: “Gloria a Dios en el cielo / en las alturas / en el empíreo”) y a veces la rima se produce en castellano o en latín (tal es el caso de la “Salve en Romance”, glosada en *La segunda esposa*). En *El cubo de la Almudena* aparece el Ave María en forma de “Salve de Ecos” (*Salve Regina*), y en otras ocasiones se traduce el *Tantum ergo* (*El diablo mudo, El sacro Parnaso y El gran teatro del mundo*), el canto *Sacris Solemnis* (*El cordero de Isaías*), el *Ave maris stella* (*A María el corazón*), el *Te Deum* (*El sacro Parnaso*) o el *Magnificat* (*El santo rey don Fernando, parte 2ª*).

En el *Diccionario de los autos sacramentales* se lee, en la entrada de villano, que son estos “generalmente de una sencillez ingenua” y se añade, después de un punto y coma, “el demonio puede disfrazarse de villano para engañar”²⁶.

²³ Id., p. 445, 437, 459 y 465.

²⁴ *Psiquis y Cupido (para Toledo)*, p. 315.

²⁵ Cfr. M. Querol, *La música en el teatro de Calderón*, pp. 415-22.

²⁶ Cfr. I. Arellano, *Diccionario de los Autos Sacramentales*, p. 227.

Desde nuestro punto de vista, que supone desarrollar la idea apuntada por Salomón de que los tipos rústicos varían según la función que representan dentro de cada género, el motivo del trabajo rústico, presente en buena parte de las antedichas canciones populares, sirve por lo general de soporte metafórico, ligado a una atmósfera o fondo bucólico (el villano pintoresco y lírico, del que asimismo habla Salomón, es más un personaje colectivo que un ente individual). Cuando el villano emerge de ese coro, la propia estructura de la pieza lo exige. No se trata de que sea necesaria su presencia escénica antes del cierre para que intervenga en el villancico final, como ocurría en las églogas de Juan del Encina. En el auto sacramental calderoniano, el contraste entre lo bajo y lo alto (que motiva las alusiones al monarca español, representante de Dios en la tierra) ha de leerse en clave alegórica.

La incidencia del género en el tipo rústico da lugar, entonces, a que el villano individual del auto represente simbólicamente las tentaciones del “alma” torpe y sin pulir (así, se denomina Turpín en *El arca de Dios cautiva* o Simplicidad en *El maestrazgo del Toisón*). Dentro del habitual juego de binarios de los autos de Calderón, los villanos son los hombres atrapados por lo inmediato, de poca fe, a los que en última instancia asiste la Gracia. La Idolatría, disfrazada de villana, tienta a los cinco villanos segadores que simbolizan los cinco sentidos del Hombre en *El arca de Dios cautiva*, y uno a uno, salvo el que representa el sentido del Oído, se dejan atrapar en su red musical. Ahí está la clave: aquí un personaje malicioso tienta al Hombre con un son profano, presumiblemente del gusto del público, porque villano era todo el auditorio que presenciaba el auto: se componía de villanos reales, procedentes de las villas, y alegóricos, de almas esclavas de las pasiones. Ahora bien, la música de chirimías del cierre, unida habitualmente a la presencia de Todos en escena pidiendo perdón por los yerros cometidos, traía consigo que los personajes y el público abandonaran el espacio de la representación en paz, redimidos.

Esos sones profanos conforman un interesante corpus de lírica popular cuya presencia en los autos sirve al propósito de aportar el color local, el *lei-motiv*, el entorno villanesco. Así, el romance que M. Frenk atribuye dudosamente a Lope de Vega “De los toros del aldea” (869 C: ¡Para mí se hicieron penas, / para mí, que las tengo por buenas / y para penar nació!) se parodia en *La cena del rey Baltasar* en boca de Pensamiento, con cuya entrada a escena, vestido de loco o bufón cortesano, de muchos colores, se abre el auto (luego el personaje dirá: “por mí se haría / aquella copla antigua que decía: “Para mí se hicieron cenas, / para mí, que las tengo por buenas; / para mí, para mí, / que para cenar nació”). Otro tanto sucede en el auto *El Valle de la Zarzuela*: “Para mí son buenas las cenas, / para mí, que las tengo por buenas; / que para mí, / que para cenar nació”²⁷.

²⁷ M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV y XVII)*, Madrid, Castalia, 1990, 2ª. ed., pp. 392-93.

Cada personaje canta según su condición y, si a Orfeo le conviene el recitativo (sale vestido de pastor galán en *El divino Orfeo, I*, cantando “Pues a mi voz, en el principio / el Cielo y la Tierra cría / después del Cielo y la Tierra / hágase la luz del día”²⁸, a Pensamiento, como acabamos de ver, le cuadra un cantar de locos. Del mismo modo, el baile entremesil del canario, incluido en *El alcalde Ardite* de Agustín de Rojas y en el entremés de Cáncer *La visita de la cárcel*, reaparece en el auto *El gran mercado del mundo* (a su son danzan la Culpa y la Gula, de gitanos²⁹), y la canción de veladores 1090 A “Esta noche me cupo la vela: / ¡plega a Dios que no me duerma!” es imitada por la Fe en el auto *La iglesia sitiada*, donde se lee: “Esta noche me cupo la posta, / enemigos hay en la costa; / ruego a mi Dios que yo esté despierta”³⁰. Otros casos son los de la canción amorosa 602 A “¡Arded, corazón, arded!, que no os puedo yo valer”, que inserta Calderón en varios lugares (en *Las manos blancas no ofenden*, en *Gustos y disgustos no son más que imaginación* y, a lo divino, en el auto *El orden de Melchisedec*³¹).

En principio, se puede afirmar que la función de la música de carácter culto y popular en los autos sacramentales está estrechamente ligada a la disposición bipartita de estas piezas (la música sacra en boca de los personajes con preocupaciones de índole espiritual y la profana en boca de las almas más rústicas), aunque la cuestión es muchos más compleja. Se ha de revisar, en primer lugar, el espacio en el que se ubican buena parte de los autos, ya que incluso en autos aparentemente mitológicos la localización es rústica, es decir, se trata de un ámbito pedestre, terrenal, al que el Verbo divino desciende, disfrazado con el atuendo que en tal lugar conviene. Este es el caso de *El divino Orfeo, I*, donde se lee que sale Orfeo de pastor galán y luego Eurícide de labradora, flanqueada por el Amor y la Gracia, de pastores, y el Albedrío, de villano³².

Para seguir con el paralelismo, en ese sitio prima un determinado tipo de música. De ahí que el auto *Primero y segundo Isaac* incluya la usual canción de bodas entre villanos “Para en uno son los dos: / ¡vivan, y guárdelos Dios!”, cuya fuente se encuentra en la ensalada de Lope de Vega “A las bodas venturosas”. Reaparece en la forma “Sean para en uno, / para en uno sean / el galán Isaac, / la hermosa Rebeca”³³. O que la canción de bienvenida 1227 “Venga norabuena / nueso amo a su tierra, / venga norabuena” halle su correspondencia a lo divino en los versos del auto calderoniano *La primer flor del Carmelo*, cantado y bailado: “Nuestro mayoral / y su esposa bella / a ver sus ganados / norabuena vengán. / Vengán norabuena, / norabuena vengán”³⁴.

²⁸ *El divino Orfeo, I*, p. 258.

²⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 719.

³⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 517.

³¹ *Id.*, p. 277.

³² Cfr. C. Buezo; “Hacia una tipología del villano y lo villano en el teatro áureo”, *Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* [en prensa].

³³ M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, pp. 662-63.

³⁴ *Id.*, p. 587

M. Frenk cita otros ejemplos de lírica tradicional incardinada que o bien da el tono y se reproduce literalmente o bien reaparece con variantes para ajustarse al asunto del auto o al personaje que entona la letra. En *Primero y segundo Isaac* se encuentra el cantar 15 “Paxarito, que vas a la fuente, / beve y vente”, que encuentra su correspondencia en el entremés de Gil de Armesto y Castro *El cantarico*: “Cantarico que vas a la fuente, / no te me quiebres, no te me quiebres...”³⁵. En el mismo auto se echa mano de una canción villana ya utilizada por Tirso de Molina en *La venganza de Tamar III*, que aparece en Calderón como “Al esquilmo, al esquilmo, zagalas, / a ver maridajes de nieve y de plata”³⁶.

No podemos dejar de mencionar la canción amorosa 888 A “Señor Gómez Arias, / duélete de mí: / soy niña y muchacha / y nunca en tal me vi”, que el propio Calderón utiliza en *La niña de Gómez Arias III* y, con variantes, en diversas comedias y autos (así, en *La dama duende II*: “Señora dama duende, / duélase de mí, / que soy niño y solo / y nunca en tal me vi”; en *Luis Pérez el gallego I*: “¡Si se doliese de mí, / que soy niño y solo y nunca en tal me vi!”; en el auto *A tu prójimo como a ti, I*, cuando el Deseo canta: “Y así, por amor de Dios, / que no me hagan mal les pido, / que soy niño y solo, / y nunca en tal me he visto”; *id. Apolo y Clímene II*: “¿Dónde he de ir, / que el palacio no parece / ni el pastor? Y siendo así / que soy niño y solo / y nunca en tal me vi”³⁷. O la canción de viña 1112 “¡A la viña, a la viña, zagales! / ¡Zagales, venid, venid a la viña! / ¡A la viña, a la viña, zagales! / ¡Y vaya de gyra, de bulla y de bayle!”, presente en el auto *La viña del Señor* y glosada en boca de aldeanos (“Venid, que la esposa bella”³⁸).

Otros versos, no citados por M. Frenk, son objeto de estudio por parte de L. K. Stein. Así, la letra del cantar que comienza “¡Qué bien se repite, qué bien se remeda!” (*El arca de Dios cautiva*, vv. 1399-1411), que se asemeja parcialmente a una cancioncilla que figura en *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara (“¡Ay cómo gime / mas ay cómo suena, / la piedra en el aire, / el aire en la hiedra!”). Guarda relación asimismo con los versos “¡Ay, cómo gime, mas ay cómo suena / el remo a que nos condena / el niño Amor!”, incluidos en las obras calderonianas *En esta vida todo es verdad y todo es mentira, La vida es sueño, Céfalo y Pocris* y *¿Cuál es mayor perfección?*³⁹.

No hay que olvidar otros datos secundarios de interés (en *La vida es sueño, I*, la actuación de los cuatro elementos y de los músicos tiene lugar en un escenario cortesano, hecho que recoge la acotación: *Salen el Agua, con un espejo; el Fuego, con la espada; el Aire, con el sombrero de plumas, y la Tierra, con un azafate de flores y frutos, y los Músicos cantando, y el Hombre detrás muy ricamente vestido*⁴⁰).

³⁵ Id., p. 13

³⁶ Id., núm. 1138, p. 547.

³⁷ Id., pp. 422-23

³⁸ Id., p. 533.

³⁹ Cfr. L. K. Stein, *Songs of mortals, dialogues of the Gods*. Véase también E. M. Wilson y J. E. Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, Londres, Tamesis, 1965, p. 13.

⁴⁰ *La vida es sueño, I*, p. 203.

O los efectos psicológicos de la música, ya notados por Querol: muda la ira en valor, alivia las penas, ejerce atracción, mueve el ánimo, espanta los males del cantor, vence al diablo, despierta al hombre y al mundo de su habitual letargo o, por el contrario, adormece y entornece⁴¹.

Normalmente se da en Calderón la alternancia de dos coros dentro de la dualidad de los autos sacramentales a la que nos venimos refiriendo (en *El arca de Dios cautiva* los instrumentos marciales asociados a Idolatría se oponen desde el inicio del auto a la música mediante la cual el pueblo de Israel clama a Dios misericordia). Ahora bien, en *Psiquis y Cupido (para Toledo)*, un auto primerizo de la década de los cuarenta, alternan un primer coro de cristianos, un segundo coro de músicos vestidos a lo judío y un tercer coro con música de indios, aludiendo a la conversión a la fe del Nuevo Mundo. A la entrada de este tercer coro le sigue inmediatamente la aparición de Albedrío en escena, vestido de loco. Este personaje abandona lentamente su voz individual y se suma al canto de los dos coros básicos en la zona medial y de Todos en el cierre, es decir, se convierte finalmente, puesto que, si la Música está ligada a la acción dramática, al final Todos cantan: “Y, humildes, os suplicamos / que nos perdonéis las faltas, / pues nuestro afecto desea / serviros con vida y alma”⁴².

En otros autos de la primera etapa de Calderón emplea las dos fórmulas o bien la música hace avanzar la acción dramática o bien su presencia se debilita y es el personaje el que hace que esta progrese (la acción avanza gracias a la construcción del personaje, desde el punto de vista de la *performance*, de la actuación), en tanto que en autos de la última etapa como *El arca de Dios cautiva* el dramaturgo emplea ambos procedimientos para el desarrollo de la acción dramática, y los personajes de Idolatría y San Miguel propician de forma equilibrada la alternancia musical⁴³.

En *La Iglesia sitiada*, un auto temprano, presumiblemente de 1634, el asedio tradicional que sufre la Iglesia se plantea desde el arranque con música de cajas y entrada en escena de sus tradicionales enemigos (Gentilidad, Secta de Mahoma, Judaísmo y Herejía). Una canción de veladores entendida a lo divino, ya comentada, estructura las distintas intervenciones. Más fabulación encontramos en *A tu prójimo como a ti, I*, donde el estribillo estructurador se reduce a unos versos de alerta nocturna y se desarrolla temáticamente la parábola del buen samaritano (Lucas, X, 30-35). Ahora se anticipa la acción con la apertura inicial de los cuatro carros y con el parlamento de Culpa, que funciona a la manera de *flash-forward*. Es el primer personaje que sale a escena, viste en traje de bandoleros a Lascivia, Mundo y Demonio y trama la perdición del Hombre. Concluye su intervención resumiendo su propósito:

⁴¹ M. Querol, *La música en el teatro de Calderón*, pp. 422-30.

⁴² *Psiquis y Cupido (Para Toledo)*, pp. 316, 317, 319 y 320.

⁴³ La función del ángel en la puesta en escena de los autos sacramentales de Calderón” *XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Florenca, 11-14 de julio de 2002)*.

a cuya causa a los tres
para salirle al camino
he llamado, y porque encuentre
cada cual con su enemigo,
tú, Mundo, le has de robar
la memoria, dando indicio
que la memoria del mundo
viene a ser de Dios olvido;
tú, el Entendimiento, pues
ese, Demonio, es tu oficio;
tú, la Voluntad, y es claro,
pues todo afecto lascivo
dueño es de la Voluntad.

Veremos si conseguimos
la metáfora del robo
cuando en ella se haya visto
quién son los ladrones, quién
el caminante perdido,
el levita temeroso
y el sacerdote remiso
quién es el samaritano ()
dejándole a Dios
el lugar más digno,
al prójimo ama
como ama a sí mismo⁴⁴.

En el elenco de este auto figuran Músicos, pero no se materializan como tales y, salvo en la acotación *Música dentro de aves e instrumentos*, se sabe que algunos versos son cantados porque se trata de incrustaciones conocidas (“que soy niño y solo, / y nunca en tal me he visto”) o porque las acotaciones (*Canta*), o el propio texto (“pero escucha dónde canta”, anticipo de “Gloria a Dios en las alturas”), así lo indican. Termina la pieza con los versos “Ya que el ejemplo te di, / Hombre, que ames te ruego / a Dios sobre todo, y luego / al prójimo como a ti”, que, como indica la acotación, unos cantan y otros representan. Este dato nos parece interesante: Calderón parece estar buscando una fórmula que se ajuste al binarismo del auto, y el juego con las voces de los personajes, que representan, o con el coro, que canta, se adecua a la riqueza musical de esta suerte de óperas sacras. Por ello, en *El arca de Dios cautiva*, por ejemplo, un auto de la última etapa, el recitativo y el romance alternan con los pareados musicales en octosílabos, que entona el coro, o con la silva cantada con tono alegre o triste, las quintillas o el ritmo de gaita gallega.

⁴⁴ *A tu prójimo como a ti*, pp. 42 y ss.

8. HABLAR A COROS. PARA UN ESTUDIO DEL ESPACIO LÚDICO EN LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO

Javier Rubiera

Université de Montreal

El objetivo de la conferencia es mostrarles una parte del estado actual de mi investigación sobre la creación del espacio en la comedia española del siglo de oro. Haré una introducción general que enmarcará el objeto principal de mi presentación, que se refiere a unas notas para el estudio de una categoría espacial de gran rendimiento en la comedia barroca: la de espacio lúdico. Con esta nueva categoría se trata de dar cuenta del recurso de mostrar sobre un mismo espacio escénico a varios grupos de actores que representan a la vez, creando subescenas simultáneas. Veremos de qué modo podía ser recogido tal procedimiento en las acotaciones y observaremos un tipo muy especial de indicación escénica (“hablan a coros”), que puede ser de interés para la historia de la terminología teatral. Finalmente aludiré al posible origen en la tradición española de este recurso potenciador de la escena múltiple barroca. Los ejemplos procederán básicamente de la obra dramática de Lope de Vega, Guillén de Castro y Luis de Góngora.

La investigación que prosigo desde hace casi tres años trata de identificar y de clasificar en el universo de la comedia española representable en el corral los distintos espacios reconocibles a partir del texto espectacular (por seguir la nomenclatura de Carmen Bobes) deducible de la lectura del texto escrito. Es un proyecto amplio y ambicioso que intentará dar cuenta de las diferencias que se observan en el modo en que manejan el espacio teatral diversos dramaturgos según la época y según el subgénero tratado.

A pesar de que el espacio es junto a otras categorías como la fábula, el personaje y el tiempo la base para el estudio del fenómeno teatral, y de que algunos teóricos (como Ubersfeld, Corvin o Issacharoff) lo hayan propuesto como la clave para entender la especificidad del teatro, no ha sido uno de los temas preferidos ni más desarrollados por los estudiosos de la escena del siglo de oro, aunque ciertamente las cosas hayan cambiado bastante en los últimos años. Generalmente se ha tendido a identificar la cuestión del espacio con la del “problema” de la unidad de lugar y como los preceptistas clásicos no parecieron

ocuparse de ella, los críticos modernos no han considerado oportuno dedicar una atención particular a los aspectos espaciales en la Comedia española. Romera-Navarro¹, en un estudio del año 1935 que marca la pauta de lo que se repetirá durante décadas, escribía en este sentido:

“En cuanto a la unidad de lugar, que no se encuentra en Aristóteles ni en Horacio, ninguna declaración hace Lope sobre ella (). Estaba desechada desde los orígenes del teatro español, y pocos se esforzaron en mantenerla en la teórica, aunque no faltan reproches severos sobre su quebrantamiento (). Como subordinada a la unidad de tiempo, su solución dependía de la que a ésta se diese”.

Así que normalmente se ha dejado de lado la cuestión del espacio o simplemente se ha explicado por la flexibilidad del teatro español del siglo XVII, marcado por la ruptura de la regla de las tres unidades y por el carácter impreciso respecto a la localización de la acción, o se ha subordinado a la cuestión temporal (como Marc Vitse que insiste en que en la comedia española “omnia regit tempus”) o, como tercera solución, se confunde con los estudios de escenografía y de puesta en escena.

Es cierto que al hablar del espacio del teatro aurisecular se recurre fundamentalmente al término «flexibilidad» para caracterizarlo y, en efecto, se puede encontrar un gran número de ejemplo de esa “plasticidad” o “ductilidad infinita del espacio escénico, de por sí neutro, de los corrales áureos” de las que ha hablado Marc Vitse². Pero no olvidemos que la capacidad de comprimir y extender los límites espacio-temporales en un marco físico que puede suspender la referencia exacta, mimética, al lugar representado es característica propia del juego imaginativo del teatro, que en general maneja con libertad estos criterios dentro de las convenciones artísticas de cada época. A la altura de 1600 los espectadores de The Globe en Londres, del Hotel de Bourgogne en París o del corral de El Príncipe en Madrid asisten a espectáculo que demandan del público su colaboración para acompañar con la fantasía a un puñado de actores sobre un reducido tablado que quiere representar todo un mundo. Recordemos el coro en el prólogo del *Enrique V* shakespeariano, preguntándose cómo aquella O de madera podría contener los cascos que siembran el terror en el aire de Agincourt y apelando al público a suplir las imperfecciones de la escena con su pensamiento³. Recordemos también las palabras de «Comedia»

¹ Miguel Romera Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Yunque, pp. 76-81.

² Marc Vitse, “Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de Don Manuel”, Marc Vitse et al. *Notas y estudios filológicos*, 2. Pamplona: U.N.E.D., 1985, p. 21.

³ “Or may we cram / within this wooden O the very casques / that did affright the air at Agincourt? (É) Piece out our imperfections with your thoughts”. *King Henry V*, edited by A. Gurr, Cambridge University Press, 1992, p. 71.

en el breve diálogo con «Curiosidad» en *El rufián dichoso* cervantino: «Muy poco importa al oyente / que yo en un punto me pase / desde Alemania a Guinea / sin del teatro mudarme; / el pensamiento es ligero; / bien pueden acompañarme / con él doquiera que fuere, / sin perderme ni cansarse»⁴.

En el teatro del siglo de oro parece que este espacio escénico, marcado por su «flexibilidad», tiene unas características específicas que son las que los diversos trabajos sobre escenografía, puesta en escena y espacio tratan de poner de manifiesto en los últimos veinte años. Sin embargo, pensamos que se insiste demasiado en esta plasticidad, que finalmente resulta muy cómoda para solucionar todos los aparentes problemas de localización confusa o contradictoria que se aprecian en muchas comedias.

En este sentido, César Oliva, aplicando a toda la Comedia española del primer tercio del XVII sus conclusiones sobre la comedia urbana y la comedia palatina de Lope, ha insistido en la “arbitrariedad espacial” que caracteriza en no pocas ocasiones a este tipo de teatro, que suele situar la acción en lo que él clasifica con tres conceptos espaciales: lugares imprecisos, lugares indeterminados y lugares ambiguos⁵. Por lo tanto, habrá que tener siempre en cuenta esta versatilidad del corral (paralela a la versatilidad de la comedia) capaz de acoger multiplicidad de lugares con muy diversos grados de precisión espacial. Por nuestra parte nos hemos ocupado recientemente en varios trabajos en otros casos en que el dramaturgo se preocupa cuidadosamente en concretar los espacios en que transcurre la acción. La lectura reciente del corpus de comedias de Guillén de Castro y de la *Parte IX* de comedias de Lope de Vega nos han confirmado en la idea de que la concepción del espacio es un factor clave en la construcción dramática del siglo de oro.

De este modo, orientados en los trabajos clásicos de Jacques Scherer⁶ sobre el teatro francés del XVII, situamos la investigación de la creación del espacio en la comedia aurisecular en el marco de los estudios de dramaturgia, entendiendo por ésta la técnica de los autores dramáticos que nos revela el arte de la composición de las piezas. Se trata, entonces, de observar de cerca el oficio del poeta dramático, que ha dispuesto una acción, desarrollada por unos personajes en un lugar y en un tiempo determinados, con el objetivo de que sea representada, hecha presente, en un espacio con unas determinadas condiciones materiales ante un público con el que comparte ciertos códigos y convenciones en un horizonte de expectativas común. Ante el dramaturgo

⁴ Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, edición de F. Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona: Planeta, 1987, pp. 326-327.

⁵ César Oliva, “El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega”, *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, edición cuidada por F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1996, pp. 13-36. En relación con algunos aspectos de nuestra conferencia, también de César Oliva puede verse su breve ensayo “Los actores desde la experiencia dramática: el territorio espacial del actor”, coord. Evangelina Rodríguez Cuadros, Universitat de Valencia, 1997, pp. 201-219.

se encuentra un repertorio de posibilidades de escenificación y una serie de problemas técnicos que solucionar, según la complejidad de la acción dramática que quiera representarse. Tomando como centro el espacio, pueden considerarse los problemas concretos que se plantean al dramaturgo en relación con el modo de caracterizar este espacio (mediante el vestuario, la palabra, los elementos escenográficos), en relación con la unidad de lugar, con el agrupamiento de los personajes-actores; con la segmentación del texto dramático (en unidades que por comodidad llamamos escenas y cuadros); con el juego de entradas y salidas, y su justificación interna, que articulan el desarrollo de la acción; con el transcurso del tiempo entre diferentes escenas. El dramaturgo tiene que solucionar estos problemas y al modo de hacerlo, a las soluciones, las llamamos «procedimientos», «técnicas», «recursos», «estrategias, si se prefiere, que si son imitados y continuados por otros poetas dramáticos cuajan en «fórmulas». Se trata entonces de analizar minuciosamente la «teatralidad» contenida en el texto dramático escrito, entendida, claro, como la prefiguración de una puesta en escena que vive en estado latente en el texto escrito y que podrá ser hecha patente de modo físico durante una representación o de modo mental en la lectura. Se trata de llegar a anticipar imaginativamente ese famoso «espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito»⁷, pero sobre todo de entender la teatralidad en un sentido también contenido en la clásica definición primera de R. Barthes y que se suele tener menos en cuenta: «La teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización».

Estas consideraciones más los datos e hipótesis de Ruano y Allen⁸ sobre la escenificación de la comedia, y las agudas reflexiones de Arellano⁹ y de Lara Garrido¹⁰, se han combinado con el estudio de las propuestas de clasificación del espacio, recogidas en diferentes teorías del teatro, principalmente semiológicas, con una especial atención puesta en los últimos trabajos de Carmen Bobes¹¹. Por otro lado quisiera matizar que el estado actual de la investigación no tengo en cuenta los agudos estudios de Amescua, Regueiro y, sobre todo, Ruiz Ramón sobre la simbolización de los espacios (del deseo, del honor, de la libertad,

⁶ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, París, Nizet, 1986 (1950).

⁷ Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix-Barral, 1977, p. 50.

⁸ José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994. José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

⁹ Principalmente me refiero al ensayo "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del siglo de oro", ahora en Convención y recepción. *Estudios sobre el teatro del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 197-237.

¹⁰ José Lara Garrido, "Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera Comedia: 1579-1597)", *La escenografía del teatro barroco*, estudios coordinados por Aurora Egido, Salamanca, Universidad de Salamanca-UIMP, 1989, pp. 91-126.

¹¹ María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997. *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

del poder) que sin duda deberán ser objeto de atención particular cuando pongamos en relación directa espacio e ideología en la sociedad barroca.

He partido de una clasificación inicial de los espacios que es lógico pensar que cambiará durante el progreso de la investigación, pues surge de una adaptación de teorías que han tenido muy poco o nada en cuenta la especificidad del teatro español del siglo de oro. Los tratados de teoría teatral más rigurosos han establecido diferentes clasificaciones, utilizando términos a veces no exactamente traducibles a otras lenguas y en los casos en que los términos son próximos lingüísticamente cubren campos conceptuales diversos. No es extraño además que un mismo autor haya variado la terminología a lo largo de los años con lo que un mismo término puede referirse a conceptos distintos según la época de teorización. Es normal, entonces, que, por ejemplo, y sólo por hablar de la terminología en castellano, no haya un consenso entre los estudiosos al usar sintagmas como «espacio teatral», «espacio escénico», «espacio dramático» (que pueden a veces funcionar como variantes textuales sinónimas).

Así que he debido establecer una tipología espacial que trata de dar cuenta de la especificidad de la comedia española representable en el corral. Para los efectos de esta conferencia sólo definiré brevemente estos tres conceptos:

Espacio teatral: es el término más general (que abarca a los demás) y se emplea para referirse al espacio del teatro considerado genéricamente, para distinguirlo del espacio de la novela o del de la lírica, por ejemplo.

Espacio escénico: se reserva este término para designar el lugar material desde el cual un actor puede representar o desde el cual otro signo puede ser fuente de comunicación teatral. Para las comedias representables en el corral distinguimos unos «espacios escénicos visibles»:

a) en el escenario: tablado central; tabladillos laterales; balcones; huecos o nichos del nivel del tablado, del primer corredor y del segundo corredor.

b) Fuera del escenario: patio, aire (colgado, mediante un elemento de tramoya); y los «espacios escénicos ocultos» (el «dentro» y lo hueco del teatro, bajo el tablado).

Espacio dramático: lugar o espacio imaginario (evocado o imitado en escena), donde se desarrolla la acción dramática ficticia, creado por la fábula para situar a los personajes.

Dentro de esa tipología, que considera y define las categorías de espacio teatral, ámbito escénico, espacio escénico, espacio escenográfico y espacio dramático (con diferentes subdivisiones y matices que no son del caso enumerar) he debido crear una nueva categoría (espacio itinerante) a la que dedicaré una ponencia en el congreso de la AISO el próximo julio. Por otra parte me ha parecido imprescindible corregir y adaptar la categoría de espacio lúdico, originalmente definida por Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*¹². Para

¹² Patrice Pavis; *Dictionnaire du Théâtre*, édition revue et corrigée, Paris, Dunod, 1996.

Pavis (que construye su tipología partir del espectáculo y no del texto dramático escrito) este espacio, en continuo movimiento, también podría llamarse “espacio gestual”, pues es creado por el desenvolvimiento gestual de los actores, por sus acciones y sus relaciones de proximidad y alejamiento. Debo confesar, antes de nada, que no acabo de estar convencido de esta denominación de «espacio lúdico», debido a que si bien es rápidamente identificable por la gente del mundo académico teatral en relación con la terminología de Pavis, por otro lado contiene la ambigüedad de que, como es sabido, el término «lúdico» en español tiene que ver con el mundo del juego y tiene una connotación de «alegría» y de «fiesta» no tan obligatoria como en francés, inglés o alemán, donde «jouer», «the speak» y «spielen» poseen además el sentido de actuar o representar, directamente aprovechado por la tipología de Pavis.

Tal como es definido por el crítico francés, es un concepto poco operativo para el análisis particular del drama escrito, porque por una parte excluye todo lo verbal, limitándose a los aspectos gestuales y corporales, del actor, y, por otra parte, es un espacio en perpetuo movimiento desde el comienzo al final de la representación de la pieza dramática. Así que he debido modificar la definición de Pavis y adaptarla a las condiciones del análisis concreto del texto escrito de la comedia española del siglo XVII representable en el corral. De este modo, utilizo muy particularmente el término de «espacio lúdico» para ayudar a caracterizar ese tipo de escenas, nada raro en la comedia barroca, en que dos o más grupos (normalmente parejas) representan a la vez acciones dialogadas que vamos leyendo / escuchando alternativamente, en ocasiones entrecruzando sus réplicas. Modelo de este recurso dramático sería el largo cuarto cuadro (más de quinientos versos) del primer acto de *El acero de Madrid* de Lope de Vega. La acción se desarrolla de madrugada en El Prado: salen primero Lisardo, Riselo y Beltrán hablando entre sí hasta que ven venir por la Carrera de San Jerónimo tres mujeres. Salen a escena Teodora, Belisa y Leonor, también hablando entre sí. Se encuentran los dos grupos y tras un animado intercambio de réplicas quedan triplemente emparejados Lisardo con Belisa, Riselo con Teodora y Beltrán con Leonor. Tenemos aquí un caso especial de «escena múltiple barroca»: en la representación, un mismo espacio escénico, el tablado, acoge tres espacios lúdicos, tres subescenas representadas simultáneamente, y de modo sucesivo el espectador va escuchando cada uno de los diálogos. En este caso hay un diálogo activo y dos acciones (dialogadas o no) mudas escenificadas simultáneamente. En la lectura (o más bien en las lecturas) el proceso sería distinto: el lector imagina tres acciones que sabe paralelas (mejor que simultáneas) y va leyendo cada diálogo sucesivamente, y sólo al final logra organizar retrospectivamente toda la compleja escena.

Con este término de “espacio lúdico” defino, entonces, unos espacios que son imaginarios en la lectura y claramente percibidos por el espectador en la representación, y que están relacionados con las áreas de actuación creadas por las distancias entre los comediantes y a través del juego del actor (mediante

el uso de la vos, de los gestos y de los movimientos). Estas distintas áreas de actuación se deducen a partir del texto dramático escrito y permiten dividir un determinado espacio escénico (normalmente el tablado central) en subescenas con varios grupos de personajes. Estos grupos comparten entonces un mismo espacio escénico, pero desarrollan de modo paralelo acciones independientes entre sí. Para evitar la confusión de dos o tres grupos hablando a la vez, casi siempre cada grupo habla alternativamente. Mientras unos hablan otros hacen que hablan. El texto escrito que recoge este complejo juego escénico es de muy difícil lectura, pues en muchas ocasiones no hay ninguna acotación que indique la división en grupos y no es fácil identificar a quién se dirige cada parlamento y quién puede oírlo o no. El lenguaje verbal, sucesivo por naturaleza, no puede dar cuenta en la página de la simultaneidad de las acciones y en ocasiones el esfuerzo del lector debe ser muy grande para organizar con coherencia la estructura de los diálogos. El espacio de la página no es segmentable de modo que refleje la simultaneidad de acciones en el escenario¹³.

Cuando se intenta analizar este procedimiento dramatúrgico y dar razón de él con la aplicación de la terminología teórica contemporánea, parece lógico recurrir a la tipología de Pavis y adaptar su propuesta de “espacio lúdico”. Así lo consideró Monique Martínez¹⁴ en su estudio sobre las didascalias en el teatro español, donde en una nota a pie de página se refiere al asunto que estamos tratando de un modo muy parecido al enfoque que proponemos aquí más ampliamente. Más adelante al analizar *El castigo sin venganza* recurre brevemente al espacio lúdico para caracterizar algunas escenas y es donde utiliza la distinción entre espacio lúdico activo y espacio lúdico mudo, que me parece también muy aprovechable terminológicamente.

En mi opinión el uso de esta técnica del espacio lúdico merecería un estudio detallado que mostrara su importancia dentro de la caracterización de la dramaturgia clásica española. Es un recurso que ahonda en la complejidad de la visión barroca del mundo, que añade variedad y vistosidad a la representación, y que puede subrayar el desarrollo de una doble acción argumental, enlazando estructuralmente elementos anteriormente dispersos. El dramaturgo puede utilizarlo en diversos momentos de la comedia y según su posición el recurso puede cumplir diversas funciones. La principal creo que es siempre crear una

¹³ En relación con esto recuérdese, en el género narrativo, el dudoso éxito de Ramón Pérez de Ayala en *El curandero de su honra*, cuando a través de la técnica de la doble columna trata de representar los mundos paralelos de Tigre Juan y de Herminia. Sería de gran interés analizar cómo diferentes géneros artísticos (el cine o la pintura, por ejemplo) han intentado resolver el problema de la representación de la simultaneidad de acciones. Lugar destacado debería tener entonces la ópera, pues es el único género artístico que, gracias a la música cantada, puede lograr que varios personajes se expresen de modo rigurosamente simultáneo con armonía. Pueden recordarse a este respecto ejemplos emblemáticos de la ópera del XIX como el sexteto de *Lucia de Lammermoor* o el cuarteto de *Rigoletto*.

¹⁴ Monique Martínez Thomas, “La didascalie dans l’histoire du théâtre espagnol», Sandra Golopentia et Monique Martínez Thomas, *Voir les didascalies*. CRIC/Université de Toulouse Le Mirail, 1994, pp. 153-154 y 169.

sensación de profundidad¹⁵, de densidad, de riqueza que rompe con la sucesión plana demonólogos, diálogos y escenas de grupo, añadiendo una dimensión multiperspectivista que enriquece el famoso “espesor de signos” que la máquina del teatro pone en marcha. Y sin embargo, ¡qué poco se ha escrito sobre este recurso de la estética dramática barroca! Es de lamentar que el profesor Agustín de la Granja¹⁶ no haya ahondado en las agudas consideraciones que introdujo en 1982 a propósito del tema que hoy abordamos. Al analizar la *Vida de San Eustaquio* con su habitual perspicacia crítica escribía:

«Casi siempre se ha utilizado el concepto de escena doble o escena múltiple para distinguir una situación peculiar de la comedia: cuando unos cuantos actores, divididos en dos o más grupos visiblemente distanciados y con una relativa independencia o autonomía de interpretación, desarrollan su diálogo, al mismo tiempo, ante los ojos del espectador. Caben matices como que estos grupos se ignoren entre sí (es decir, cada uno interprete su ‘semiescena’) o que estén de algún modo conectados».

Y concluía:

«Lo que acabo de exponer, llevado a sus últimas consecuencias, es tan importante en el teatro barroco que constituiría uno de los primeros puntos si hubiera que establecer los postulados estéticos en que dicho teatro se desenvuelve» (pp. 21-24).

No sólo eso, diría yo, sino que el análisis de este procedimiento podría servir como piedra de toque de la habilidad teatral de los distintos poetas que escribían para la escena, de la variedad de los recursos técnicos que utilizaban en diferentes situaciones dramáticas. Podrían, por ejemplo, tomarse todos los comienzos de comedia de un determinado autor y observar si disponía de unos esquemas fijos para la composición, si tenía preferencia por determinado tipo de “arranque” de la acción, si hay alguna relación con el tipo de subgénero tratado (comedia de santos, comedia palatina, drama de honor, comedia urbana...), si hay variaciones según la época de composición. Porque los recursos dramáticos son mucho más variados de lo que se podría suponer. Imaginemos a un dramaturgo a punto de iniciar una comedia: puede comenzar con una escena de batalla o con una fiesta que celebra una boda o con una persecución o con una

¹⁵ Creo que debería ponerse en relación la función de este recurso con las consideraciones de Emilio Orozco a propósito del “sentimiento del espacio continuo, típico de la concepción artística barroca”, que el crítico granadino estudió detalladamente en “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte”, *Introducción al Barroco II*, edición al cuidado de José Larra Garrido, Universidad de Granada, 1988, pp. 209-258.

¹⁶Agustín de la Granja, *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Universidad de Granada, 1982.

entrada estrepitosa de un personaje que acaba de caer de un caballo, si quiere llamar rápidamente la atención del auditorio y acallar los últimos susurros o las últimas voces de los inquietos espectadores. Puede pretender, sin embargo, un comienzo más sosegado. Veamos distintas situaciones utilizadas por Lope de Vega, el más fecundo en recursos, y observemos cómo la utilización de los espacios lúdicos contribuye a profundizar en la variedad:

- Un solo actor sale a escena monologando líricamente (*El caballero de Olmedo*).
- Dos personajes sale, cada uno por su puerta, monologando sin verse hasta que se encuentran, como en *El remedio en la desdicha*, en que Abindarráez y Jarifa dicen alternativamente 78 versos antes de encontrarse, formando dos espacios lúdicos.
- Dos personajes salen y dialogan poniendo en situación al auditorio (*La prueba de los ingenios*).
- Salen dos personajes dialogando hasta que ven salir otros dos que comienzan su diálogo formando otro espacio lúdico distinto. Después interactúan los dos grupos (*Los melindres de Belisa*).
- Salen a la vez tres parejas de personajes: primero habla una pareja, después la segunda y después la tercera, sin oírse entre sí, formando tres espacios lúdicos diferentes. Como en el comienzo de *El ausente en el lugar*, cuya acotación inicial dice: “Salen Elisa y Laurencia, damas, Paula y Sabina, criadas, todas con mantos de una iglesia, con dos escuderos delante”, y vemos hablar sucesivamente a las tres parejas de damas, criadas y escuderos.
- Sale una pareja delante y tres personajes detrás y se entremezclan los diálogos de los dos grupos, como en *El villano en su rincón*, cuya primera acotación dice: “Salen Lisarda, labradora, en hábito de dama, y Belisa, prima suya, y detrás Otón, caballero, y Finardo, amigo suyo, y Marín, lacayo”. Donde podemos observar claramente la diferencia entre la recepción del texto escrito y la de la representación. En la lectura, antes de que hablen los personajes conocemos su nombre, su condición y las relaciones entre algunos de ellos, sin embargo el cruce de diálogos retrasa la asimilación del sentido. En el espectáculo el espectador carece de casi todas las informaciones iniciales sobre nombre, condición y relación, pero la percepción simultánea de los dos grupos separados, hace inmediata la comprensión del diálogo.

Como ya comenté antes, en algunos casos el dramaturgo no precisaba la utilización de estas escenas simultáneas de las que venimos hablando, que debían ser fácilmente reconocibles para los autores de comedias que las escenificaban. Se trata de esas «acotaciones-no-escritas» el término es de

Antonio Tordera¹⁷) que recogían todo aquello que es supuesto, que pertenece a la “convención” y por lo tanto no es necesario explicitar por estar codificado. Pero en otros casos sí eran claramente señalados por los dramaturgos o por los editores de comedias, probablemente más preocupados por orientar al lector. ¿De qué modo solía ser recogido en las acotaciones este recurso a los espacios lúdicos? Por estar claramente relacionado con la técnica del aparte, en muchas ocasiones se marca con frases que incluyen esa palabra, pues es cierto que a veces puede ser difícil deslindar escenas con dos espacios lúdicos de escenas con diálogo múltiple en el que se inserta un aparte dialogado. Veamos algunos ejemplos en Guillén de Castro, quien en mi opinión, frente a otros poetas dramáticos, puso un especial cuidado en señalar los apartes, recurso que utilizó con altísima maestría, y las subescenas simultáneas:

- «Sale Dorotea de donde estaba escondida, y Lucinda también. Dorotea a una parte está hablando con el Marqués, y a otra parte Lucinda está hablando con Cardenio» (acto I de *Don Quijote de la Mancha*).
- «Habla el Duque aparte con Doña Ana, Don Juan con Doña Inés y Cotaldo con Rufina» (Jornada segunda de *Pretender con pobreza*)
- «Todo esto dicen el Rey y la Reina a una parte, la Infanta Ginebra, Ariodante y Lurcano entre ellos a otra y el Duque Polineso en otra entre sí solo» (*El desengaño dichoso*, acto tercero).

Estos tres ejemplos anuncian las breves semiescenas simultáneas, pero en otros casos la acotación es posterior al espacio lúdico marcado, como en *Los malcasados de Valencia*, en cuyo acto tercero se lee: «Leonardo y su hermana Ipolita han estado hablando aparte hasta aquí».

Otro modo muy común de marcar estos espacios era mediante la fórmula «Hablan secreto» o «hablan en secreto». Y finalmente hemos encontrado una expresión especial, muy especial, para señalar la alternancia de diálogo de dos o más grupos de actores con las palabras «Hablan a coros». La primera ocurrencia la encontramos en la comedia inacabada de Góngora¹⁸ *Comedia del doctor Carlino*, de gran interés escénico, como su otra comedia completa *Las firmezas de Isabela*. Complejísimas obras ambas, como no podía ser de otra manera viniendo de quien viene, en las que se observa gran cuidado por parte del dramaturgo en precisar el juego de los actores. Al final del acto primero del *Doctor Carlino* encontramos estas dos acotaciones:

¹⁷ Antonio Tordera, “El circuito de apariencias y afectos del actor barroco”, *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, editado por J. M. Díez Borque, London, Támesis Books, 1989, p. 133.

¹⁸ Luis de Góngora, *Teatro completo*, edición de Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993.

«Hablan a coros, en secreto, Tancredo con el Doctor a una parte, y a otra Casilda con Enrico» (p. 292) y 25 versos más adelante: «Truécanse y vuelven a hablar en secreto, a coros, Casilda y Tancredo a una parte, y el Doctor y Enrico a otra» (p. 294). En todo el texto Góngora distingue muy bien entre «aparte» (para referirse al parlamento de un personaje dicho para sí), hablar en secreto (para el parlamento dicho por un personaje a otro sin que sea oído por los demás) y a «coros, en secreto» cuando se alternan dos grupos hablando en secreto.

Expresión tan curiosa sólo la he vuelto a encontrar precisamente en Guillén de Castro, pues el azar o el destino quisieron que se me encargara la redacción de un capítulo dedicado a su figura en una Historia del teatro de próxima aparición, por lo que al leer su obra dramática completa encontré tres ocurrencias en acotación (*La verdad averiguada y engañoso casamiento*, *Cuanto se estima el honor* y *El desengaño dichoso*, comedia esta última de gran perfección técnica y digna de mayor fama). Asimismo en *El Narciso en su opinión* el gracioso Tadeo dice a un paje: «Criados a vela y remos, / coro aparte, murmuraremos / de nuestros amos los dos», señalando así su propia subescena simultánea. Posteriormente he comprobado en la base de datos TESO-Chadwyck, que en la obra de los dramaturgos considerados sólo aparece la ocurrencia en las tres comedias de Guillén de Castro, confirmando mi lectura anterior, y que el resto de ocurrencias de «a coros» en Diamante, Quiñones, Antonio de Solís, Zamora y Calderón se referían siempre a coros musicales y nada tenían que ver con el tipo de acotación de semiescenas simultáneas.

¿De dónde procedería pues esta rara expresión? ¿tendrá alguna relación con la técnica de los semicoros o de los dos coros todavía utilizados por Jerónimo Bermúdez en las *Nises* o en la *Tragedia de San Hermenegildo*? No creo que haya que ir tan lejos ni buscar soluciones complicadas. Aún hoy el diccionario de la RAE¹⁹ conserva entre sus acepciones de «coro» las siguientes:

CORO: 8. Conjunto de eclesiásticos, religiosos congregados en el templo para cantar o rezar los divinos oficios. // 10. Cada una de las dos bandas, derecha o izquierda, en que se divide el coro para cantar alternadamente.

Y es de este contexto eclesiástico, creo, de donde proceden las frases dialogales:

// **hablar a coros.** fr. colq. Hablar alternativamente, sin interrumpirse unos a otros. // **rezar a coros.** fr. colq. Rezar alternativamente, empezando otros y respondiendo otros.

¹⁹ *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición, Madrid, 2001, p. 660.

Y Covarrubias²⁰ explicaba en el siglo XVII:

CORO: Comúnmente le tomamos por aquella parte del templo donde están los clérigos o religiosos que dizen los oficios divinos, y responden el sacerdote que canta la misa en el altar mayor; y otras vezes se toma por los mesmos que cantan en él y, porque se dividen en dos vandas diestra y siniestra; en la que está la canturia de la semana acostumbran poner una tablita con estas palabras: *Hic est chorus*.

Añade Covarrubias que ese nombre griego y «que de coro se dixo corro y que es todo uno, salvo que doblamos la R; porque eso significa *chorus*, el corro del baile o danza».

Es curioso notar que Stefano Arata²¹ en su magnífica edición de *El acero de Madrid* escribía en nota a pie de página en relación con el final del acto II: «El acto se cierra con esta secuencia multitudinaria, compleja desde el punto de vista coreográfico; hay que imaginar cuatro grupos de actores en el tablado (Lisardo-Risel-Beltrán; Belisa-Teodora-Leonor; Marcela-Octavio-Salucio; Florencio-Gerardo), que **forman tres corros separados**, pero que al mismo tiempo entran en contacto entre sí a través de una sofisticada geometría de movimientos» donde se observa que el malogrado crítico italiano imagina la escena dividida en corros o grupos que forman espacios lúdicos distintos con cuidados movimientos que semejan a la danza.

Procedimientos técnicos de esta naturaleza han sido siempre condenados por las preceptivas clásicas bien por su carácter inverosímil o por reunir en la escena a demasiados personajes dialogando, lo cual suele producir una confusión nada deseable sobre el tablado.

Escribía, por ejemplo, Alonso López Pinciano²²:

«Otras divisiones tienen las fábulas activas en partes menores, dichas escenas, las cuales son unas acciones breves, a do, entrados unos, salen otros, y algunas veces queda alguno de la escena pasada y da principio a la venidera; en las cuales se debe considerar que no conviene salgan más de tres personas, y, si salieren más, que estén callando las demás fuera de tres, porque entre tres puede haber razonamiento conveniente y, en pasando de este número, se confunde de manera que se deja entender mal la fábula».

²⁰ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona, Horta, pp. 360-361.

²¹ Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia, p. 221.

²² López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, edición de Alfredo Carballo Picazo, tomo II, Madrid, C.S.I.C., 1973, pp. 377-378.

Y Cascales²³ insistía:

«CASTALIO: [...] La persona que representa no debe salir al teatro más que cinco veces, ni han de hablar juntamente más que cinco personas, aunque Horacio no concede más que tres, cuando mucho cuatro.

[...]

PIERIO: ¿Cómo decís esos? Pues salir muchos, ni es contra el fin de la comedia ni contra la imitación, fin general de la poesía.

CASTALIO: Han observado los cómicos con la experiencia, que hablando juntas más de cuatro o cinco personas, todo lo demás es confusión o trápala; y con esta limitación quitan muchos inconvenientes, sino es que hablan los cuatro o cinco y los demás callan».

Es en Luzán²⁴, cuando escribe a propósito «de los defectos más comunes de nuestras comedias», donde podemos encontrar la condena de estos recursos debido a su inverosimilitud, que por esta causa fueron proscritos en el teatro clásico francés:

«Tan inverosímil e impropio como los oráculos de la voz y de la música es el salir dos personas cada una por un lado del tablado, llevando tan bien estudiado lo que han de decir que la una no diga una sílaba más que la otra y, hablando cada cual a solas consigo, vayan alternando con tan justa medida los conceptos y versos, que parezca que ya de antemano se habían prevenido para el caso. En la comedia *Mujer, llora y vencerás* de Calderón, tenemos un ejemplo de semejante impropiedad; en ella salen Federico y Enrique, midiéndose como con un compás el uno al otro las palabras: [...] Pero todo esto más parece **rezar a coros** que salir a representar una comedia. De estos y otros semejantes inverosímiles e impropiedades debe guardarse el poeta, si prefiere la aprobación de los hombres entendidos a los vanos aplausos del vulgo ignorante».

Para terminar con estas notas sobre el estudio del espacio lúdico en el teatro aurisecular no puedo detenerme mucho en el posible origen de esta técnica en la dramática española, pero al menos debo decir que todo apunta a *La Celestina* como el texto que mejor anuncia el procedimiento. Sin duda la obra de Rojas no es absolutamente innovadora en este sentido, por la utilización de estas semiescenas simultáneas contribuye a reforzar su originalidad artística. María

²³ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, edición de Benito Brancaforte. Madrid, Espasa-Calpe, p. 227.

²⁴ Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (Ediciones de 1737 y 1789)*, Madrid, Cátedra, p. 416.

Rosa Lida de Malkiel²⁵ (1962), tras examinar la tradición en la que se inspira la tragicomedia de Calisto y Melibea, concluye que:

«El lugar dinámico de *La Celestina*, que el lector de nuestros días no puede menos que hallar cinematográfico, emana directamente de la representación del lugar en la comedia humanística, e indirectamente de la escenografía medieval y de la lectura libre del teatro antiguo» (p. 160).

Efectivamente, al caracterizar la técnica de representación del lugar en *La Celestina*, María Rosa Lida nota que, como consecuencia de la eliminación de un empleo de uno de los tipos de aparte más frecuentes de la comedia romana, «para representar situaciones simultáneas, la *Tragicomedia* se vale de un expediente muy original, alternando sucesivamente el diálogo entre distintos grupos de personajes que, gracia a este recurso, pueden hablar con verosímil libertad» (p. 154). Verdaderamente no creo que se pueda decir que sea un procedimiento muy utilizado en *La Celestina*, aunque es cierto que pueden citarse varios ejemplos del uso de este recurso que, por otra parte, está relacionado, en mi opinión, con el tipo de escenario múltiple simultáneo que estaría en la mente del creador original del texto celestinesco, pues predominantemente los grupos de interlocutores que alternan la voz se encuentra en espacios diferenciados de modo escenográfico. Así ocurre en el «decimosexto auto» con sendas escenas simultáneas dialogas en dos salas contiguas de la casa de Pleberio, o la doble escena desarrollada en la puerta de casa de Melibea y en la calle, en el «dozeno auto», cuyo argumento, a modo de ejemplo, nos evita explicaciones más largas:

«Llegando media noche, Calisto, Sempronio y Pármemo, armados, van para casa de Melibea. Lucrecia y Melibea están cabe la puerta, aguardando a Calisto. Viene Calisto: Háblale primero Lucrecia. Llama a Melibea. Apártase Lucrecia. **Háblanse por entre las puertas Melibea y Calisto. Pármemo y Sempronio de su cabo departen []**»²⁶.

Así es; en el interior del diálogo encontraremos esta didascalia en boca de Calisto una vez que decide llamar en casa de Melibea: «Yo me llevo allá; quedaos vosotros en este lugar» (p. 458) y a partir de entonces se alternan los diálogos de Calisto y Melibea en la puerta con los de Pármemo y Sempronio en un lugar apartado de la calle.

²⁵ María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, EUDEBA, p. 160.

²⁶ Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, p. 454.

Podemos ver entonces que este procedimiento técnico que estamos estudiando se encuentra ya en la obra dramática de Rojas, de tan fuerte influencia posterior y tan ampliamente leída e imitada, aunque en opinión de Lida de Malkiel precisamente «los imitadores de *La Celestina* no advirtieron la elasticidad y los potenciales recursos de su representación de lugar» (p. 160). En efecto, habrá que esperar hasta la formación de la comedia barroca para ver triunfar este procedimiento, renovado y profundizado, en el tablado de los corrales. El corral conserva el carácter múltiple de la escena anterior, con muy variadas soluciones escénicas para representar diversos lugares que ya no se muestran de modo simultáneo a los ojos de los espectadores, sino de modo sucesivo, obligando a los actores a salir de escena para ocupar un nuevo espacio al volver a entrar o jugando con la posibilidad de los espacios cubiertos con una cortina. En el tipo de escenario múltiple anterior a los corrales el espectador no veía los lugares dramáticos sucesiva sino simultáneamente. Como escribió José Miguel Caso²⁷:

«Cada uno de estos lugares, figurado con una decoración realista o simbólica (mansión), aparecía en el escenario al lado de otros lugares, y por ello la representación no se interrumpía entre cuadro y cuadro. El acto o jornada tenía, por tanto, auténtica unidad, aunque no hubiera la de lugar, ni incluso la de tiempo. Con este sistema era posible una gran cantidad de acción, con supresión de los parlamentos narrativos o discursivos».

Esta técnica, adaptada a las condiciones de la fiesta sacramental, se mantendrá en la representación de los autos, pero se abandonará en el nuevo dispositivo escénico de los corrales de comedias, eminentemente sucesivo o continuo, donde ya no es posible que aparezcan simultáneamente espacios dramáticos diversos y alejados (un jardín, el interior de una casa, un barco y una calle, por ejemplo).

Sin embargo, aparece la posibilidad de un nuevo tipo de simultaneidad: en un espacio escénico dado que representa un determinado espacio dramático (digamos que sobre el tablado central se representan los alrededores de una fuente de El Prado de San Jerónimo en un Madrid primaveral) varios grupos de actores representan tres semiescenas complementarias, alternando sus conversaciones, tal como ocurre en el Acto primero de *El acero de Madrid* al que me he referido anteriormente.

²⁷ José Miguel Caso, "Introducción", en Juan de la Cueva, *El infamador*, Salamanca, Anaya, 1965, p. 26-27.

9. MÚSICA PARA TEATRO EN LOS CANCIONEROS POÉTICO-MUSICALES DEL SIGLO DE ORO

Mariano Lambea

Departamento de Musicología del CSIC (Barcelona)

Los cancioneros poético-musicales de los siglos XVI y XVII que contienen música polifónica presentan algunas composiciones que, posiblemente, se interpretarían en el teatro como música de carácter incidental. El objetivo del presente trabajo es tratar de discernir hasta qué punto las características internas y estructurales específicamente melódicas y rítmicas de esas obras, a la vez que el sentido de los textos que realizan, permiten asegurar su inclusión en un espectáculo teatral. En el trabajo se incluyen ejemplos musicales para, a partir de su observación y análisis, intentar ilustrar algunas de las referencias expuestas teóricamente en él.

La música ha sido siempre parte integrante, con mayor o menor incidencia, de las representaciones teatrales en España desde tiempos remotos. Además de toda la tradición dramático-musical medieval, autores como Juan del Encina, Lucas Fernández o Gil Vicente han incluido participación musical en sus églogas, farsas y demás géneros teatrales. Y con el paso del tiempo, en los Siglos de Oro, se tenía perfectamente asumido un determinado grado de compenetración e implicación dramatúrgica entre música y argumento. Ahora bien, el primer problema que se le plantea al musicólogo cuando aborda el tema de la música en el teatro áureo es discernir a qué tipo de música en concreto se quiere referir. Y es por ello que conviene hacer una clara distinción desde el principio y diferenciar la música específicamente teatral (o sea la que se compone íntegramente para una obra teatral y que da lugar a lo que podemos denominar con propiedad teatro musical, campo en el que se agruparían zarzuelas, óperas, semióperas, comedias en música o comedias armónicas y géneros afines) de aquella otra música de la que no tenemos constancia explícita de que se compusiera exclusivamente para el teatro, pero que se incluía de manera esporádica en las representaciones, al ser impuesta por la propia acción en situaciones determinadas y con funciones precisas. Ésta es la música de la que voy a tratar en el presente trabajo: una música vocal, monódica o polifónica, generalmente con acompañamiento instrumental (aunque éste se

haya perdido las más de las veces), que por su desarrollo, importancia dramática y funcionalidad podemos denominar genéricamente como música incidental, la cual, por otra parte, venía a complementar de manera muy importante la prestancia artística de la obra teatral y del espectáculo en conjunto.

El repertorio de música vocal con texto en lengua romance que se nos ha conservado es, evidentemente, el terreno donde debemos buscar las músicas que nos interesan y que intuimos de primera instancia que serían susceptibles de ser interpretadas en escena. Se trata de un repertorio que ha llegado hasta nosotros en diversos soportes manuscritos: en papeles sueltos, en cuadernos, libretas o libritos para una o más voces con acompañamiento instrumental o en cancioneros polifónicos¹ de disposición similar a los libros de facistol que contenían música litúrgica. Las bibliotecas y archivos donde se conservan estas fuentes poético-musicales se hallan desperdigados en una zona geográfica bastante extensa que abarca nuestro país y otros de Europa como, por ejemplo, Alemania, Francia, Italia y Portugal, así como algunos lugares de Estados Unidos e Hispanoamérica. Todo este repertorio de música civil comprende diversos géneros como letras, letrillas, romances, folías, décimas, coplas y otras tipologías similares, agrupadas todas ellas bajo el cómodo epígrafe de *tonos humanos*, *tonos a lo humano*, o simplemente *tonos*, los cuales se interpretaban en la corte, en los salones de la nobleza y de la aristocracia, en las casas particulares y en las academias literarias y, en menor medida, y ahí radica el quid de la cuestión, en los ambientes teatrales. Insisto: no nos ocuparemos de la música específicamente teatral, puesto que ya hay musicólogos especialistas en ella que pueden hablar con perfecto dominio del tema. Quien esto escribe es especialista en un segmento de la producción de música vocal característico del entrono cortesano o aristocrático, concretamente del repertorio de los cancioneros poético-musicales polifónicos, ámbito en el que buscaremos composiciones relacionadas con el teatro.

Un tanto por ciento, excesivamente elevado para los intereses de los musicólogos, de las fuentes poético-musicales que nos ocupan presenta anonimia en los compositores. Pero aún es más lamentable para los filólogos el hecho de que prácticamente ninguna de ellas haya recogido el nombre del autor del texto poético. Algunas de las poesías de esas compilaciones ofrecen correspondencias con las canciones a solo o a varias voces que se interpretaban en las comedias, preferentemente en las de Lope². Esto ha conducido a algunos estudiosos a presuponer un origen teatral en las músicas de estos textos concordantes, lo cual es una suposición que, de momento, carece de

¹ Para la relación de estas fuentes poético-musicales, *vid.* Mariano LAMBEA: *Íncipit de poesía española musicada, ca. 1465- ca. 1710*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 200.

² *Vid.* Gustavo UMPIERRE: *Song in the plays of Lope de Vega. A study of their dramatic function*, London, Tamesis Books Limited, 1975; José María ALÍN: "Música y canción en el teatro de Lope de Vega", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1 (1983), pp. 155-170; Juan José PASTOR COMÍN: "Sobre el romancero musical de Lope de Vega", en *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 297-310.

fundamento. Como bien ha señalado Judith Etzion: “todavía no se ha establecido que alguna obra de los cancioneros polifónicos del primer cuarto del siglo XVII haya sido compuesta de manera explícita para el teatro”³. Y Luis Robledo, por su parte, opina que el hecho “de que no se haya conservado ninguna composición escrita expresamente para el teatro dentro del repertorio vocal profano del primer tercio del siglo XVII supone un serio obstáculo para la inteligencia completa de un fenómeno que sabemos importante”⁴. Sin embargo, a pesar de esta falta de constatación documental en las fuentes poético-musicales, la obligación del musicólogo es rastrear otro tipo de fuentes que, aunque secundarias, nos puedan conducir a elevar hipótesis o formular conjeturas con una base lógica. Tal es el caso de las alusiones o referencias sobre los músicos que dramaturgos y poetas dejaron escritas en sus obras, y que demostraban tanto la admiración de los escritores hacia los compositores como dejaban entrever la posible colaboración entre ambos artistas.

En este sentido cabe recordar las palabras que Lope de Vega dejó escritas en la *Jerusalén conquistada*, a propósito de su amigo, el músico Juan Blas de Castro: “si vivieren tus puntos tendré vida, si vivieren mis versos tendrás fama”⁵. También el fénix, en su comedia *La bella malmaridada* (1596)⁶, pone en boca de sus personajes los siguientes versos:

*¿Cantan? Bien es que repares.
Si es música, quiero oílla,
que de Lope la letrilla
y el tono de Palomares.*

Antonio Hurtado de Mendoza, el poeta oficial y favorito de la corte de Felipe IV, en su *Jácara para la comedia del Retiro en la noche de San Juan de 1638*⁷, citaba a los músicos más eminentes de su tiempo, entre ellos al maestro Mateo Romero, conocido como “Capitán”, a Gabriel Díez Besón y al mencionado Juan Blas; especialmente alababa en este último su habilidad en el tratamiento de la voz humana:

*¡Qué de músicas y tonos
de Gabriel y el Capitán,
mas, para toda garganta,
es mi devoción Juan Blas.*

³ *El Cancionero de la Sablonara*. Edición de Judith ETZION, London, Tamesis, Books, 1996, p. Ixii.

⁴ Luis ROBLEDO: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico 1989, p. 48 (el subrayado es del autor).

⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁶ *Ibidem*, p. 28, n. 40.

⁷ *Ibidem*. p. 39.

También Tirso de Molina, en sus *Cigarrales de Toledo*⁸ ofrece importantes referencias sobre músicos de su tiempo; así, en el *Cigarral primero* dice:

Salieron, pues, a cantar seis con diversidad de instrumentos: cuatro músicos, y dos mujeres. No pongo aquí –ni lo haré en las demás– las letras, bailes y entremeses, por no dar fastidioso cuerpo a este libro ni quebrar el hilo al gusto de los que le tuvieron en ir leyendo sucesivamente sus comedias. Baste para saber que fueron excelentes, el dar por autores de los tonos a Juan Blas, único en esta materia; a Álvaro [de los Ríos], si no primero, tampoco segundo, y al licenciado Pedro González⁹, su igual en todo, que habiendo algunos años sutilizado la melodía humana, después, por mejorilla, tomó el hábito redentor de Nuestra Señora de la Merced y en él es fénix único si en el siglo fue canoro cisne.

Después, en el *Cigarral cuarto*¹⁰, añadiría el dramaturgo:

Salieron los cantores, en número, voces, tono y letra célebre, y tras ellos don Melchor a echar a la *Loa*, que por ser en alabanza de las bellezas presente y decirla él con tanta presteza, se llevo la de todos. Siguióse el baile, regocijado, artificioso y honesto, y después de él la comedia.

Todas estas referencias literarias corroboran que nos hallamos en la pista segura para demostrar la conexión de parte del repertorio conservado en los cancioneros polifónicos con el teatro, así como el conocimiento de que algunas piezas musicales compuestas por los músicos antes citados presumiblemente se interpretarían en el teatro. Pero todo esto, con ser importante, no es decisivo ni suficiente. El musicólogo necesita observar la música conservada para definirse al respecto, y no proceder como los ilustres musicólogos de tiempos pasados que, guiados por las referencias anteriores y por una postura entre apasionada y romántica sobre cuestiones de atribución y funcionalidad, no dudaban en dictaminar que tal o cual pieza, indefectiblemente, se cantaba en el teatro. Éste es el caso de los famosísimos “cuatros de empezar”, composiciones polifónicas a cuatro voces procedentes de papeles sueltos o de los cancioneros poético-

⁸ TIRSO DE MOLINA: *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 77.

⁹ De todos los compositores que aparecen en el presente trabajo pueden hallarse referencias en los diversos diccionarios al uso –destacando como más moderno y completo en lo que a los músicos españoles se refiere, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Edición de Emilio Casares Rodicio, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, 10 vols.–. La excepción la constituye el compositor Pedro González, desconocido hasta donde yo he podido averiguar. Sin embargo, algunos datos sobre su vida pueden consultarse en María SANHUESA FONSECA: “Libros litúrgicos y teóricos musicales en la Orden de la Merced”, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, [Actas del] V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Edición de Begoña LOLO, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, p. 854.

¹⁰ *Ibidem*, p. 213.

musicales que estudiamos, a las cuales Pedrell, Subirá y otros no dudaban en referir sistemáticamente al principio de las comedias. Y es cierto que el espectáculo teatral en el Siglo de Oro solía empezar con una especie de pórtico u obertura para atraer la atención del público, como así se puede comprobar en un fragmento de una loa de Luis Quiñones de Benavente¹¹ que dice así:

*antes que la turbamulta
de lo noble y lo plebeyo
vaya ocupando lugares
al son del tono primero.*

En efecto, se cantaba un tono antes de la loa (lo hemos comprobado, además, en el *Cigarral cuarto* de Tirso y podemos confrontarlo también en las referencias que trae Cotarelo y Mori en su imprescindible *Colección de entremeses...*)¹², pero de ahí a afirmar que cualquier pieza de algún cancionero se interpretara en una obra concreta media un abismo. ¿Acaso por tratarse de una composición a cuatro voces sobre un romance es motivo suficiente para incluirla en un espectáculo escénico? ¿No sería conveniente y necesario leer antes ese texto poético para conocer su temática? ¿No sería conveniente y necesario también analizar, o al menos observar, esa música para determinar su uso a tenor de su melodía, su estructura compositiva o su proyección artística? No confundamos repertorio de música vocal de cámara, que es el que consta mayoritariamente en los cancioneros del siglo XVII, con repertorio de música incidental para el teatro. Y dentro del teatro distingamos también entre el que se representaba en los corrales y el que se escenificaba en la *particulares*¹³ de la nobleza o de la corte, concretamente en el Alcázar de Madrid, en los Reales Jardines de Aranjuez, en el Teatro del Buen Retiro, como nos informa Díez Borque¹⁴. Que hay conexiones entre ambos repertorios, de cámara y teatral, nadie lo duda y de estudiar esas conexiones es de lo que nos vamos a ocupar a continuación, a partir de algunas piezas. En concreto serán cuatro: las tituladas «¡Deja las avellanicas, moro!», «Amor loco, amor loco», «¿A quién contaré mis quejas?» y «Al villano se lo dan».

El primer paso que hemos dado en nuestra metodología ha sido el de elaborar un listado de primeros versos de todas las fuentes de música vocal civil que conocemos de la época que tratamos, así como de las ediciones

¹¹ Recogido por Emilio COTARELO Y MORI en su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2000, vol. II, p. 545.

¹² *Ibidem*, vol. I, *vid.*, la "Introducción general", concretamente la "Clasificación" que está en las pp. II-V.

¹³ Cfr. Louise K. STEIN: "Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648", en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Edición de Juan José CARRERAS y Bernardo J. GARCÍA GARCÍA, Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2001, p. 253.

modernas, de los catálogos y de cualquier publicación que arroje información sobre composiciones musicales de este tipo. El resultado ha sido nuestro *Íncipit de poesía española musicada*, ya citado, que consideramos una herramienta básica para nuestras investigaciones. Ante la lectura de una poesía en una obra dramática en la que se especifica claramente que se canta en escena, debemos acudir a nuestro listado, para saber, en primer lugar, si se ha conservado la música, o, al menos, si se ha descubierto hasta el día de hoy. Si la poesía contiene un estribillo tradicional, popular o popularizante debemos acudir, entonces, al ‘*Corpus*’ de Margit Frenk¹⁵, el cual es un venero inagotable de cantarillos, estribillos y villancicos, muchísimos de ellos transmitidos musicalmente. Veamos un ejemplo: la cancioncilla¹⁶

*¡Deja las avellanicas, moro!,
que yo me las varearé,
tres y cuatro de un pimpollo,
que yo me las varearé*

fue incluida por Lope de Vega en sus comedias *El villano en su rincón* y *La dama boba* (si bien en esta última sólo los dos primeros versos “¡Deja las avellanicas, moro!, / que yo me las varearé”) ¹⁷. La melodía ha sobrevivido en el folklore relativamente reciente y fue recogida por Kart Schindler en su famoso libro *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*¹⁸, como perteneciente a la zona de Logroño. El texto presenta algunas variantes:

*Las avellanicas, mora,
yo te las avarearé.
Si quieres que te las caiga,
y ayúdamelas a coger.*

¹⁴ José María Díez Borque: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, p. 157.

¹⁵ Margit Frenk: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, (2ª ed. 1990). Vid. También el *Suplemento* (1992), con el mismo título, ciudad y editorial.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 530-531.

¹⁷ Vid. LOPE DE VEGA: *La dama boba. El perro del hortelano*. Edición de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Hermes, 2001, pp. 178-179.

¹⁸ Kurt Schindler: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. Música y poesía popular de España y Portugal, New York, Hispanic Institute in the United States, 1941, melodía nº 466. Vid. también *Cancionero Musical de Lope de Vega. Poesías cantadas en las comedias*, vol. III. Edición de Miguel Querol Gavaldá, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, p. 11 para el texto y p. 23 de la parte musical.

Su melodía es la siguiente:

466. Las avellanitas

Viniegra de Arriba



Las a - ve - lla - ni - tas, mo - ra, yo te las a - va - res -
ré. Si quie - res que te las cai - ga, y a - yu - da - me - las a co -
ger. Prué - be - las que no son be - llo - tas, pe - re - jil que no es a - za -
frán. Ca - da a - ve - lla - ni - ta un cuar - to, ca - da cuar - to me - dio real.

Kurt Schindler: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*.
Música y poesía popular de España y Portugal, melodía nº 466

Esta música es la presumiblemente se cantaría en las representaciones de las dos comedias lopescas, y digo presumiblemente porque, si se nos ha conservado el texto, es lógico pensar que se nos haya conservado también su propia música (con todas las salvedades posibles en cuanto a los *contrafacta* se refiere). Claro está que, de la misma manera que hay variantes en el texto, podría haber variantes en la melodía, pero el perfil melódico básico permanecería latente en todas las hipotéticas versiones. Todo esto vendría a demostrar –además de la sencillez de la propia melodía, sus giros y cadencias, su reducido ámbito, y, en definitiva, su concepción musical–, el inequívoco carácter tradicional o, al menos, popular que posee. Ahora nos urge precisar otra cuestión: ¿cómo se cantaría esta melodía? En principio podríamos pensar que a una sola voz con acompañamiento instrumental. Sin embargo, las acotaciones al texto nos demuestran que era necesario adaptar esa música a los requerimientos dramáticos de la obra. En *La dama boba* se nos indica que “Otavio, Miseno y Liseo se siente[n]; [y que] los músicos canten”¹⁹. E incluso el verso, que da entrada al estribillo que nos ocupa, dice “unas tras otras le cantan”²⁰. Con lo cual podemos inferir que esa melodía de corte popular o tradicional podría, hipotéticamente, interpretarse arreglada para dos o más voces, hasta un máximo de cuatro, naturalmente también con acompañamiento instrumental. El hecho de que no se nos haya conservado versión polifónica alguna de ella en los cancioneros poético-musicales, no quiere decir que no se hubiera

¹⁹ Lope: *La dama boba. El perro del hortelano*. Edición de Rosa NAVARRO, p. 175.

²⁰ *Ibidem*, p. 177.

*¡Amor loco, amor loco,
yo por vos, y vos por otro!*

Lope, lo intercaló, también, en *La dama boba*²⁵, alternándolo con el verso –“que yo me las varearé”– del estribillo anterior. Agustín Moreto, asimismo, se sirvió de él en su obra *Yo por vos y vos por otro*²⁶. Posiblemente se cantaría en forma polifónica en ambas comedias (recordemos la acotación en la de Lope: “Los músicos canten”²⁷, y fijémonos en las de Moreto: “Salen los músicos” y “retíranse los músicos”²⁸). Y probablemente se cantaría la versión polifónica que se nos ha conservado. Aunque cabe la posibilidad de que la cantara un solo cantante y el resto de músicos realizaran un acompañamiento instrumental. Pero conviene que observemos una diferencia sustancial entre «Deja las avellanicas, moro» y «Amor loco, amor loco», la cual radica en el carácter de la música de ambos estribillos: la primera es inequívocamente popular y muestra cierto arcaísmo en su configuración melódica, mientras que la segunda revela la mano culta del músico profesional y la contemporaneidad de sus giros melódicos se corresponde con la música de la época. Además, en su estructura compositiva y en su interés por reflejar musicalmente el sentido del texto poético puede apreciarse su modernidad.

Planteémonos ahora una nueva cuestión a raíz de que Lope, al inicio de *La bella malmaridada*, pone en boca de Teodoro el estribillo «Amor loco, amor loco». Dicen al respecto José María Alín y María Begoña Barrio Alonso: “No hay indicación alguna de que este dístico sea cantado por Leonardo [hay un error aquí, ya que, en realidad, se trata de Teodoro]; pero resulta más lógico, e incluso adecuado teniendo en cuenta el personaje, que haga su entrada en escena cantándolo”²⁹. Lógicamente, al cantarlo, Teodoro lo hace en forma solista. En los versos 4 y 5 Lope cita el nombre de Jorge de Montemayor, quien a su vez, años antes, había incluido el estribillo en su *Diana*, refiriendo su canto, asimismo en forma solista, al personaje Alanio. Aunque la *Diana* no sea una obra de teatro sirve igualmente a nuestra intención. Y nos cuestionamos: ¿Cantarían estos personajes una versión simplificada y reducida, para una sola voz, de la pieza a tres voces que nos ocupa? ¿O cantarían una melodía popular del tipo «Deja las avellanicas, moro»³⁰?. En el folklore musical actual no se nos ha conservado esa hipotética melodía, que muy probablemente, existió, puesto que el cantarillo es muy antiguo, y no cabe la menor duda de que se transmitió

²⁵ Lope: *Op. cit.*, p. 179.

²⁶ Agustín MORETO Y CABAÑA: *Comedias escogidas*. Edición de Luis FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE (Biblioteca de Autores Españoles XXXIX), Madrid, M. Rivadeneyra, 1873, pp. 373-390.

²⁷ *Vid.* Nota 19.

²⁸ Moreto: *Op. cit.*, p. 376.

²⁹ José María ALÍN y María Begoña BARRIO ALONSO: *El cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis, 1997, p. 139.

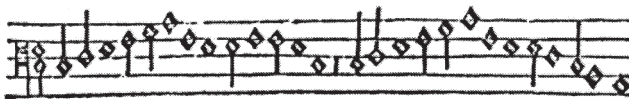
³⁰ Sobre la posible variedad de interpretación de estas piezas, *vid.* Stein: *Op. cit.*, pp. 256-257.

musicalmente. Es posible también que la música polifónica de «Amor loco, amor loco» que ha llegado hasta nosotros, pueda ser un desarrollo musical de alguna célula melódica de carácter tradicional o popular. La primera célula podría estar constituida por las cuatro notas iniciales de la melodía, siendo de elaboración culta la música que sigue hasta las dos últimas notas de este primer pentagrama. Y también una segunda célula podría ser la que empieza en esas dos últimas notas y continúa en las seis primeras notas del segundo pentagrama, siendo ya de elaboración culta el resto de la música. Nos movemos en el terreno de las hipótesis, pero puede tener sentido nuestra propuesta de otorgarle tradicionalidad a esas células melódicas y autoría a la especie de glosa musical que viene después. Parece existir algún paralelismo formal entre la glosa culta que hace el poeta sobre un estribillo popular y la glosa melódica o polifónica que puede hacer el compositor sobre un tema musical también popular.

Para ilustrar esta doble hipótesis de desarrollo musical de alguna célula melódica osuelos nos va a venir muy bien el siguiente poema tradicional que trae Margit Frenk³¹ en su *Corpus*:

*¿A quién contaré mis quexas,
mi lindo amor?
A quién contaré yo mis quexas,
si a vos non?*

Recurramos, en primer lugar, a la melodía popular que el célebre organista, teórico musical y catedrático de música de la Universidad de Salamanca, Francisco Salinas, recogió en su tratado *De música*³²:



*A quien contare yo mis quexas mi lindo amor
A quien contare yo mis quexas si a vos no.*

Francisco Salinas: *De música*, p. 326

³¹ Frenk: *Op. cit.*, pp. 177-178, y *Suplemento*, p. 17. Frenk (p. 178) señala un "paralelo románico" de esta pieza "con música parecida a la que trae Salinas". En una fuente francesa de alrededor del siglo XIII recogida por Nico H. J. Van den BOOGAARD en sus *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début de XIV^e*, París, Kincksieck, 1969, refrán 387 que dice: "Cui lairai ge mes amors, / amie, s'a vos non?"

³² Francisco SALINAS: *De música [libri septem]* (1578). Edición facsímil de Macario Santiago KASTNER, Kassel und Basel, Bärenreiter, 1958, p. 326. Existe versión española de este importante tratado, Francisco SALINAS: *Siete libros sobre música*. Edición de Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Madrid, Editorial Alpuerto, 1983.

El compositor Mateo Romero, conocido como el maestro Capitán, activo en la corte y gran amigo de Antonio Hurtado de Mendoza, puso música a unas décimas que Lope de Vega³³ incluyó en su *Arcadia* y de la que transcribimos la primera de ellas:

¿A quién contaré mis quejas,
 quando de oírlas te guardes,
 pues que ya tengo covardes
 puertas, paredes y rejas?
 ¿Adónde iré, si me dejas,
 siendo el alma que me anima?
 Buelve, señora, y estima
 el mal con que me atormentas;
 qu[e] es lástima que no sientas
 lo que a las piedras lastima.

El tono compuesto sobre esta poesía es a dos voces y se halla en el *Cancionero de la Sablonara*; la música de su tiple es la siguiente

Décimas .12.

66. **A** quien contare mis quejas quando de oírlas te guardes pues que ya
 tengo covardes puertas pa redes, ¿Re jas adonde iré si me dejas siendo el
 alma que me anima, buelve buelve je ño ra y estima el mal con que me atormentas tus quis
 lástima que no sientas lo que a las piedras lasti. ma lo que lasti ma.

Madrid, Biblioteca Nacional; M. 1263, f. 66

³³ Tomo el texto de *El cancionero de Sablonara* (edición de Judith Etzion, pp. cliii-cliv para el texto y pp. 233-234 para la música). Vid. También *Cancionero Musical de Lope de Vega. Poesías cantadas en las novelas*, vol. I. Edición de Miguel QUEROS GAVALDA, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p. 36 para el texto y p. 162 de la parte musical.

Hasta donde sabemos esta pieza no ha aparecido en ninguna obra teatral, pero esta circunstancia no tiene importancia a nuestro propósito. Prestemos atención a las cuatro primeras notas de la melodía y observemos que presentan la misma música que la tonada popular recogida por Salinas. En mi opinión, esto quiere decir que Capitán se inspiró en esta melodía popular, tomó la pequeña célula temática inicial y la desarrolló posteriormente siguiendo los dictados de su inspiración y de su maestría como compositor. Y no sólo la utilizo al principio de la pieza, sino que la retomó libremente en el verso 5 tan importante para el sentido del poema, “¿Adónde iré si me dejas?”, presenta un intervalo, denominado tritono o *diabolus in musica*, prohibido por la preceptiva musical de la época a causa de sus efectos disonantes, pero cuyo uso, sin embargo, se recomendaba en casos de tristeza o amargura. Al respecto, Pedro Cerone, un célebre tratadista musical italiano afincado en España, decía lo siguiente³⁴:

Tritono es disonancia de quatro voces harto vellacas, o es una composición de tres tonos seguidos sin intermedio de semitono, que causa dureza muy difícil a la pronuncia, y es muy insufrible al oydo humano.

Y en otra parte de su tratado decía también³⁵:

todavía sepan no ser muy conveniente (en particular a dos bozes) el hazer tritono [...]. Porque [...] causa mucha aspereza a los oydos muy delicados y artizados. Mas, en cosa de dolor, pasión y de lágrimas se puede usar libremente; antes usándole será hecho con juicio y arte.

Por otra parte, en el verso 7 se repite la palabra “vuelve” mediante saltos melódicos pronunciados para invocar la compasión de la dama. Y en el verso 8 “el mal con que me atormentas” se dan continuos intervalos de segunda menor para reflejar el dolor del yo poético.

Después de este ejemplo, quiero examinar ahora otro para terminar el presente trabajo. En él la canción popular está inserta en un conjunto polifónico, técnica que podemos considerar como un arreglo polifónico de dicha melodía, pero no una glosa ni una variación. Se trata en concreto de la cancioncilla

*Al villano se lo dan
la cebolla con el pan,*

³⁴ Pedro CERONE: *El Melopeo, tractado de música teórica y práctica*, Nápoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Edición facsímil de F. Alberto GALLO, Forni Editore Bologna, 1969, p. 702.

³⁵ *Ibidem*, p. 660.

que también recoge Margit Frenk³⁶ en su *Corpus*. Lope la incluyó, según nos informa la propia Frenk, en su comedia *San Isidro labrador de Madrid*, y aparece también en el *Entremés nuevo de la Socarrona Olalla y Lanzas de Quiñones de Benavente*, según recoge Cotarelo y Mori³⁷ en su *Colección*. Es una canción popular muy famosa que ha llegado hasta nosotros, en el folklore de la provincia de Soria, según Schindler³⁸, y también en Cataluña, según afirma Querol³⁹. La melodía de Soria es la siguiente:

Kurt Schindler: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*.
Música y poesía popular de España y Portugal, melodía nº 838, 1

Otra versión de esta música y texto, con *contrafactum* a lo divino, se nos ha conservado anónima en versión polifónica, en los *Romances y letras de a tres voces ya citados*⁴⁰. La melodía se halla en las voces superiores, en cualquiera de ellas⁴¹.

³⁶ Frenk: *Op. cit.*, pp. 739-741, y *Suplemento*, p. 38.

³⁷ Cotarelo y Mori: *Op. cit.*, p. 732b.

³⁸ Schindler: *Op. cit.*, melodía nº 838, 1.

³⁹ *Vid.* Miguel QUEROL: *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, Ediciones Comtalia, 1948, p. 126.

⁴⁰ *Vid.* nota 22.

⁴¹ Mariano LAMBEA: "Una ensalada anónima del siglo XVII de los *Romances y letras de a tres voces*", en *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 71-110. *Vid.* también *Cancionero Musical de Lope de Vega...*, vol. III (edición de Querol, pp. 9-10 para el texto y pp. 4-6 de la parte musical).

108

* Al bi - lla - no se la dan la ven - tu - ra con el pan, al bi - lla - no se la dan la ven -

110

tu - ra con el pan, se la dan, se la dan la ven - tu - ra con el pan, con el pan, con el pan, al bi -

*Romances y letras a tres voces. Fragmento de la ensalada
«Hoy, Jil, en consejo abierto»*

Como se observa estas dos voces superiores cantan la misma música, sólo que con diferente tesitura, lo cual pone en evidencia que nos hallamos, en este caso, ante una polifonía escasa en recursos musicales y fácil de cantar para cualquier actor-músico que no precisara de un entrenamiento musical especial para interpretarla ni para adaptarla polifónicamente con la dosis de improvisación que probablemente conllevaría. Con ello quiero incidir en el hecho de que, en los corrales y en según que ocasiones y en que obras, podrían cantarse composiciones polifónicas no tan refinadas como las que se cantaban en la cámara del rey, en los saraos, veladas y fiestas cortesanas o aristocráticas, y, en consecuencia, la preparación técnica de los músicos no sería la misma⁴². Por eso hay que distinguir entre repertorio de cámara y repertorio de teatro. Cotarelo y Mori⁴³ nos informan que

fueron los músicos de las compañías, pues cada una tenía dos principales, para tocar el arpa y guitarra y enseñar el canto a las actrices, que pocas veces sabían música [...] los encargados de componer la música (los *tonos*, como entonces decían) para todo lo que se cantaba en el teatro.

⁴² Cfr. Stein: *Op. cit.*, *passim*.

⁴³ Cotarelo y Mori: *Op. cit.*, p. ccxxvii, col. b.

Y a continuación nos ofrece enlistado de músicos activos desde 1615 hasta 1730⁴⁴ (aunque a nosotros nos interesan especialmente los que llegan hasta mediados del siglo XVII, época en la que finaliza la compilación de cancioneros poético-musicales). Pues bien, desde el período que va de 1615 hasta 1643 apenas hay dos nombres en esa lista que coincidan con músicos de cámara de la corte que investigadores, como Luis Robledo⁴⁵ o Lousie Stein⁴⁶, han incluido en los índices de sus trabajos. Todo esto nos conduce a contemplar las músicas conservadas desde la vertiente técnica de la composición musical para, en la medida de lo posible, poder dilucidar su ascendencia popular, su arreglo polifónico, su posible adaptación o reutilización, su inclusión en un determinado repertorio o su adscripción al corral de comedias o a la corte.

De la misma manera que había una diferencia substancial entre danza y baile en el sentido de que la danza, como nos dice Díez Borque⁴⁷, pertenecía a la corte y a la nobleza, y suponía movimientos mesurados y graves, preferentemente de los pies y casi nunca de los brazos, mientras que los bailes pertenecían al pueblo y admitían gestos más libres de brazos y pies en conjunto, pues de la misma manera, digo, había una diferencia entre las piezas polifónicas, los tonos, compuestos e interpretados por los músicos de cámara de la corte, con mayor refinamiento melódico y armónico, mayor ambición musical y elección cuidadosa de una poesía rica en imágenes, metáforas y conceptos de toda índole⁴⁸, y aquellas otras piezas de polifonía menos elaborada, basada en temas musicales populares y con textos de estribillos o cancioncillas tradicionales, que incluso, podrían ser también de creación musical propia pero con unas limitaciones técnicas evidentes, que la hacían más fácilmente interpretable por los músicos de teatro, o por los actores y actrices-músicos del corral de comedias. Ambos tipos de piezas se han conservado en los distintos cancioneros poético-musicales de finales del siglo XVI y primera mitad del XVII, y la tarea del musicólogo es estudiarlas y analizarlas para distinguir su adscripción a uno u otro repertorio.

Tras los ejemplos expuestos en este trabajo podemos realizar un intento de clasificación de la música vocal de carácter incidental –evidentemente con el debido acompañamiento instrumental– que se interpretaba en nuestro teatro del Siglo de Oro. Cualquier sistematización que hagamos en un repertorio tan

⁴⁴ *Ibidem*, p. ccxxviii.

⁴⁵ Robledo: *Op. cit.*, pp. 137-141.

⁴⁶ Louise K. STEIN: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 551-566.

⁴⁷ *Vid.* José María DÍEZ BORQUE: *Op. cit.*, p. 287.

⁴⁸ Dice Stein al respecto: “Quizás el compositor o el maestro de la capilla proveían para estos versos una música polifónica complicada en sus pasos de contrapunto, o atrevida por su uso de la disonancia, el cromatismo o unos grandes cambios de textura” (“Los músicos de la Capilla Real”, p. 266).

complejo como el que nos ocupa será acomodaticia, hasta tanto en cuanto no hayamos profundizado mucho más en estos estudios, ya que los diferentes tipos de piezas musicales existentes nos impiden establecer categorías absolutamente independientes. Por mi parte propongo los siguientes apartados de carácter general, pero soy perfectamente consciente de los posibles niveles de imbricación que pueden darse entre unos y otros:

A) Músicas populares interpretadas por un solista, como es el caso de «¡Deja las avellanicas, moro!».

B) Músicas populares arregladas polifónicamente para tres o cuatro voces (son excepcionales las que sobrepasen el cuarteto vocal). El ejemplo utilizado es «Al villano se lo dan».

C) Música de autor que contiene elementos populares o tradicionales en su desarrollo y que podía ser interpretada a solo o a varias voces. Tal es el caso de «¿A quién contaré mis quejas?».

D) Música íntegramente de autor que podía ser interpretada también a solo o a varias voces. Un hipotético ejemplo sería «¡Amor loco, amor loco!», teniendo en cuenta las observaciones formuladas en su lugar.

Esta clasificación parte de las obras analizadas someramente y tiene en consideración, asimismo, las observaciones de Louise K. Stein que Luis Robledo⁴⁹ citó y tradujo en su libro sobre el compositor Juan Blas de Castro, y que son las siguientes:

Las escasas versiones conservadas de textos cantables teatrales pertenecientes a los primeros años del siglo XVII son polifónicas y quizá sean adaptaciones de melodías bien conocidas. Como quiera que algunos de los textos de las canciones fueron extraídos de un cuerpo ya existente de textos folklóricos o pseudo-populares, es probable que los temas musicales utilizados en las adaptaciones polifónicas procedieran realmente de un repertorio de canciones bien conocidas, preexistente y transmitido oralmente, y que las versiones conservadas de estos temas ofrezcan, en cada caso, una de las muchas versiones de la melodía básica, adaptada por los compositores que estaban activos en la corte o en otros círculos de la vida cultural española. Así, las versiones que han llegado hasta nuestros días se hallan a considerable distancia de los modelos «originales» y nos presentan la obra de compositores bien formados y de músicos profesionales. Las canciones no son (en su forma actual) específicamente teatrales; antes bien, las versiones conservadas pueden ser recomposiciones de canciones que eran interpretadas en el teatro.

⁴⁹ Robledo: *Op. cit.*, p. 48, citando a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA: *La estatua de Prometeo*. Edición de Margaret RICH GREER, con un estudio de la música por Louise K. STEIN, Kassel, Edition Reichenberger, 1986, p. 15.

Se pueden ejemplificar muchas más composiciones musicales, cada una de ellas con sus propias características expresivas y retóricas. Éste será un trabajo a realizar interdisciplinariamente⁵⁰, y en mi ánimo y en el de la Dra. Josa se halla la decisión firme de llevarlo a cabo en cada pieza que, perteneciendo a los cancioneros poético-musicales que estamos estudiando y editando, nos ofrezca la más mínima posibilidad de una interpretación en el contexto de una obra dramática de nuestro teatro del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

ALÍN, José María y BARRIO ALONSO, María Begoña: *El cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis, 1997.

ALÍN, José María: "Música y canción en el teatro de Lope de Vega", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1 (1983), pp. 155-170.

BOOGAARD, Nico H. J. van den: *Rondeaux et refrains du XIII^e siècle au début de XIV^e*, París, Kincksieck, 1969.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La estatua de Prometeo*. Edición de Margaret RICH GREER, con un estudio de la música por Louise K. STEIN, Kassel, Edition Reichenberger, 1986.

Cancionero de Claudio de la Sablonara (copia del siglo XIX), Biblioteca Nacional (Madrid), sign. M. 1263.

Cancionero Musical de Lope de Vega. Poesías cantadas en las novelas, vol. I. Edición de Miguel QUEROL GAVALDÁ, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

Cancionero Musical de Lope de Vega. Poesías cantadas en las comedias, vol. III. Edición de Miguel QUEROL GAVALDÁ, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

CERONE, Pedro: *El Mellopeo, tractado de música teórica y práctica*, Nápoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Edición facsímil de F. Alberto GALLO, Forni Editore Bologna, 1969.

COTARELO y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2000, 2 vols.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Edición de Emilio Casares Rodicio, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, 10 vols.

DÍEZ BORQUE, José María: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

El Cancionero de la Sablonara. Edición de Judith ETZION, London, Tamesis, Books, 1996.

FRENK, Margit: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, (2ª ed. 1990). Vid. También el *Suplemento* (1992), con el mismo título, ciudad y editorial.

La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. I. Libro de Tonos Humanos (1655-1656). Edición de Mariano LAMBEA (música) y Lola JOSA (poesía), vol. I (Monumentos de la Música Española, LX), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: "Música y poesía en el *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición", en *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, [Actas del] V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000), Edición de Begoña LOLO, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, pp. 1155-1165.

LAMBEA, Mariano: "Una ensalada anónima del siglo XVII de los *Romances y letras de a tres voces*", en *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 71-110.

_____: *Íncipit de poesía española musicada, ca. 1465 – ca. 1710*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2000.

LOPE DE VEGA: *La dama boba. El perro del hortelano*. Edición de Rosa NAVARRO DURÁN, Barcelona, Hermes, 2001.

MORETO Y CABAÑA, Agustín: *Comedias escogidas*. Edición de Luis FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE (Biblioteca de Autores Españoles XXXIX), Madrid, M. Rivadeneyra, 1873.

PASTOR COMÍN, Juan José: "Sobre el romancero musical de Lope de Vega", en *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 297-310.

QUEROL, Miguel: *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, Ediciones Comtalia, 1948.

ROBLEDO, Luis: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico 1989.

Romances y letras a tres voces. Edición de Miguel QUEROL GAVALDÁ, vol. I (Monumentos de la Música Española, XVIII), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.

Romances y letras a tres voces, Biblioteca Nacional (Madrid), sign. M. 1370, 1371 y 1372.

SALINAS, Francisco: *De música [libri septem]* (1578). Edición facsímil de Macario Santiago KASTNER, Kassel und Basel, Bärenreiter, 1958.

_____: *Siete libros sobre la música*. Edición de Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Madrid, Editorial Alpuerto, 1983.

SANHUESA FONSECA, María: "Libros litúrgicos y teóricos musicales en la Orden de la Merced", en *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, [Actas del] V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Edición de Begoña LOLO, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, pp. 841-859.

SCHINDLER, Kurt: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular de España y Portugal*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1941.

STEIN, Louise K.: "Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648", en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Edición de Juan José CARRERAS y Bernardo J. GARCÍA GARCÍA, Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2001, pp. 251-275.

STEIN, Louise K.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

TIRSO DE MOLINA: *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

UMPIERRE, Gustavo: *Song in the plays of Lope de Vega. A study of their dramatic function*, London, Tamesis Books Limited, 1975.

10. DONDE HAY AGRAVIOS NO HAY CELOS: UN ÉXITO OLVIDADO¹

Felipe B. Pedraza Jiménez

Universidad de Castilla-La Mancha

Permítaseme empezar este artículo con una afirmación contundente: Donde hay agravios no hay celos es una de las mejores comedias que se han escrito, una genial creación a la que el azar, aliado con la pereza crítica, ha relegado al olvido.

ÉXITO INTERNACIONAL

Durante más de dos siglos fue una de las obras de más éxito de nuestro teatro. Compuesta, a juzgar por las alusiones internas, entre 1635 y 1636², fue representada en palacio en este último año. Conservamos noticia exacta de una de sus tempranas representaciones el 29 de enero de 1637 en El Pardo por la compañía de Pedro de la Rosa [Cotarelo, 1911: 44, y Shergold y Varey, 1963: 224]. Su primera edición se incluye en la *Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas* (Madrid, 1640).

Poco después, en 1643, se representa en París una versión debida a Paul Scarron: *Jodelet ou le maître valet*, que se imprime muy poco después (Toussaint

¹ Este trabajo es fruto del proyecto de investigación *Técnicas dramáticas de la comedia española*, aprobado y financiado por la Dirección General de Enseñanza Superior y desarrollado por el Instituto Almagro de teatro clásico en el periodo de 1999-2002.

² La fecha la deduce Cotarelo [1911: 163]: “pues dice suceden los lances de ella seis años después de nacer el Príncipe Baltasar Carlos”. Se refiere a los vv. 1989-1990, en que don Lope se justifica ante doña Ana, creyendo que habla a doña Inés: “que nadie se le han pedido / celos de amor de seis años”. Los tales amores tuvieron lugar en 1629, con ocasión de las fiestas que Burgos dedicó al nacimiento del príncipe. Otras razones que refuerzan esta datación pueden encontrarse en el prólogo de mi edición [Pedraza, en prensa].

³ Vid. Wittmann [1963: 194-201], Ruiz Álvarez [1990, en especial las pp. 36-43] y Couderc [2000: 336-345]. No deja de ser llamativo el rápido cambio de título que debió de producirse en España aún en vida de Rojas. Las primeras ediciones datadas (la *Primera parte*, María de Quiñones, Madrid, 1640; la *Quinta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Pablo del Val, Madrid, 1653; la segunda edición de la *Primera parte*, Lorenzo García de la Iglesia, Madrid, 1680) solo recogen el título que le puso el autor: *Donde hay agravios no hay celos*. Sin embargo, tanto la versión de Scarron como alguna de las sueltas aparentemente más antiguas (s.l.n.a.) ya registran el de *El amo criado*: así ocurre en el impreso, con el texto considerablemente recortado (lo que parece indicar que procede de un manuscrito preparado para el teatro), que se conserva en la British Library:

Quinet, Paris, 1645)³. No puede sorprendernos tanta celeridad en el paso de la frontera si tenemos en cuenta la figura de la reina, Ana de Austria, apasionada de la comedia española, como su hermano Felipe IV y su cuñada Isabel de Borbón, que sufraga representaciones en la corte parisina, fomenta la literatura de cuño español⁴ y apoya la presencia de artistas españoles en París⁵. Aunque mal conocidas en sus detalles, tenemos constancia de las giras de la compañía de Sebastián de Prado y de la de Pedro de la Rosa, que anduvo cerca de diez años por París [vid. Cioranescu, 1983: 42-43]. Dado que este último había representado *Donde hay agravios no hay celos* en El Pardo, no sería extraño que la llevara en su repertorio.

Del éxito de la versión francesa de Scarron da señales su traslado al inglés en la pluma de William Davenant, estrenado, en presencia del rey y con excelente acogida, el 26 de marzo de 1660 [vid. Ballesteros, 2000].

ÉXITO NACIONAL

Estos triunfos internacionales, no siempre conocidos y menos aún reconocidos por la crítica, son paralelos a los obtenidos en su tierra por la comedia de Rojas. Las numerosas ediciones varias de ellas sin lugar ni año pero presumiblemente de fines del siglo XVII, otras muchas del XVIII y alguna de principios del XIX revelan la existencia de un amplio público interesado⁶.

T.1740.(1). La edición de Suriá y Burgada de Barcelona, s.a. (principios del siglo XVIII), y las tres de la imprenta de Santa Cruz, Salamanca, s.a., rotulan por partida doble: *Comedia famosa Donde hay agravios no hay celos y Amo criado*. Las dos tiradas sevillanas de Francisco de Leefdael (finales del siglo XVIII) invierten el orden: *El amo criado. Donde hay agravios no hay celos. Comedia famosa*. Desde el momento de su aparición sobre los escenarios parece haberse desatado una pugna entre el rótulo original, propio de una comedia “pundonorosa”, que dejaba en segundo término el sentimiento personal frente a la defensa del honor familiar, y el que ponía énfasis en la teatralidad de segundo grado de la comedia: el galán que se finge criado y el gracioso que actúa como señor.

⁴ El mismo Scarron, protegido a título de “enfermo de la reina”, compuso varias obras inspiradas en nuestra literatura, entre ellas *La nouvelle comique*.

⁵ Recordemos que Lope fantaseó en varias ocasiones (dedicatoria de la égloga *Amarilis*; décima de Tomé de Burguillos: “Por iros a Francia andáis”) con abandonar la ingrata corte de Felipe IV y emigrar a Francia en busca de la protección de Ana de Austria.

⁶ No conocemos refundiciones de la comedia. Mackenzie [1994: 97] apuntó que *La confusión de un retrato* de Francisco de Medina, al parecer representada en el Corral del Príncipe en 1674, obra que a veces lleva el título de *El amo criado*, es posiblemente refundición de *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas. De este texto hay dos impresos distintos, ambos sin lugar ni año, en la Biblioteca Nacional de Madrid; el más antiguo se localiza con la sign. T/19.459; de otro más reciente (siglo XVIII) se conservan dos ejemplares (T/11.049 y T/15038/18). Aunque el título (en los tres casos *La confusión de un retrato*, sin otros aditamentos) podría sugerir alguna relación argumental con la obra de Rojas, no hay tal. El texto de Medina es una insulsa comedia palatina cuyo protagonista, Carlos, príncipe de Rodas, viaja a Chipre porque se ha prendado de un retrato de la princesa cipriota. Tampoco existe relación alguna entre *Donde hay agravios no hay celos* y *Músicos, amo y criado* y *El amor por el retrato*, publicada a nombre de Santiago Garro (hay un par de ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid: T/19.598 y T/25.552). El sainete *Amo y criado en la casa de vinos generosos* (la Biblioteca Nacional guarda ejemplares de dos ediciones, ambas sin año: una madrileña, de la viuda e hijas de la Sota, y otra barcelonesa, de Juan Francisco Piferrer) tampoco tiene nada en común con nuestra comedia.

La misma conclusión se saca de los datos que han llegado a nosotros sobre representaciones. Mackenzie [1994: 97-98] registra la escenificación de nuestra comedia durante los siglos XVII y XVIII en Madrid, Lisboa, Sevilla, Barcelona, Toledo, Valencia, Valladolid y el Brasil colonial. Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes [1996: 29], al estudiar una polémica sobre las competencias censoras entre autoridades civiles y eclesiásticas en la ciudad de Écija, anotan la presencia en el repertorio de la compañía de Francisco de Mendoza de *Agravios y celos* de don Francisco de Rojas.

El impresionante trabajo de Andioc y Coulon [1996] nos permite comprobar que se trata de una de las piezas que con mayor frecuencia subieron a los escenarios madrileños durante el siglo XVIII. Son contadísimos los títulos que alcanzan una presencia pareja en las tablas. Creo que el único que puede competir en número de apariciones en escena es *No puede ser...* de Moreto, caracterizado también por el juego histriónico de un gracioso que incorpora el papel de un señor, en este caso indiano⁷.

Arenas Cruz [2000: 380] ha realizado el cómputo preciso, a partir de los datos de Andioc y Coulon, para concluir que fue la obra más representada de Rojas, con 117 reposiciones entre 1706 y 1808, en ocasiones con varios días consecutivos de representación. La siguen a mucha distancia *El monstruo de la fortuna* (84 reposiciones), *Los áspides de Cleopatra* (47), *La más hidalga hermosura* (47), *Del rey abajo, ninguno* (44), *El Caín de Cataluña* (42), *Entre bobos anda el juego* (42) y otras diecisiete comedias con un número menor de funciones.

En su estudio señala Arenas Cruz tres periodos (1700-1739, 1740-1761 y 1762-1800), en que se dan notables oscilaciones en la puesta en escena del teatro de Rojas: muy frecuente en el primero, escasa en el segundo y nuevamente floreciente en el tercero. En todos y cada uno de ellos la obra más representada es *Donde hay agravios no hay celos*.

Para mi argumentación sería ideal encontrar evidencias de que la comedia de Rojas, además de subir a las tablas con frecuencia, tenía un fuerte tirón en la taquilla. Los datos de Andioc y Coulon no autorizan este argumento. Las recaudaciones de *Donde hay agravios no hay celos* o *Amo criado*, como normalmente se anuncia, son pobres en comparación con las de otras obras (con frecuencia no alcanzan un tercio de los ingresos a teatro lleno), lo que revela que *Donde hay agravios* y otras comedias barrocas, incluidas las de Calderón, no se escenificaban en el siglo XVIII con la vista puesta en obtener grandes éxitos de taquilla, sino como recurso para completar la programación, cuyo plato fuerte eran las contemporáneas comedias de magia, militares y heroicas.

Si hemos de creer a Francisco Mariano Nipho, las comedias áureas, y la

⁷ Magnífico fue el espectáculo que ofreció Josefina Molina al reponer esta comedia de Moreto con la Compañía Nacional de Teatro Clásico en abril de 1987. El papel de Tarugo, el gracioso, lo interpretó con singular gracia Antonio Valero.

nuestra entre ellas, se representaban entre el desinterés del público y de los actores. Véanse las palabras que dedica a la representación de *Donde hay agravios no hay celos* que ofreció la compañía de María Hidalgo en el coliseo del Príncipe el 29 de abril de 1763 y a las que la habían precedido en los días inmediatos:

Todas estas comedias se han ejecutado de un modo poco oportuno y menos divertido. Yo las creí funciones de rabiosos o melancólicos. El espíritu del placer estuvo muy alejado del teatro; se atribuye a que estaban desalquilados todos los asientos. [Nipho, 1996: 92].

En el famoso catálogo que Bernardo de Iriarte prepara, por orden del conde de Aranda, de “las comedias menos irregulares” y susceptibles de reducción a los preceptos neoclásicos figura, con el título errado de *No hay agravio donde hay celos*, entre las siete de Rojas y las setenta y tres que en total selecciona el erudito ilustrado [vid. Cotarelo, 1897: 66 y 420-423; Palacios Fernández, 1990: 43-64].

LIBRETOS DE APUNTES DE LOS TEATROS MADRILEÑOS

La Biblioteca Histórica del ayuntamiento de Madrid conserva una amplia colección de libretos de nuestra comedia utilizados en los teatros de la corte por los apuntes:

Sign. **Tea 1-104-8, A**

La D= Al nº 11 / *Donde hay agravios no hay / celos. / y el Amo Criado.* / Comedia en 3 Actos / de / Dn. Francisco Rojas / Primer apunte. / J. Masi./ Acto 1º

Seis cuadernos. Parece el más antiguo de los libretos utilizados. Los cuadernos 1, 2 y 3 son manuscritos y contienen, respectivamente, los actos 1º, 2º y 3º de la comedia de Rojas, con cortes y modificaciones. El cuaderno 4 contiene la suelta de la imprentas de Santa Cruz, Salamanca, s. a. (la que carece de número); los cuadernos 5 y 6 contienen sendos ejemplares de la suelta de Quiroga, Madrid, 1802.

Sign. **Tea 1-86-11**

Legª 6ª de la A = al nº 97 / *El Amo Criado,* / Comedia / de D. Francisco de Rojas, / refundida / en cinco actos.

Lo forman 11 cuadernos de muy distinto grosor. El primero contiene la obra completa en copia manuscrita razonablemente limpia. Los otros diez son dos copias, también manuscritas, que recogen un acto en cada cuaderno. La portada del cuaderno 2 (correspondiente al acto 1º) está firmada por Marcos Morón y señala la fecha de 1831. A continuación

encontramos esta curiosa nota:

“Esta comedia se ejecutó el 10 de Agosto de 1833 sin haberse cobrado las nóminas que debieron verificarse el 1 de otro mes. Se cobró el otro día a las cinco de la tarde”.

En el fol. 2v. Se lee:

Personas
en 1833

Don Juan – Montañó Luis
D. Fernando – ~~Tamayo~~ Jn P. López
D. Inés – Ant^a Samaniego
D. Lope – Tamayo Mateu
D^a Ana – Teresa, Teresa
Sancho – J. Cubas Josef Cuvas
Beatriz – Felisa Ferrer
Bernardo – J. Silvash [?] Juan Cuvas

Por las fechas y circunstancias todo indica que se trata de la adaptación de Hartzbusch, estrenada en 1829; pero el manuscrito no consigna el nombre del refundidor. El texto coincide con la edición de 1841 en los aspectos capitales (por ejemplo, el reparto de la materia en cinco actos), pero difiere en multitud de detalles, empezando por el arranque de la acción, que aquí antepone el monólogo de Bernardo (“¡Lo que tarda mi señor...!”) al diálogo entre Sancho y don Juan (“O es que te has endemoniado...”).

Sign. **Tea 1-211-7**

Donde hay agravios no / hay zelos. / [Al lado, añadido] La D = nº 11 / El Amo criado / 2º Acto [volutas y dibujo en forma de corazón] / No está acabada de acotar. / Ojo

Tras esta portada manuscrita, que sin duda fue cubierta de una copia también manuscrita del acto segundo de la comedia, se encuentra un ejemplar de la edición de Quiroga, Madrid, 1802, completa con cortes y correcciones.

Sign. **Tea 240-13**

Rojas / refundición Hartzbusch / El amo criado / (Donde hay agravios no hay celos)

En la portada manuscrita alguien ha anotado con posterioridad: “Otra refundición en 4 actos / de Dº Tomás Luceño / 1416 o 17 / “Amo y

criado”.

La carpetilla solo contiene el impreso de Yenes, Madrid, 1841.

Sign. Tea 230-4

[Sello de caucho ovalado, tinta violeta, del TEATRO ESPAÑOL. CONTADURÍA. EMPRESA MADRAZO]

Amo y Criado. / Comedia de Rojas. / Refundición de / Don Tomás Luceño. / [Al margen] Rgº 2739 / Estrenada el 6 de Marzo de 1911.

Son doce cuadernos que contienen tres copias de los cuatro actos de la comedia. En una de las copias del acto primero se especifica el reparto, que es el mismo que aparece en el impreso correspondiente del mismo año⁸.

LA ADAPTACIÓN DE HARTZENBUSCH

No tenemos noticia de que ninguno de los refundidores neoclásicos o posneoclásicos (Vicente Rodríguez de Arellano, Tomás Sebastián y Latre, Cándido María Trigueros, Enciso Castrillón, Dionisio Solís...) cayera sobre *Donde hay agravios no hay celos*. Hubo, sin duda, una larga etapa en que se debió de utilizar el manuscrito Tea 1-104-8, A de la Biblioteca Histórica del ayuntamiento de Madrid. Adams [1936: 345] registra representaciones en los años 1821 y 1822, que debieron de recurrir al libreto que quizá había servido durante los últimos años del siglo XVIII. No se trata de una refundición sino de una adaptación que aligera mediante cortes el texto de Rojas.

Cotarelo [1911: 164] registra el estreno de una refundición (así se llama en los testimonios que se nos han conservado) de Juan Eugenio Hartzenbusch el 24 de abril de 1829 en el teatro de la Cruz. Presumiblemente, el texto es el que se copia en el manuscrito Tea 1-86-11 de la Biblioteca Histórica matritense, aunque, como ya se ha indicado, en los cuadernillos no se consigna el nombre del refundidor.

La *Cartelera teatral madrileña I* [AA.VV., 1961] anota representaciones de una refundición de nuestra comedia en el teatro de los Cruz los días 7 y 13 de octubre de 1831; 14 y 18 de febrero de 1832, y 10 de agosto de 1833. Sin duda utilizaron esta versión. De hecho, en los manuscritos conservados se señalan los años de 1831 y 1833 y se da el reparto de este último año⁹.

Años más tarde, en 1841, volvió a las tablas en el Liceo Artístico y Literario de Madrid en una versión, retocada en algunos puntos, que se imprimió

⁸ Véase más adelante, en el comentario sobre esta adaptación.

⁹ También Adams [1936: 345] dio noticia de estas representaciones.

¹⁰ Salvo que se indique lo contrario, los cotejos entre el original de Rojas y la adaptación de Hartzenbusch los haremos a partir de este impreso [Rojas, 1841].

de inmediato en un volumen en la imprenta de Yenes¹⁰. Tanto en el marco de la representación como la oficina en que se estampó son instituciones emblemáticas del Romanticismo español.

Herrero Salgado [1963] registra representaciones el 4 de mayo de 1845, en el teatro Variedades; los días 24, 25, 29 y 30 de noviembre de 1846 en el teatro del Museo; los días 22, 23, 24 y 31 de octubre y 25 de noviembre de 1847, de nuevo en el de Variedades. Vallejo y Ojeda [2002] anotan una nueva representación en el teatro Circo de Madrid, el 29 de noviembre de 1859. Parece lógico suponer que estas funciones utilizaran el nuevo texto impreso, del que existe un ejemplar entre los libretos de los teatros de Madrid (Tea 240-13 de la Biblioteca Histórica). Aunque es hipótesis poco verosímil, no cabe desecharla, dada la inercia con que actúan muchas veces los agentes teatrales, que continuaran utilizando la copia del ms. Tea 1-104-8, A.

DE REFUNDICIONES Y ADAPTACIONES

En mi concepto, *Donde hay agravios no hay celos* tuvo la fortuna de ir a parar a las manos de Juan Eugenio Hartzenbusch, en una etapa que Gies [1990:111-124] caracterizó por el “furor de refundir”, locura que no siempre se paraba en barras ni guardaba el debido respeto a los originales.

No es este el momento de entrar en la ardua cuestión de los distintos significados con que la crítica literaria ha empleado la voz *refundición*¹¹; pero quizá si de proceder a una elemental *explicatio terminorum*.

Con el título de *refundiciones* se ha aludido a obras enteramente nuevas y originales que solo tienen en común con sus precedentes el asunto o materia; apenas algunos aspectos de la *inventio* clásica, sin que exista préstamo alguno de la estructura (*dispositio*) y mucho menos de la expresión y estilo (*elocutio*). Según esa cuenta, Calderón y sus coetáneos no pasaron de ser meros refundidores de piezas de la generación anterior.

También se denomina *refundiciones* a los arreglos dramaturgicos que respetan asunto y tema (a veces con matices significativos), modifican solo en algunos aspectos la estructura (cambio de número de actos o partes, eliminación o añadido de algunas escenas y cuadros, adiciones o supresiones de personajes secundarios) y repiten, con cortes e injerencias del refundidor, gran parte del texto original. Como recuerda Aguilar Piñal [1990:41], la ordenanza para la *Dirección y reforma de los teatros* (1807) define, con razonable exactitud, la labro que nos ocupa: “aquella en que el refundidor, usando escenas, argumentos y versos del original, varía el plan y añade nuevos incidentes y escenas de su propia invención”.

Por último, se emplea también el término *refundición* para referirse a las

¹¹ Vid. el documentado estudio que contiene el capítulo inicial del libro de Ganelin [1994].

adaptaciones en el sentido moderno, es decir, a los retoques, generalmente leves, para aclarar los pasajes oscuros, peinar los muy extensos o ajustar el drama a las peculiaridades del público, de los actores o del sistema de representación, sin ánimo de alterar sustancialmente el texto original, antes bien al contrario, tratando de recuperar los valores comunicativos que el tiempo ha empañado.

Creo que el término *refundición* hay que reservarlo para la segunda acepción, muy practicada en los siglos XVIII y XIX, cuando poetas remendones de muy distinto calado entraban a saco en nuestras comedias áureas, con la finalidad de reducir su movilidad tempoespacial, concentrar violentamente la acción y ajustar su estilo a las modas imperantes. Primero estas operaciones tuvieron disculpa y apoyo en los principios neoclásicos (unidad de lugar, tiempo y acción, didactismo, propaganda ideológica...) y, más tarde, en el sistema decimonónico de escenificación, con sus decorados pintados suspendidos de bambalinas que no permitían los constantes cambios del lugar y tiempo de la acción característicos de nuestros dramaturgos barrocos.

DE LA ESTÉTICA NEOCLÁSICA A LA ADAPTACIÓN DE HARTZENBUSCH

No tenemos noticia de que *Donde hay agravios no hay celos* fuera refundida en el siglo XVIII, aunque figurara en la famosa lista de Bernardo de Iriarte entre las susceptibles de reforma. No hacía falta. Rojas, como su coetáneo Calderón, se ciñó razonablemente en muchas de sus comedias a la concentración tempoespacial que fue divisa de los neoclásicos¹². Además la trama, estructura y sentido de la obra maestra de Rojas –sorprendentemente para mí– no despertaron reacciones contrarias fundadas en la inverosimilitud o la falta de un objetivo moral aceptable para la minoría ilustrada. Arenas Cruz [2000: 390] recoge la crítica que el *Memorial literario* (agosto de 1784, p. 133) hace de la representación que tuvo lugar el 24 de junio en el teatro de la Cruz. Ni un reparo a la comedia; los reproches se dirigen contra los actores, en especial contra el gracioso, incapaz –en el sentir del anónimo censor– de mantener el sutil juego creado por Rojas:

Esta comedia en sentir de algunos es una de las muchas graciosas y bastante arregladas que tenemos en España, acreditándolo el haber sido traducida o imitada, y representada en los teatro de París; pero muchos de los espectadores que vieron ejecutarla en nuestro teatro en este mes hallaron que por falta de actor que expresase bien el papel del fingido D. Juan, no lució tanto como debiera esperarse; pues además de

¹² Vitse y Serralta [1983: 567] hablan de un proceso de “clasicización formal” de la comedia española en la promoción calderoniana. También en las piezas cómicas de Lope se da ese fenómeno con anterioridad; no así en los dramas históricos.

tener la comedia en sí buena traza, lances ingeniosos y graciosidad en el fingido D. Juan, no dejan de hallarse en ella costumbres bien pintadas y discretas sentencias.

Cuando en 1829, el joven Hartzzenbusch (23 años, a la sazón), imbuido de neoclasicismo pero olfateando los nuevos aires del nacionalismo literario que se avecinaba, puso sus manos en la comedia de Rojas, debía de estar de acuerdo con lo apuntado años antes por el *Memorial literario*. Su adaptación, subtitulada *refundición* por seguir el uso corriente, ni “varía el plan” ni “añade nuevos incidentes y escenas de su propia invención”. La trama argumental y la estructura del original se mantienen sin cambios de consideración. La acción se divide en cinco actos, lo que podría parecer una ruptura grave de la estructura de la comedia barroca; pero se trata de una reorganización superficial, que no afecta en absoluto al entramado dramático. Don Juan Eugenio llama actos a los dos cuadros, perfectamente definidos, de la primera jornada de Rojas: el primero, en el exterior de la casa de don Fernando y doña Inés, y el segundo, en el interior de la misma. La segunda jornada coincide con el tercer acto de la adaptación. La tercera se subdivide en dos actos, que se corresponden puntualmente con los cuadros que el autor barroco sitúa en el salón de don Fernando y en el piso al que trasladan a don Juan:

ORIGINAL DE ROJAS	ADAPTACIÓN DE HARTZENBUSCH	
Jornada I.		
Cuadro 1º (vv. 1-440).	Calle	Acto I
Cuadro 2º (vv. 441-1220). Sala		Acto II
Jornada II (vv. 1221-2258).	Sala	Acto III
Jornada III		
Cuadro 1º (vv. 2259-2832).	Sala	Acto IV
Cuadro 2º (vv. 2833-3190).	Dormitorio	Acto V

Sin duda, previendo el furor refundidor neoclásico, Rojas tuvo la prudencia de organizar la trama de su comedia en cinco unidades marcadas por los cambios de espacio y tiempo, de modo que ahorró a Hartzzenbusch la enojosa tarea de distribuir arbitrariamente las tres jornadas barrocas en cinco actos ilustrados.

El adaptador añade –eso sí– precisas acotaciones escenográficas con el noble fin de ajustar un texto escrito para el desnudo espacio del corral a las exigencias y posibilidades de un teatro a la italiana de la época fernandina. Para muestra, el primer botón. Rojas abre su comedia con esta escueta nota:

Salen Sancho y don Juan, de camino, con botas y espuelas.

Hartzzenbusch precisa:

El teatro representa las casas de la calle de Alcalá, frente a las Calatravas; a la izquierda del actor una reja, y sobre ella un balcón, ambos

practicables. Es de noche.

ESCENA PRIMERA

BERNARDO, *en traje de noche*. DON JUAN Y SANCHO, *de camino*.

(*Aparece Bernardo, embozado al pie del balcón; ve venir a don Juan y Sancho, y se retira.*) (p. 3)

LECCIONES FACILIORES, PURITANISMO VERBAL OTROS CAMBIOS

Fuera de estas modificaciones de la estructura externa y de las acotaciones escenográficas, lo que encontramos son discretas y puntuales intervenciones de Hartzenbusch, aunque algunas tienen relevancia estética y dramática. Adapta pasajes que podrían resultar de difícil comprensión para los espectadores. Así, en una de las primeras réplicas de Sancho:

*Que estás cansado imagina;
mira que las doce han dado.
¿Tan llanos han caminado
mi morlón y tu frontina? (vv. 17-20)*

Don Juan Eugenio desconfía de que el último verso pueda ser fácilmente entendido (*morlón*: “animal perezoso o resabiado”; *frontina*: “la yegua lucera, que tiene una mancha en la frente”) y lo sustituye por lo que suponemos son los nombres propios de las cabalgaduras:

*¿Tan llanos han caminado
el Moro y la Peregrina? (p.4)¹³*

En el acto cuarto, encontramos la misma voluntad de ofrecer una *lectio facillior* a su público sin renunciar a cuanto Rojas ha incluido en su texto. El original barroco había recogido una cita de Lope:

*Pues ser pícaro dispongo,
que, como Lope advirtió,
a ningún hombre se vio
darle veneno en mondongo. (vv. 2423-2426)¹⁴*

Hartzenbusch rehace el texto en los siguientes términos:

*Y es cosa que maravilla,
como Lope lo notó,
que a ningún pobre se vio*

¹³ Las mayúsculas de los nombres propios las pongo yo; en el impreso aparecen en minúsculas.

¹⁴ Se trata de una paráfrasis del fragmento final del romance “Todos están mal conmigo, / todos me dicen chismoso...”, recogido en la *Séptima parte de Flor de varios romances nuevos, recopilados de muchos autores* (Alonso Gómez, Madrid, 1595), y en el *Romancero general* de 1600. He aquí los versos originales:

darle veneno en morcilla. (p. 59)

No sé si al eliminar la voz mondongo no pesarían las resonancias vulgares e incluso obscenas que podría adquirir el término en los oídos puritanos y calenturientos de la incipiente burguesía decimonónica. Sin duda, esos escrúpulos ligados a la moral sexual se transforman en censura o autocensura. Rojas puso en boca de Sancho esta deshonesta y jocosa proposición dirigida a doña Inés:

*Dulce dueño de mis ojos,
¿podrá un marido gozar
un poquillo de la fruta
que cría el árbol nupcial? (vv. 1795-1798)*

Hartzenbusch o el censor, o ambos de consumo, tratan de diluir tan pecaminoso guiño al espectador: la apetitosa fruta del árbol nupcial se cambia en

*las primicias inocentes
de la dicha conyugal. (p. 47)*

¡No serán tan inocentes, que diría la vieja sorda del chiste!

Para justificar ante Inés sus demasías con Beatriz, Sancho argumenta en la comedia barroca:

*Como se alarga la boda,
anda el hombre endemoniado. (vv. 2513-2514)*

La explícita alusión a la urgencia sexual la oían con placer y sin escándalo los censores y los públicos de los corrales, que comprendían o, al menos, no se empeñaban en desconocer los complejos mecanismos del alma humana y las irreductibles apetencias del cuerpo. Sin embargo, la sociedad preliberal de 1829 o la liberal de 1841 exige almibarar la expresión:

*El contento de la boda
me tiene desatinado. (p. 61)*

El mismo afán edulcorante convierte el verso 3135 de Rojas, "Cuando ofendí a doña Ana...", en "Cuando enamoré a doña Ana...". Y la misma voluntad de corrección política trasforma el final irónico del parlamento de Beatriz:

*¡...pudiendo cualquiera dama
tener, si quiere buscarle,
no lindo que la requiebre*

sino hombre que la maltrate! (vv. 2903-2906)

Hartzenbusch no quiere incluir a todo el género masculino en tan bárbaras prácticas y las sitúa, a través del vocabulario, entre las gentes del bronce:

*no lindo que la requiebre,
sino crudo que la balde.* (p. 70)

Para no atentar contra el segundo mandamiento, el “juro a Dios” secentista del v. 2491 se cambia en un extraño “jura a Brios” (agudo, está en posición del rima en -ós).

Añadidos del adaptador

Ocasionalmente, Hartzenbusch se permite añadir algún chistecillo que no estaba en el original. Donde Rojas se limita a constatar con aguda mirada las posibilidades estéticas de los retratos de rostros deformes o envejecidos:

*pues por extraña y ajena
pintó mi cara endiablada,
que es mejor para pintada
la mala que no la buena.* (vv. 113-116),

el adaptador supone que Sancho ha sido previamente modelo para un lienzo religioso y añade por su cuenta un par de gracias:

*SANCHO. [...] y puso el traslado fiel
de mis gallardas facciones
al ángel con espolones,
peana de san Miguel.*

*JUAN. Sí, y en pago del favor,
te hizo un retrato el flamenco
igual a ti en lo mostrenco,
pero no tan hablador.* (p. 6)

Aventuraos, picaños,
que del señor poderoso
en vagamundos corrillos
estáis mormurando el toldo.
¿Qué se os da que nunca llueva,
pues el año más costoso
a un mismo precio coméis
pan y carne, fruta y mosto? [...]
¿Qué cardenal come en Roma
más dulce ni más sabroso?
Pues nunca a nadie en el mundo
se dio veneno en mondongo.

De vez en cuando, encontramos tal cual verso, una redondilla o una copla de romance añadidos para aclarar o subrayar la situación. Así, Sancho piropea a Beatriz, la criada, por cuenta del adaptador, tras el v. 2498 de Rojas:

*De sazonar el puchero,
se te ha pegado la sal. (p. 60)*

LA FIJACIÓN DE LOS PASAJES DIFÍCILES O DETURPADOS

Excelente editor, Hartzzenbusch ha sabido puntuar e interpretar los pasajes más difíciles del texto de Rojas. En los versos 2871-2900, que forman parte de un sorprendente y originalísimo monólogo de Beatriz, la graciosa hace a un tiempo la voz narradora, la suya propia, la de un jaque y la de un lindo. El fragmento siempre se ha resistido a los editores y en el siglo XVIII había sufrido deturpaciones varias¹⁵. Nosotros llegamos a proponerlo como un acertijo o rompecabezas en el seminario de la edición de textos dramáticos que mantiene el Instituto Almagro de Teatro Clásico. Hartzzenbusch sí supo interpretarlo, por una razón muy simple: donde los editores al uso no ven más que palabras, Hartzzenbusch veía un actor y una escena: el texto escrito transformado en texto sonoro y, en esa imagen mental, el juego de voces, tan confuso en las estampas primitivas, cobraba pleno sentido. Para que el lector haga el ejercicio, reproducimos en facsímil un fragmento de la edición primitiva, y de la adaptación de Hartzzenbusch:

Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla, (María de Quiñones, Madrid, 1640) fol. 68 (por errata se lee 71):

No es mejor un bravo, que entra
muy zaino, y dize, que haze,
que quiere que haga a las diez
de la noche, yo esperarle,
no he dicho que no me espere?

Mude voz.

pues que he de hazer? a costarle,
no quiero? mas que la doy
juntico de los gznates
feis manotadas, que no
el aviz de tocarme
en el pelo de la ropa?
oye? bien oygo, que calle
le digo; no he de callar,

Mude voz.

en mi casa estoy infame,
mire no demos al diablo
de comer con lo que el trae,
ni aun de cenar le daremos;

¹⁵ Vid. la nota de la edición crítica que hemos preparado Milagros Rodríguez Cáceres y yo [Rojas, en prensa]. Las dificultades de intelección eran viejas. Los sucesivos editores revelan en su puntuación

Adaptación de Hartzenbusch:

*No es mejor un bravo, que entra
muy zaino, y que dice: – ¿Qué hace?
– ¿Qué quiere que haga a las diez
de la noche yo? Esperarle.
– ¿No he dicho que no me esperes?
– ¿Pues qué he de hacer? – Acostarse. –
Y luego al punto me pega,
más arriba del gaznate,
seis manotadas. ¿Qué menos?
– ¿Él había de tocarme
en el pelo de la ropa? –
– ¿Oye? – Bien oigo. – Que calle
la digo. –No he de callar;
en mi casa estoy, infame;
–Mire no demos al diablo
qué comer. – Con lo que él trae,
ni de cenar le daremos. (p. 69)¹⁶*

Además, como persona razonable oído, sana con buen sentido el deturpado v. 2997 de la comedia de Rojas, que aparecía así en las ediciones primitivas:

*SANCHO. ¿...a oscuras?
DON JUAN. Que un medio no he elegido
para reñir y no ser conocido.¹⁷*

Enseguida los editores se percataron de que el verso quedaba cojo y violentaba la sintaxis y el sentido. Añadieron una sílaba, poniéndola en boca de don Lope:

*SANCHO. ¿...a oscuras?
DON LOPE. Sí.
DON JUAN. Que un medio no he elegido...¹⁸*

no haber entendido el texto. El manuscrito Tea 1-104-8, A de la Biblioteca Histórica de Madrid, que recoge, en nuestra opinión, el texto que se representaba en los teatros madrileños antes de la adaptación de Hartzenbusch, prefiere no meterse en dibujos y suprime este pasaje tan complicado sobre el papel como genial y agradable sobre las tablas. Sin encomendarse a Dios ni al diablo, el remendón salta del V. 2840 al 2912.

¹⁶ Las discrepancias entre el original y la adaptación se deben a que Hartzenbusch partía de una tradición textual, presente en varias sueltas y en García de la Huerta, que no había entendido algunos de los versos que están en boca del jaque (“Mas que la doy / juntico de los gaznates / seis manotadas. ¿Qué no?”) y los había convertido en un fragmento narrativo, que rompe el diálogo entre las dos voces interpretadas por la criada. Los modernos editores tampoco han entendido este texto.

¹⁷ Así en la *Primera parte* (1640), *Quinta parte de comedias escogidas* (1653) y *Primera parte* (1680) y en la suelta de la British Library (T. 1740-1).

¹⁸ Este texto, que trata de sanar la irregularidad métrica de los primeros impresos, aparece en la suelta, s.l.s.i.s.a. de la Biblioteca Nacional de Madrid (T-55.328).

Y, poco después, el impresor de una nueva suelta intentó mejorar el texto:

SANCHO. ¿...a oscuras?
DON LOPE. Sí.
DON JUAN. *Buen medio ha elegido...*¹⁹

El verso sigue siendo duro. Hartzzenbusch corrigió:

SANCHO. ¿...a oscuras?
DON LOPE. Sí.
DON JUAN. *Buen medio ha discurrido... (p. 72)*

Naturalmente, esta variante *ope ingenii* no tiene especial valor a la hora de fijar el texto, pero tampoco son más fidedignas las que aportan las sueltas, con la desventaja de su escasa eufonía y su violento sentido.

PEINAR EL TEXTO

En la mayor parte de las intervenciones de Hartzzenbusch el objetivo es peinar el texto, recortarlo, conferirle agilidad, equilibrio y tersura. No tiene mal tino en esta labor.

Hay supresiones totales de algunas escenas, pero lo común es que Hartzzenbusch respete los elementos de la comedia original, haciéndolos más llevaderos al público de su tiempo. Así, el largo romance conceptuoso en que don Lope cuenta los trágicos sucesos de Burgos en una larga tirada (vv. 850-987 = 138vv.) queda reducido a tres réplicas de 22, 28 y 37 versos (87 vv. en total), separadas por las preguntas y precisiones de don Fernando.

El romance de doña Inés (vv. 1351-1433 = 82 vv.), en el que Rojas cedió a la tentación antieconómica de acumular caprichosamente alegorías tomadas de la naturaleza y la mitología (Clicie y el sol, el olmo y la yedra), se reduce, en manos de Hartzzenbusch, a 31 vv. en los que se condensa el conflicto, que gana en intensidad lo mismo que pierde en retórica.

Algo parecido sucede con el diálogo en décimas (vv. 1677-1766) entre doña Inés y don Juan (que finge ser Sancho, pero en este momento recupera por orden de su amo ficticio su papel de galán enamorado). El conceptuoso debate sobre si es más doloroso callar el amor (opinión de la dama) o decirlo sin esperanza (tesis del galán) se desarrolla en exceso. A Rojas –le ocurre otras muchas veces– le cuesta cortar la acumulación de sofisterías, que empiezan a pesar en la sensibilidad del lector moderno en la medida en que caen en

¹⁹ Es la lectura de las sueltas, s.l.s.i.s.a., que presumiblemente vieron la luz a finales del siglo XVII, de las que conservamos ejemplares en el Institut del Teatre (57.015), British Library (11.728.e.91). La siguen todas las ediciones posteriores hasta nuestros días y el manuscrito Tea 1-104-8, A de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

la redundancia. Hartzenbusch corta los versos 1747-1756, que constituyen una vuelta de tuerca en el pugilato ingenioso de los protagonistas. Sabia determinación.

Más discutible es el corte que practica en el espléndido monólogo de Sancho “Después de Dios, bodegón...” (vv. 2410-2462), que presenta dos secciones en el original: elogio del bodegón y la vida poltrona (vv. 2410-2426) y sátira del concepto del honor y de los duelos (vv. 2427-2462), y se remata con aquellas jocosas reducciones al absurdo:

*Duelista, que andas cargado
con el puntillo de honor,
dime, tonto: ¿no es peor
ser muerto que abofeteado?
¡Y que a la muerte tan ciertos
vayan por que el duelo acaben!
Bien parece que no saben
los vivos lo que es ser muertos. (vv. 2455-2462)*

El manuscrito Tea 1-86-11 de la Biblioteca Histórica matritense (primera versión del texto de Hartzenbusch, según acordamos) mantiene esta segunda parte del soliloquio; en cambio, el impreso suprime el genial excursus de Rojas sobre el tema del pundonor. Quizá –pensaría el adaptador– estas consideraciones no hubieran sido apreciadas en todo su valor por la sociedad decimonónica.

UN PROBLEMA DE TÉCNICA INTERPRETATIVA Y DE CONVENCIONES ESCÉNICAS

Razones similares, junto a otras ligadas a las convenciones escénicas de su tiempo, lo llevaron a prescindir de los estudiados finales de las jornadas primera y segunda del original. Con calculado artificio, el poeta barroco acumula en los versos 1173-1220 un total de 18 apartes, que van ofreciendo las distintas perspectivas de los personajes en medio de la maraña en que se han visto envueltos. A propósito de estos momentos dramáticos en que se cruzan distintas voces, Rosa Navarro [2003: 169] habló del gusto de Rojas por la “composición coral”. Quizá la mejor metáfora para este recurso se encuentre en los concertantes musicales, con la diferencia inevitable de que los cantantes pueden entonar sus cánticos simultáneamente, y en el teatro los apartes han de ser sucesivos. Es técnica de una absoluta modernidad, que haría las delicias de los directores de escena y el público de nuestros días. Sin embargo, Hatzenbusch debió ver dificultades insuperables para sus actores y su público en esa dilatada escena de apartes que se entrelazan, y optó por simplificar el final de su acto

segundo. En el ms. 1-1.4-8, A había iniciado ese proceso de reducción. Los 18 apartes se convierten en tres. En el impreso de 1841 desaparecen por completo: los vv. 1165-1220 de Rojas se sustituyen por un breve diálogo de Sancho y don Juan y un monólogo, también cortito, del galán, en que recapitulan la exposición dramática desarrollada en todo el primer acto.

Lo mismo ocurre, aunque con menor vuelo y extensión, en el remate de la segunda jornada del autor del Barroco. Los once apartes en concertante (vv. 2237-2258), con un breve diálogo en voz alta en el centro, desaparecen en la adaptación de Hartzzenbusch.

El final de la comedia (fin de la jornada tercera de Rojas, del quinto acto de Hartzzenbusch) ya no presenta esos problemas. El poeta romántico se limita a peinar discretamente la escena: los sesenta y cuatro versos que van del 3127 al 3190 se reducen a la mitad. Los versos finales (3183-3190) se olvidan del conflicto de honor de don Juan (“Así mi honor se remedia”, v. 3183) y adquieren un aire popular y casi sainetesco:

*SANCHO. (A Beatriz.) Chica, ejemplo tan feliz
me hace caer en tus garras.
(A Inés.) Dame el retrato de marras
para dárselo a Beatriz. (p. 77)*

Con los más y los menos que hemos señalado, la adaptación de Hartzzenbusch, juzgada en lo que puede considerarse su versión final, la impresa en 1841, es un modélico esfuerzo en la búsqueda del equilibrio entre la fidelidad al original, incluido el rigor en la lectura e interpretación del texto, y la búsqueda de la complicidad del público de la España romántica.

Todo indica que esta adaptación se representa, con más o menos regularidad, hasta 1859; pero no tenemos noticias de reposiciones en lo que resta del siglo XIX. Las carteleras rastreadas por Menéndez Honrubia [1990: 203-207] nos certifican que no pisó el Español entre 1887 y 1889.

UNA NUEVA ADAPTACIÓN: LA SOMBRA DEL SAINETE

Parece que tampoco se escenificó en la primera década del siglo XX hasta que el 6 de marzo de 1991 se estrena *Amo criado*, comedia en cuatro actos, por Tomas Luceño. Como se ha dicho, de este texto se conservan tres ejemplares que fueron propiedad del teatro Español y hoy se guardan en la Biblioteca Histórica de Madrid (Tea 230-4). La obra se imprimió de inmediato, en el mismo año de 1911, en la imprenta de Rafael Velasco, al parecer sin modificación alguna.

Conocemos el reparto del estreno, que aparece consignado en uno de los manuscritos y en el impreso:

Doña Inés	Srta. Moreno (Matilde)
Doña Ana	Srta. Mendizábal (Guadalupe)
Beatriz	Badillo (Consuelo)
Don Juan	Sres. Calvo (Ricardo)
Sancho	Sepúlveda (Pedro)
Don Lope	Ruiz-Tatay (Leovigildo) ²⁰
Don Fernando	Calle (José)
Bernardo	Lucio (José)

Para la división en cuatro actos, Tomás Luceño ha partido en dos la primera jornada de Rojas y ha conservado el resto de la acción en una disposición similar a la fijada por su primer autor.

No seguiré paso a paso la refundición –ahora quizá sea apropiado hablar de *refundición*– porque eso requeriría otro artículo. Sí me interesa subrayar el tono del nuevo texto. Luceño trata de aprovechar la vis cómica del original, pero jalona su discurrir con gracias y ocurrencias, de menos enjundia y a ratos manifiestamente impertinentes, para ganarse a un público acostumbrado a los aires achulapados y vulgarizantes del sainete.

Aunque la acción se desarrolla en el Madrid secentista, cada vez que don Tomás mete la pluma, nos trasladamos a la España de Frascuelo y Lagartijo, de Cánovas y Sagasti, de Vital Aza y el primer Arniches.

Véase cómo responde Bernardo a Sancho, que le pregunta si vive en el barrio:

*BERNARDO. Preguntáis si vivo aquí
y yo al punto le contesto
que sí vivo, pero ahora,
porque después, si me ausento,
ya no vivo aquí, que vivo
en mi casa, que os ofrezco,
en Caramanchel de arriba,
o en el de abajo, es lo mismo,
pues como no habéis de ir,
cualquiera de ellos es bueno. (p.10)*

En la comedia de Rojas, que pertenece a la especie que he calificado de “pundonorosa” [vid. Pedraza, 2003], los mismos criados tienen un punto de bravucones y un si es no es de pendencieros. La estratagema de Bernardo, para sacar a Sancho y don Juan de las cercanías del balcón por el que va a descender don Lope, consiste en desafiar al gracioso, que responde en el mismo tono y letra:

²⁰ En el impreso, una nota al pie; precisa: “Por indisposición del Sr. Tatay, se encargó de su papel desde la tercera representación el Sr. D. Miguel Soler, obteniendo también el aplauso unánime del público”

BERNARDO. *Aquí al lado
de los padres Recoletos,
pues quiere reñir, le aguardo.*

SANCHO. *Pícaro, yo nunca riño,
siendo Sancho y siendo el Bravo,
al lado de Recoletos,
sino al lado de endiablados. (vv. 266-272)*

Luceño debió de pensar que, desde la España mucho más civilizada y pacífica del sainete (a pesar de la Semana trágica, de la ley de fugas o el pistolerismo barcelonés), estas actitudes no serían comprendidas fácilmente por un público popular, y menos en boca de un criado. En consecuencia, Bernardo se abstiene de echar mano a la espada en actitud de desafío. Medios más gratos existen para distraer la impertinente atención de unos recién conocidos:

BERNARDO. *Aquí en la calle del Prado,
muy cerca del Mentidero
hay una taberna... entramos...*

SANCHO. *Con quien no trato, no bebo.*

BERNARDO. *Pues nos trataremos antes
de la bebida, comiendo
entre los tres un cabrito
asado, que el tabernero
es cabrito... lo que guisa
con más arte. (p. 12)*

No contento con estas pinceladas sainetescas, Tomás Luceño pone a contribución su ingenio para divertir y ganarse a un público poco exigente y de risa fácil, que probablemente no era el que acudía al Español. He aquí cómo Sancho advierte a su pundonoroso señor de los peligros del matrimonio:

SANCHO. *Mira, señor, quiero hacerte
un muy lucido retrato
de lo que queda en las bodas,
después que se han celebrado;
y daréte lo a entender
por los dedos de la mano.
(Presentando extendida una de las manos.)
Este es la madre del novio.
(Le enseña el dedo gordo.)
Este es el novio. (Por el índice.)
¿Te haces cargo?
Y este el cura que les echa
(Por el corazón.)*

*el ya consabido lazo.
Este el padre de la novia
(Por el anular.)
y este la novia...
(Por el meñique.)*

JUAN. *No alcanzo.*

SANCHO. *Fíjate bien. Se concluye
la boda, y siempre ha pasado
que la madre se retire,
(Dobla el dedo gordo.)
y que el cura haga otro tanto
(Ídem el del corazón.),
igual que el padre del novio.
(Ídem el anular.)
¿Y quiénes en este caso
quedan na más? Novio y novia...
(Deja la mano en forma de que no queden levantados más
que los dedos índice y meñique.)
Esto es, el signo de Tauro. (pp. 15-16)*

¿Es necesario ponderar las sales sutiles de Tomás Luceño?

El final de esta pieza mestiza de comedia barroca y sainete decimonónico revela la poca fe del refundidor en el producto que tenía entre manos, quizá temiendo la reacción del empingorotado público del Español. Tenemos una petición de perdón no protocolaria, sino real:

SANCHO. *Yo digo: perdón, senado. (Al público.)*

LOPE. *Y si Rojas no ha logrado... (Ídem.)*

FERN. *...vuestra atención cautivar... (Ídem.)*

JUAN. *...piensa que te ha entusiasmado... (Ídem.)
en su drama celebrado... (Ídem.)*

INÉS. *...García del Castañar. (Ídem.)
Bate palmas en su honor...
Pero si aplaudir no quieres,
sufriremos el rigor,
que al fin el amo tú eres,
y tu criado el autor. (p. 76)*

La adaptación de Luceño se reimprimió en *La novela teatral* unos años después, en 1923.

No parece que el auditorio de la plaza de Santa Ana se entusiasmara con esta versión. Tampoco tenemos noticia de su rechazo o disgusto²¹. El refundidor debió de entender que su propuesta dramática se podía explotar ante un destinatario más humilde. La comedia en cuatro actos *Amo y criado*, se convirtió unos meses después en la comedia lírica *Lances de amo y criado*, en dos actos, con música del maestro Rafael Calleja, que se estrenó en el Teatro Cómico el 7 de noviembre de 1912. Los graciosos se convierten en protagonistas y los encarnan dos estrellas del sainete: Loreto Prado (Beatriz) y Enrique Chicote (Sancho). El reparto fue el siguiente:

Beatriz	Srta. Prado
Doña Inés	Sra. Franco
Doña Ana	Sra. Medero
Sancho	Sr. Chicote
Don Juan	Alonso
Don Lope	Ponzano
Don Fernando	Ripoll
Bernardo	Castro

La obra sufrió pocos cambios. Se añadieron cinco números musicales (había que justificar lo de comedia lírica):

Estudiantina inicial

Don Fernando y el coro: anuncio de la boda de doña Inés con don Juan
 Entrada de Sancho (que adopta el papel de don Juan), con el coro
 Dúo de don Juan y doña Inés, con el contrapunto cómico de Sancho,
 Dúo cómico de Beatriz y Sancho.

Poca música para un texto que bastaba por sí solo para llenar el tiempo de un espectáculo normal. Pocos cantables y metidos con calzador. Bajar los peldaños que separan al Español del Cómico exigía en 1912 esa transformación genérica.

DESIDERATA

No tenemos noticia de ninguna otra puesta en escena de *Donde hay agravios no hay celos* tras las que tuvo la adaptación de Luceño. Y es una pena porque estamos ante una genial comedia, de perfecta estructura, de singular fuerza cómica, de juego de teatro en el teatro, de guiños metateatrales, de tensión emotiva y risa simpática. Una joya, palabra de honor.

²¹ Dougherty y Vilches [1990: 180] registran una reposición el 18 de marzo de 1919 en el mismo lugar a cargo de la compañía encabezada por Ricardo Calvo. Tuvo cuatro representaciones, las únicas de una obra de Rojas en Madrid, durante el período 1918-1926, si no contamos la zarzuela *Don Lucas del Cigarral*, libreto de Luceño sobre *Entre bobos anda el juego*, y música de Amadeo Vives, representada el 15 de febrero de 1924 en el teatro de la Zarzuela, que alcanzó diez funciones.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AA.VV. [1961]: *Cartelera teatral madrileña I: años 1830-1839*, por el Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, "Cuadernos bibliográficos", núm. 3, CSIC, Madrid.

ADAMS, Nicolson B. [1936]: "Siglo de Oro plays in Madrid, 1820-1850", *Hispanic Review*, IV, pp. 342-357.

AGUILAR PIÑAL, Francisco [1990]: "Las refundiciones del siglo XVIII", en *Clásicos después de los clásicos*, coord. por Joaquín Álvarez Barrientos, "Cuadernos de teatro clásico", núm. 5, pp. 33-42.

ANDIOC, René y Mireille COULON [1996]: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Presses Universitaire du Mirail, Toulouse, 2 vols.

ARENAS CRUZ, Elena [2000]: «Las representaciones de Rojas en el siglo XVIII y su valoración en el *Memorial literario*», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*, *Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico de Almagro* [julio de 1999], Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 379-393.

BALLESTEROS, Antonio [2000]: "Vaporosas simetrías: la huella de Rojas Zorrilla en William Davenant", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. *Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio de 1999)*, Festival de Almagro/ Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 303-321.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, y Mercedes de los REYES PEÑA [1996]: "Actores y compañías en la casa de comedias de Écija: un conflicto entre censores", en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Mira de Amescua en el candelero*. *Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (octubre de 1994)*, Universidad de Granada, tomo II, pp. 21-46.

CIORANESCU, Alexandre [1983]: *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève.

COTARELO Y MORI, Emilio [1987]: *Iriarte y su época*, Rivadeneyra, Madrid.

– [1911]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid.

COUDERC, Christophe [2000]: «Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia (siglo XVII): algunos ejemplos», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. *Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio de 1999)*, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 323-348.

DOUGHERTY, Dru, y María Francisca VILCHES [1990]: *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Fundamentos, Madrid.

GANELIN, Charles [1994]: *Rewriting theatre: the comedia and the nineteenth-century refundicion*, Bucknell University Press, Lewisburg.

GIES, David T. [1990]: "Notas sobre Grimaldi y el 'furor de refundir' en Madrid (1820-1833)", en *Clásicos después de los clásicos*, coord. por Joaquín Álvarez Barrientos, "Cuadernos de teatro clásico", núm. 5, pp. 111-124.

HERRERO SALGADO, Félix [1963]: *Cartelera teatral madrileña II: años 1840-1849*, "Cuadernos bibliográficos", núm. 9, CSIC, Madrid.

MACKENZIE, Ann L. [1994]: *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Liverpool University Press.

MENÉNDEZ HONRUBIA, Carmen [1990]: "El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)", en *Clásicos después de los clásicos*, coord. por Joaquín Álvarez Barrientos, *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 5, pp. 187-208.

NAVARRO, Rosa [2003]: "Mecanismos de enredo en comedias de Rojas Zorrilla", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.) *Toledo: entre Calderón y Rojas. Actas de las I Jornadas de teatro clásico de Toledo (enero de 2000)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro.

NIPHO, Francisco Mariano [1996]: *Escritos sobre teatro. Con el sainete "El tribunal de la poesía dramática"* ed. de María Dolores Royo Latorre, Instituto de Estudios Turolenses / Ayuntamiento de Alcañiz / Centro de Estudios Bajoaragoneses, Teruel.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio [1990]: "El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)", en *Clásicos después de los clásicos*, coord. por Joaquín Álvarez Barrientos, *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 5, pp. 43-64.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2003]: "Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.) *Toledo: entre Calderón y Rojas. Actas de las I Jornadas de teatro clásico de Toledo (enero de 2000)*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 197-218. Es versión ampliada y corregida del artículo que apareció como prólogo a *Obligados y Ofendidos* [Rojas, 2000].

– [en prensa]: "Introducción" a la edición de *Donde hay agravios no hay celos*, en Francisco de Rojas Zorrilla: *Obras, I (Primera parte de comedias)*, ed. del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, tomo coordinado por Elena Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

PELÁEZ, Andrés [2000]: "Francisco de Rojas: un ausente en escena", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*, *Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio de 1999)*, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp.395-403. –(ed.) [1993-1995]: *Historia de los teatros nacionales*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2 vols.

ROJAS ZORRILLA, Francisco [1841]: *Amo y criado*, refundición de Juan Eugenio Hartzenbusch, Yenes, Madrid.

– [1952]: *Comedias escogidas*, "Biblioteca de autores españoles", tomo 54,

Atlas, Madrid. Primera ed.: Rivadeneyra, Madrid, 1849.

– [1979]: *Abre el ojo*, versión de José Manuel Caballero Bonald, col. “La farsa”, núm. 1, Vox, Madrid.

– [2000]: *Obligados y ofendidos*, RESAD / Fundamentos, Madrid.

– [en prensa]: *Obras*, ed. del Instituto de Almagro de teatro clásico, dir. por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro. Prevista la aparición del tomo I, coordinado por Elena Elisabetta Marcello para fines de 2002. Contendrá las primeras comedias de la *Primera parte* (Madrid, 1640).

RUIZ ÁLVAREZ, Rafael [1990]: *Las comedias de Paul Scarron y sus modelos españoles*, Universidad de León.

SHERGOLD, N. D. y Jhon VAREY [1963]: “Some palace performances of Seventeenth Century”, *BSH*, XL, pp. 212-244.

VALLEJO, Irene, y Pedro OJEDA: *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Universidad de Valladolid, 2002.

VITSE, Marc y Frédéric SERRALTA [1983]: “El teatro en el siglo XVII”. *Historia del teatro*, dirigida por José María Díez Borque, I, Madrid, Taurus, pp. 473-687.

WITTMANN, Brigitte [1963]: Introducción, edición y notas de Francisco de Rojas Zorrilla: *Donde hay agravios no hay celos*, Librairie E. Droz-Librairie Minard, Genève-París.

11. DEL ORO AL DORADO

La herencia del Siglo de Oro en el teatro musical español del siglo XX

Manuel Lagos

Festival de Almagro

*Donde hay música no puede haber cosa mala
Cervantes.*

La importancia y permanencia del teatro español del siglo XVII a lo largo del siglo XX es una cuestión ya ampliamente tratada y que siempre conduce a la lógica conclusión de que evidentemente nuestros clásicos teatrales del Siglo de Oro han permanecido con justicia en los repertorios de las más importantes compañías de teatro del siglo XX, que han entrado estupendamente en el mundo del cine, y que se han instalado en la Compañía Nacional de Teatro Clásico o en el Festival de Almagro cuando llega el calor. El balance que deja la vigencia del teatro clásico en el siglo XX es muy positivo, y en el presente estudio tratamos de aportar al platillo de la balanza una nueva parcela menos estudiada y también injustamente menos valorada, pero no por ello menos copiosa.

Me refiero al teatro musical español, un conjunto donde incluimos las distintas advocaciones bajo las que suele presentarse: ópera, zarzuela, opereta, revista, comedia musical... Un mundo aparentemente más próximo al dorado que al oro, pero que hereda del teatro clásico motivos y textos en su corpus. Ahora bien, lo hace de forma muy variopinta y para facilitar este primer y breve enfoque he realizado una clasificación temática, asumiendo la alevosía que supone "querer poner murallas a un torrente"¹.

Esta clasificación abarca:

- 1º. Títulos de teatro musical **basados fielmente** en una comedia del Siglo de Oro.
- 2º. Títulos de teatro musical **inspirados libremente** en una comedia del Siglo de Oro.

¹ Verso perteneciente a *La discreta enamorada* de Lope de Vega y después utilizado en la zarzuela *Doña Francisquita*.

3º. Títulos de teatro musical que *recrean o imitan* la poética de las comedias del Siglo de Oro.

4º. Títulos de teatro musical que **evocan motivos** o elementos propios de las comedias del Siglo de Oro.

1. El primer punto de la clasificación es el que ofrece un estudio filológico más interesante por la oportunidad de cotejo textual que brinda, pero también es más fácil, ante su evidencia, caer en la trampa de no valorar el trabajo de traslación en el tiempo y en el género que conlleva el resto de los puntos. Es sabido que el teatro con música presta menos atención al texto, aunque este le sea básico para su creación; de hecho, cambia hasta su denominación; al autor o dramaturgo se le llama libretista y a la obra o comedia, libreto. El libretista que se enfrentaba a la labor de refundir en teatro musical una comedia del Silo de Oro tenía que aunar la limpieza textual lógica que exigía la inteligibilidad del público con los parámetros poéticos que marca la conversión en musical de una comedia en verso. Es decir, el libretista debe conseguir una comprensible adaptación del original clásico y además someterse a las necesidades de situación y métrica que le plantean el músico y el empresario.

El libretista o libretistas debían asumir las necesidades de lucimiento que requiere un compositor, así, sin ir más lejos, al crear las arias o romanzas, generalmente construidas sobre sonetos, necesita incluir la repetición de versos para lograr el habitual estribillo; y el empresario que contaba con coro y ballet en su compañía exigía forzar la aparición de estos, independientemente de que hubiera lugar para ellos en la comedia que se iba a trasladar.

Pero vayamos con las obras. El siglo XIX se despidió con la refundición de *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla en la zarzuela *Don Lucas del Cigarral*; estrenada en 1899, el libro corresponde a Tomas Luceño y Carlos Fernández Shaw, y la partitura a Amadeo Vives. La comedia de figurón va a tener gran éxito entre los autores de género lírico por la cantidad de situaciones cómicas que tales comedias proporcionan; sin ir más lejos, en 1923 se estrena *El bello don Diego*, con libreto de Tellaeché y música del maestro Millán, sobre la otra gran comedia de figurón creada en este caso por Agustín Moreto con el título *El lindo don Diego*.

Amadeo Vives, empedernido lector de nuestros clásicos, inicia con *Don Lucas del Cigarral* la transformación que venimos a estudiar. Sirvan de ejemplo unos versos de Rojas Zorrilla; la dama *Isabel* se ha puesto una mascarilla y ante ella *Don Pedro* dice:

(...) *los luceros,*
porque esté obscura la nube,
no por eso alumbran menos;

En la zarzuela la situación es la misma y los nombres de los personajes también los mismos; ahora bien, los versos pasan a convertirse en romanza:

*Señora cuyo antifaz
vino a ser la nube densa...*

Este tipo de trabajo dramático es seguido por Miguel Ramos Carrión y Ruperto Chapí quienes acometiendo la aventura de dotar al teatro musical español de óperas (sin demasiado éxito, todo hay que decirlo) recurren a Caldearon de la Barca para realizar un encargo. Luciano Berriatúa, empresario vasco dueño del Frontón Central, dispone la construcción de un nuevo teatro en la calle Marqués de la Ensenada, teatro de corta vida cuyo fin era dedicarlo a ópera española, su nombre: Teatro Lírico; en la primera temporada se proyectó encargar una ópera a Chapí con la que se inauguraría el nuevo espacio en 1902. Ramos Carrión sirve el libreto de la nueva ópera sobre la comedia mitológica *El mayor hechizo, amor* de Calderón de la Barca. La obra sigue el argumento en tres actos que relata los amores de Ulises y Circe, la cual da título a la ópera.

Ana Isabel Ballesteros² ha estudiado las similitudes que el libretista guardó con respecto al original de Calderón. Y nos recuerda en ese trabajo también el posible origen en *Fieras de celo y amor*, zarzuela de Bances Candamo. Se criticó en la obra la inmovilidad de acción, por ello acabó emparentada con *Tristan e Isolda* de Wagner y aunque en su día llegó a tener diecinueve representaciones no ha logrado todavía ninguna reposición.

Sí logra el éxito, siempre que recurre al XVII español, Amadeo Vives, el cual en 1927, al convertir *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* en la ópera *La villana*, compone una de sus mejores partituras. Para el libro contó con Guillermo Fernández Shaw y con Federico Romero, de quienes hablaremos más adelante. La fidelidad al texto de Lope se pretendió tal que los autores del libreto no quisieron firmarles, y optaron por ceder sus derechos al compositor; este se negó y los libretistas acabaron firmando y cobrando una supuesta inexistente adaptación, pero dejando un brillante ejemplo de servicio a nuestros clásicos. Hoy día, sin embargo, al cotejar ambos textos encontramos más diferencias de las que pensamos a tenor de la actitud de los libretistas. Sigue siendo no obstante un claro ejemplo de traslación textual. Observemos como el *Peribáñez* de Lope declara ante el rey:

*Hallé mis puertas rompidas
y mi mujer destocada,
como corderilla simple
que está del lobo en las garras.*

² En las actas de las Jornadas que sobre Ramos Carrión tuvieron lugar en Zamora en 1993, dirigidas por Luciano García Lorenzo.

Y en la zarzuela canta:

*Allí encontré a mi pobre
mujer acorralada,
como cordera simple
del lobo entre las garras.*

El cotejo filológico podría ser inagotable, y si ha de hacerse completo no es este el momento. Lo mismo ocurre con *La ilustre moza*, zarzuela de Luis Tejedor y Luis Muñoz, con música de Federico Moreno Torroba, estrenada en 1943. La obra se ajusta en general a su ascendencia lopesca. *La ilustre moza* no es otra que *La moza de cántaro*. Desde su estreno la crítica reseñó sus valores literarios; así Ubaldo Fernández Zanni escribió para *La Vanguardia*³: “Inspirado en *La moza de cántaro*, una de las comedias que cuenta entre las mejores de Lope de Vega, el libro de *La ilustre moza* conserva los valores característicos de la obra inspiradora y tiene además el mérito de proporcionar –no forzosamente, sino de lógica manera– las situaciones aptas para que el músico dé rienda suelta a su vena de compositor. Los señores Tejedor y Muñoz Lorente han conservado el tono y el ambiente de la época, manteniendo, con innegable habilidad teatral, el interés de la trama primitiva. El acierto ha presidido también la elección de procedimientos para la obtención de efectos cómicos, todos ellos de la mejor ley. Y en su labor de versificadores, ambos libretistas, sin remontarse a grandes alturas, se mueven en un plano de distinguido tono literario.”

La obra, que nace como traje a medida para el lucimiento de la soprano María Espinalt⁴, le ofrece momentos de verdadera inspiración como la romanza de *Isabel* en la que canta:

*Tiempos de mudanzas llenos
y de firmeza jamás,
fuísteis de menos a más
y ya vais de más a menos.*

*Toda la fiereza mía
como un sueño se pasó
ya tanta humildad llegó
que por mí decir podría
aprended flores de mí
lo que va de ayer a hoy
que ayer maravilla fui
y hoy sombra mía no soy.*

³ La crítica de Ubaldo Fernández Zanni apareció en *La Vanguardia* de Barcelona el 4 de marzo de 1943.

⁴ Soprano de origen catalán reconocida internacionalmente en el mundo de la ópera. Esta tu su primera incursión en zarzuela.

Mientras que el texto de Lope de Vega dice:

*Tiempos, de mudanzas llenos,
y de firmezas jamás,
que ya de menos a más
y ya vais de más a menos.
Toda aquella bizarría
que como sueño pasó,
a tanta humildad llegó,
que por mí decir podría
aprended, flores, de mí
lo que va de ayer a hoy;
que ayer maravilla fui,
y hoy sombra mía aun no soy.*

Rocambolésca situación, pues al texto de Lope hay que añadir que el Fénix glosa aquí la letrilla de Luis de Góngora “Aprended flores de mí...”.

El último ejemplo de fidelidad meridiana lo tenemos en 1981: curiosamente, la última zarzuela estrenada en una *Fuenteovejuna*, fiel al original de Lope de Vega, con libro de José Luis Martín Descalzo y música de Manuel Moreno Buendía, y que, a pesar de contar con una notable producción del Teatro de la Zarzuela, no obtuvo la respuesta de público esperada.

2. Antes de pasar a los títulos que vamos a estudiar en el segundo apartado, queremos recordar un cantable de Cole Porter incluido en *Kiss me Kate*, adaptación para comedia musical de *La fierecilla domada* de William Shakespeare estrenada en 1948:

*Brush up your Shakespeare,
star quoting him now.
("Sacúdele el polvo a tu Shakespeare, / empieza a citarle ya.")*

Al teatro musical inspirado libremente en comedias del Siglo de Oro esta cita le va como anillo al dedo. Precisamente vamos a empezar con una curiosidad basada en la misma pieza citada de Shakespeare; me refiero a *Las bravías*, sainete lírico con libro de José López Silva y Carlos Fernández Shaw y música de Ruperto Chapí. Los libretistas trasladan la acción de Padua al Madrid finisecular y *Catalina* pasa a llamarse *Patrocino*, quien en situación similar a la de *La fierecilla domada* canta al pie del altar:

*¡Quisiera, quisiera
perder el sentido,
luchar con las gentes
a brazo partido!*

*¡Quisiera beberme
la sangre que es mía!
¡Y como pudiera,
me destrozaría!*

Precisamente, el hijo del autor de estos versos, Guillermo Fernández Shaw, proporcionaría las dos obras más evidentes del apartado que nos ocupa. Acompañado de Federico Romero, quizá el más famoso *tandem* de libretistas de zarzuela, acudieron en tres ocasiones a la obra de Lope de Venga en busca de inspiración. No es que a ellos les faltara, pues sobrada cuenta han dejado con “Tabernerías” y “Caseríos” de que no era ese el problema, sino que, guiados por un envidiable olfato teatral y por el instinto de una carpintería hoy en vías de extinción, escogieron de la obra de Lope personajes, situaciones e incluso versos que acusaban en común asuntos amorosos, muy adecuados para propiciar situaciones musicales.

Fue el compositor Amadeo Vives, como años atrás había hecho con el padre, quien sugirió a Guillermo Fernández Shaw y a Federico Romero la transformación de textos de Lope de Vega en zarzuelas. Así, en 1923, *La discreta enamorada* bajo el título de *Doña Francisquita* se convierte en uno de los títulos más emblemáticos de la historia de nuestro teatro musical. Más tarde, en 1927, los tres autores volverían a Lope con *La villana*, como acabamos de ver en el apartado anterior. Y en 1930 los dos libretistas proporcionan a Jacinto Guerrero que componga sus páginas más célebres para *La rosa del azafrán*, inspirada en *El perro del hortelano*.

Las tres obras están ampliamente estudiadas por María José Izquierdo⁵ e incluso han sido objeto de un concierto comparativo con el título de *Desvelos de amor*⁶. A modo orientativo, en los siguientes versos dice Lucindo en *La discreta enamorada*:

*¡Qué mal se cura amor con invenciones!
¡qué vano error sobresanar la herida,
si en las muertas cenizas escondidas
la viva lumbre al corazón le pones!*

*Celos, desdenes, iras, sinrazones
tienen el alma alguna vez dormida;
más ¿qué letargo habrá que no despida
la fuerza de celosas prevenciones?*

*¡Oh celos! con razón os han llamado
mosquitos del amor, de amor desvelos:
el vivo de su fuego os ha engañado.*

⁵ Amorós, Andrés y otros, *La zarzuela de cerca*, colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1987.

⁶ Se pudo ver en la décimo séptima edición de las Jornadas de Almería y en el vigésimo tercer Festival de Almagro.

*¿Qué importa que se duerma un hombre, ¡oh cielos!
de pesadumbres del amor cansado,
si con sus voces le despiertan los celos?*

Y si *La indiscreta enamorada* pasa a llamarse *Doña Francisquita*, *Lucindo* pasa a llamarse *Fernando* y los versos de Lope crean la más antológica de las romanzas de zarzuela:

*Por el humo se sabe
dónde está el fuego;
del humo del cariño,
nacen los celos.*

*Son mosquitos que vuelan
junto al que duerme
y, zumbando, le obligan
a que despierte.*

*(...) En amores no vale
matar la llama
si en las cenizas muertas
queda la brasa.*

*El amor se aletarga
con los desdenes
y parece dormido
pero no duerme.*

*¡Ay, quién lograra
de verdad, para siempre,
dormir el alma!*

En *El perro del hortelano* de Lope tiene lugar una escena entre *Teodoro* y *Diana* en la que la dama solicita de él que le explique “Che cosa e amor”⁷:

*Diana. ¿Qué le has dicho, por mi vida?
¿Cómo, Teodoro, requiebran
los hombres a las mujeres?
Teodoro. Como quien ama y quien ruega,
vistiendo de mil mentiras
una verdad, y esa apenas.*

⁷ Referencia a la ópera *Les nozzes di Figaro*. El motivo de mujer que pide le sea explicado el amor es muy frecuente en el teatro con música.

Diana. Sí, pero – ¿con qué palabras?

*Teodoro. Extrañamente me aprieta
vueseñoría. «Esos ojos
le dije, esas niñas bellas,
sin luz y con que los míos»
y «los corales y perlas
desa boca celestial... »*

Mientras que en la zarzuela *La rosa del azafrán*, *Diana* y *Teodoro*, convertidos en *Sagrario* y *Juan Pedro* dicen puestos en solfa:

*Sagrario. Dime, dime qué palabras
canta el hombre a la mujer
cuando le habla de amor.*

*Juan Pedro. Temo
que la desengañen...*

*Sagrario. Si tú quieres de verdad,
has de ser buen cantador.*

*Juan Pedro. Manchega, flor y gala
de la llanura
manchega:
te quiero por tus ojos
y por tu boca te quiero.*

Ahora bien, aunque haya sido la música la responsable de asentar estos títulos en el subconsciente colectivo, tenemos que homenajear la labor callada de Fernández Shaw y Romero, quienes mostraron sus conceptos de adaptación y dramaturgia al acudir a la obra de Lope de Vega adelantándose unos añitos a la, hoy tan elogiada, labor de adaptadores, versionistas y dramaturgistas. Nuestros autores se inspiran muy lejanamente en *El perro del hortelano*, siguen con una fidelidad exacerbada a *Peribáñez* y reinterpretan *La discreta enamorada*. Tres maneras distintas pero encomiables y cuya fidelidad, más allá del argumento, se encuentra en la localización del concepto, contando –transportado o no de época– siempre el mismo asunto: los desvelos que produce el amor.

Sin embargo no podemos ser tan elogiosos al afrontar *El hijo fingido*, comedia lírica en un prólogo y dos actos escrita por Jesús María de Arozamena y Victoria Kamhi y música de Joaquín Rodrigo, sobre dos comedias de Lope de Vega. A manos de Arozamena, magnífico libretista y guionista cinematográfico⁸, llegó

⁸ Guionista entre otras películas de *El último cuplé*, seguramente el musical cinematográfico más importante que ha producido el cine español.

el volumen 41 de la B.A.E. publicado en 1950 y donde se incluye *¡De cuándo acá nos vino!* de Lope de Vega. Arozamena adapta el texto y propone al maestro Rodrigo que componga la partitura y de esta manera poder presentar la obra a un concurso convocado en 1955 por el Ministerio de Educación Nacional.

Joaquín Rodrigo ya había tanteado las posibilidades de inspiración que proporcionaba el Siglo de Oro, de hecho en 1947 había compuesto el *Romance del Comendador de Ocaña*, una adaptación libre de Joaquín de Entrambasaguas sobre el texto de Lope. Y en 1948 las famosas Ausencias de Dulcinea. La inspiración melódica la demuestra de nuevo el maestro Rodrigo en el ballet del acto II de *El hijo fingido* donde se sirve para su composición de diversas danzas renacentistas.

La zarzuela no gana el concurso y permanece en un cajón hasta 1964 que, a instancias de Lola Rodríguez Aragón, entonces directora del Teatro de la Zarzuela y muy amiga de Rodrigo y su esposa, Victoria Kamhi, la obra sale a la luz. Arozamena, cuyo olfato teatral era indiscutible, no tiene ningún interés en revisar el texto y Victoria Kamhi, que siempre había pensado que el error de la obra radicaba en el libreto se dispuso a “mejorar” el original. En ese “arreglo” desconcertante al que Victoria Kamhi somete al libreto utiliza fragmentos de otra comedia de Lope: *Los ramilletes de Madrid*. El estreno en 1964 no fue secundado por el éxito, y en el año 2001, como homenaje al centenario de Joaquín Rodrigo, la obra fue sometida a otra revisión y ni siquiera la dramaturgia de Rafael Pérez Sierra logró dar al libreto el vuelo que todo musical precisa⁹.

3. Pasamos ahora a libretos cuya acción transcurre durante nuestro Siglo de Oro; los autores que han desarrollado este tipo de obras buscaban, por una parte, la efectividad teatral que el XVII les ofrece, querían recrear o imitar la poética¹⁰ de las comedias áureas, y por otra parte seguían la máxima de Montesquieu cuando preconizaba que “Cualquier pueblo defiende más sus costumbres que sus leyes”. Tanto este apartado como el siguiente se diferencian de los dos anteriormente vistos en que nunca utilizan una obra base, es decir nunca tienen detrás una comedia, luego sin este condicionamiento de partida se crea desde la invención.

En 1902 Carlos Fernández Shaw, el autor de *La vida breve* de Manuel de Falla, proporciona a Ruperto Chapí una zarzuela titulada *La venta de don Quijote*; en ella se recrea entre otros el episodio de *Maritornes* y tiene el hallazgo dramático de incluir a Miguel de Cervantes como un huésped más de la venta que el ingenioso hidalgo cree castillo. Allí Cervantes conoce a don Alonso Quijano, y debaten sobre el nombre apropiado para un caballero y acuerdan que debe

⁹ Sin embargo resulta difícil no recordar las coplillas del alferez que en un puro Lope dicen: “Salen de Sanlúcar / van rompiendo el agua, / a la Torre del Oro, / dos barcos de plata / (...) / Verdes tienes los ojos, / niña, los jueves, / que si fueran azules / no fueran verdes”.

¹⁰ Entendiendo aquí por poética no sólo el tratado sobre la forma y la esencia literaria, sino abarcando la imitación de un léxico determinado, el uso de argumentos, los lugares comunes y la recreación del ambiente que singulariza las comedias de nuestro Siglo de Oro.

llamarse don Quijote; el hidalgo le refiere alguna de sus aventuras y a la marcha de este tiene lugar un espléndido monólogo del escritor alcalaíno:

*Adiós, pobre loco, adiós.
Nuestro encuentro bendigamos,
porque tal vez le debemos
ser inmortales los dos.
Y alcanza vuelos líricos:
Hoy copia la realidad
lo que parece ficción.
Delirios de mi invención
principian a ser verdad.
Ya comienzo a entretejer
lo visto con lo pensado,
porque, a veces, yo he soñado
con lo que acabo de ver.*

Los mismos autores repiten la fórmula siete años después pero en distinto género. En 1909 estrenan en el Teatro Real de Madrid la magnífica ópera *Margarita la tornera*, cuyo interés tuvimos ocasión de comprobar en 1999 en una brillante recuperación por parte del mismo teatro en que fue estrenada. La obra nace dentro del afán que Chapí tenía por implantar un repertorio de ópera española, como ocurrió con *Circe*, y para ello Carlos Fernández Shaw acude a una leyenda europea del siglo XVII conocida como *La monja sacristana*¹¹. La ópera se desarrolla en el siglo XVII y todo el cuadro I del acto segundo está situado en el corral de la Pacheca, luego teatro dentro del teatro. El coro ofrece una acertada disposición del corral de comedias:

*Ya veréis qué aspecto
presenta el corral.
¿Hay gente en los bancos?
¡Hasta rebosar!
¿Y en los aposentos?
¡Ya no cabe más!
¿Y las barandillas?
¡Repletas están!
¡Pues de tal concurso
poco se nos da!
¿Y si sabéis que en la cazuela
no cabe ya ni un alfiler?
¡Eso está bien!*

¹¹ Fuente de Alfonso X para su cantiga 94, de Lope de Vega para su comedia *La buena guarda*, de Avellaneda para *Los felices amantes* y sobre todo fuente para José Zorrilla de una de sus más famosas leyendas.

*¿Y que la gran mosquetería
bulle en el patio, que da horror?
¡Eso es mejor!*

En el corral da comienzo la zarabanda:

*Ándalo, zarabanda,
que el amor te lo manda,
anda.*

*La zarabanda está presa
de amores de un licenciado,
y el bellaco enamorado
mil veces la abraza y besa;
mas la muchacha traviesa
le da camisas de Holanda.
Ándalo, Zarabanda,
que el amor te lo manda,
anda.*

*Y después aparece la cómica llamada Sirena que entona:
Muchos bailes han marcado
mis primores y mis prendas:
Juan Redondo y el canario,
las gambetas,
el villano y el rastrojo...*

Todo ello contribuye a recrear el ambiente de un corral. Su teatralidad le convierte en el cuadro más interesante de la obra, sirviendo al compositor el anhelado propósito de construir una nueva ópera de aire español que cimentara el teatro lírico nacional.

En cuanto al origen de las letras reseñadas, el propio Chapí manifiesta a Cecilio de Roda lo siguiente en una carta fechada el 20 de agosto de 1905: “De sus *Ilustraciones al Quijote* he cogido las letras para las coplas de una zarabanda que tengo en el segundo acto; pero nada más como patrón, pues Carlos las tenía en blanco en el libro, en espera de que nos pusiéramos de acuerdo. Por supuesto, que he hecho una zarabanda a mi completo capricho: otra cosa era impropio para el momento, desde el punto de vista dramático y de situación”.

En este *mea culpa* defensor de la libertad de inspiración debe ubicarse *La linda tapada*, zarzuela estrenada en 1924 original de José Tellaeché, nombre que ya había transitado los ámbitos barrocos, y música del maestro Alonso. La obra no sólo se ambienta en la Salamanca del siglo XVII sino que recrea la poética de una comedia de capa y espada con todos sus lugares comunes. Nada más empezar la zarzuela el coro clama:

*Vengan ya las clásicas jácaras, jácaras.
Vengan las clásicas jacarandillas.
Y rápidamente contesta Inés de Cantarilla:*

*Allá vas, jacarandina,
apicarada de tonos,
donosuras y donaires,
perdónemelos Dios todos.*

En la jácara se relata el casamiento de un viejo y una niña y como esta engaña a su marido siempre que sale en carroza, el marido escamado le reprocha:

*Mi coche
de noche
va de troche
en moche
y en coche
de noche
no sales
ni al porche
pues siempre que sales
regresa chafao
y ya huele el coche
a cuerno quemao.*

La jácara termina en conseja:

*Esta jácara
Jacarandina
ten presente
mujer salmantina
y de viejos
no fíes jamás
que por viejos
siempre saben más.*

En el patio del mesón donde transcurre la obra tiene lugar un terceto donde se juega con términos de germanía; unos pícaros se presentan, dice ella:

*Traje en jaque
a los hombres en Cádiz
y en Toledo
gané un dineral
por oficios
que hice de tercera*

a una dama
de aquella ciudad.
Ellos no se quedan a la zaga y terminan reconociéndose:
¡Pícaros,
más que pícaros!
¡Cómo Rinconete,
como Cortadillo!¹²

En el mismo patio levantan unos cómicos un tinglado y en él se presenta cada uno:

¡Yo soy la dama
y hago de Reina!
¡Yo soy Gil Pérez
y hago reir!
¡Yo soy el barba,
hombre iracundo
que al fin del drama
debo morir!

Y después que acaba el drama
da comienzo el entremés,
y en él bailo zarabandas
y chaconas y otras danzas
que es lo que les gusta ver.

Y tiene lugar la *Chacona*. Además de pendencias entre soldados, pregones al uso de *El alcalde de Zalamea* –“(…) por donde hubiera de pasar el capitán don Iñigo de Albornoz (…) que le sean concedidos alojamientos para él y sus soldados…” –, al tal don Iñigo le sigue una tapada, que después se vestirá de hombre para fingir ser su propio hermano y conseguir la mano del capitán para restaurar el honor. Todos los tópicos de la comedia de capa y espada que ofrecen situaciones exquisitas al compositor.

Este mismo caso encontramos en *El huésped del sevillano*, zarzuela estrenada en 1926 que parece seguir la senda de éxito dejada por la anterior. Sin embargo *El huésped* con libreto de Juan Ignacio Luca de Tena y de Enrique Reoyo y música del maestro Jacinto Guerrero, se ha afincado con mejor fortuna en los repertorios y en la mente de todos aunque sólo sea por el célebre “Canto a la espada”. Estamos ante “otra de espadachines” con secuestro incluido y con un huésped que ya nos resulta familiar si recordamos *La venta de don Quijote*; el hospedado vuelve a ser Miguel de Cervantes, y en esta ocasión conoce en Toledo, en el mesón del sevillano, a una moza que le inspirará la novela ejemplar *La ilustre*

¹² Referencia a los personajes de la novela ejemplar de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*.

fregona. Curiosamente la misma novela había dado lugar ya a una zarzuela en 1908, que mantuvo el mismo título, *La ilustre fregona*; la adaptación a libreto corrió a cargo de Sinesio Delgado y la música era de Rafael Calleja.

El huésped del sevillano, a raíz de su estreno, dio lugar a una anécdota muy significativa para nosotros. Uno de los libretistas, afamado por su *¿Dónde vas Alfonso XII?* y en relación más que directa con el periódico *ABC*, recibió una sañuda crítica en el diario *El Sol*: “Los libretistas han tenido la osadía de hacer hablar a Cervantes poniendo en su boca prosa pedestre y versos ramplones”. El error fue garrafal, pues los libretistas habían compuesto el papel con frases de *El Quijote* y *La ilustre fregona*. No sólo eso, sino que en algún cantable el verso era cervantino hasta la médula, así como la famosa *Chacona*¹³:

*Entren, pues todos los ninfos
y las ninfas que han de entrar,
que el baile de la Chacona
es más ancho que la mar.*

Y el maestro Guerrero se ocupó de que la letra de Cervantes volviera a llenar los teatros de medio mundo:

*El brío y la ligereza
en los viejos se remoja,
y en los mancebos se ensalza
y sobre modo se entona.
Que el baile de la Chacona
encierra – la vita bona.*

La obra mantiene un regusto por el octosílabo y recrea un léxico muy reconocible dentro del ámbito de la comedia de capa y espada:

*Insolente, presumido
fanfarrón y pendenciero
procediendo cual villano
os corteja un caballero,
que tan sólo la ropilla
y el nombre tiene de tal.*

Esta querencia del teatro musical por el mundo cervantino es lógica y no olvidemos que uno de los grandes éxitos de Broadway es *El hombre de La Mancha*. En todas destaca sobremanera que el creador se encuentra con sus

¹³ Aparece tal cual en la zarzuela y en la novela ejemplar citada, *La ilustre fregona*.

criaturas y les reconoce que de ellas saca su obra, un manifiesto realista de Cervantes a través de la lírica:

Constanza. ¿Y qué es lo que escribiréis?

*Huésped. Vas a saberlo curiosa.
Escribo, Constanza hermana,
la historia de una villana
tan honesta y tan hermosa,
que, aunque nació en baja esfera,
por gran dama la tomé.
Yo haré creer que lo fue
a la gente venidera.*

Constanza. ¿La historia de mi persona?

Huésped. Y el título tengo ya.

*Constanza. ¿Pues cómo se llamará,
señor?*

Huésped. La ilustre fregona.

4. Finalizamos con títulos de teatro musical que evocan motivos o elementos propios de las comedias del Siglo de Oro. Esta evocación se ha dado a lo largo del siglo XX con mayor profusión en el ámbito del teatro de revista. La incursión del texto clásico no es aquí más que un mero pretexto para medio-vestir de forma extravagante a voluptuosas señoritas. En una revista titulada *Don Dinero*, original de Perrín y Palacios, los autores de *La corte del faraón*, recrean los famosos versos de Quevedo con música de los maestros Rubio y Espino:

*Poderoso caballero
es Don Dinero.
Desde Adán hasta el presente
en el mundo es lo primero.*

*Y entonaban las vicetiples:
Es verdad,
es verdad,
todo el mundo gira
por el vil metal.*

Uno de los elementos del teatro del Siglo de Oro que mejor prosperó entre las revistas musicales fue el uso de la jácara¹⁴, como tal encontramos un ejemplo en *Las guapas*, pasatiempo cómico lírico en dos actos original de González del Castillo y Muñoz Román, con música de Alonso y Belda escrito en 1930 a mayor gloria de Celia Gámez¹⁵ quien entonaba el siguiente cantable:

*Y una usía dengosa me lo quitó,
porque tiene carroza con guardapié...
¡Ay, qué picara!...
¡Si le canto yo a esa pájara
una jácara...
jácara, jácara!...*

Aquí, como en el teatro áureo la jácara actúa como un pequeño número desligado del texto base, y que se introduce como elemento de distensión del público. Sin olvidar que, dada la poética de las revistas, estamos en muchas ocasiones ante un pretexto para crear un momento de lucimiento de la primera tiple, la cual tiene que salir con atuendo de época, provocando el efecto de evocación propio de los números musicales de revista. Así ocurre en la revista *El oso y el madroño* de Lerena y Lladrés con música de Jacinto Guerrero estrenada en 1949. La obra realiza un recorrido histórico a través de Madrid, y pasa revista a momentos determinados de la vida social y política, que ofrecen un estupendo pretexto para presentar a la vedette Conchita Leonardo en diversas estampas pretenciosamente historicistas; aparece la corte de Felipe IV en el número musical titulado *Fiesta en el Buen Retiro*, cuadro en que se desarrolla un vals donde se canta:

*La corte de España,
altiva y austera,
teñidas sus galas
de negro color.*

*Hoy viste a la moda
que viene de fuera,
bajo el rey Felipe,
nuestro señor.*

¹⁴ Siguiendo la definición de jácara que da Corominas: “romance de tono alegre en el que suelen contarse hechos de vida airada”.

¹⁵ Celia Gámez ha sido la vedette por excelencia del teatro de revista, su devenir artístico se prolonga desde el año 1927 hasta 1980, logrando un destacado lugar en la vida pública madrileña tanto durante la República como bajo la Dictadura.

De nuevo la excusa perfecta para lucir hermosas piernas bajo unos descubiertos guardainfantes y ante un evocador telón de los jardines de los Austrias.

Dentro de este apartado cabría tener en cuenta la evolución del gracioso. Y que podemos apreciar no sólo en zarzuelas, revistas o comedias musicales, sino también en espectáculos de corte folklórico como *Morena Clara*. Con toda facilidad se podría trazar un puente entre Juan Rana y Lepe, Bárcenas, Heredia o Miguel Ligerio¹⁶; de la misma manera que fácilmente se puede apreciar, por el lado femenino, en la última producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, *La dama boba*; donde el papel de la criada viene a ser un trasunto de Estrellita Castro¹⁷.

Sería pretencioso abordar, aquí y ahora, todas las obras que conforman este primer acercamiento a la influencia del teatro barroco en nuestro teatro musical del siglo XX. No nos queda más remedio que acotar con un mero rastreo, que pone de manifiesto la permanencia del teatro del siglo de oro en el siglo XX. De hecho, no hemos prestado atención a refundiciones de clásicos en obras de teatro con canciones, como ocurriera con *Marta la piadosa* de Tirso y con *La malcasada* de Lope de Vega, que Alberto González Vergel aliña con música de Cole Porter, Gershwin o Kern. Sí creo apropiado, no obstante, y a modo de conclusión, reconocer que Lope de Vega es el autor que más veces ha visto sus comedias convertidas en musicales. Una vez más, la inspiración reside en Lope de Vega. Lope se alza con "la monarquía cómica" como observó Cervantes. Y es que nadie mejor que el Fénix para versificar el amor y describir su sabor porque él lo probó suculentamente. Luego no extrañe que el teatro musical, donde la desavenencia amorosa prima sobre el resto de argumentos posibles, acuda a Lope para sonsacarle más de una pieza con verdadero éxito.

Todos los creadores fieles al texto áureo nos hacen recordar aquella coplilla de La Barraca que decía:

*"La farándula pasa
bulliciosa y tonante,
es la misma de antaño,
la de Lope y Cervantes,
traspasada a este siglo,
de locura asonante.
Es el carro de Tespis
con motor de explosión."*

¹⁶ Juan Rana fue un destacado actor cómico del siglo XVII para el que el propio Calderón llegó a escribir entremeses. Lepe, Bárcenas y Heredia era un trío de cómicos imprescindible en la cartelera madrileña de los años treinta y cuarenta. Miguel Ligerio consiguió que sus interpretaciones convirtieran sus películas en obras de arte, basta con recordar *Morena Clara*, *Nobleza Baturra* o *La verbena de la Paloma*.

¹⁷ Estrellita Castro creó el estereotipo de la criada andaluza con caracolillo en la frente.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Andrés y otros, *La zarzuela de cerca*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1987.
- Arozamena, Jesús María de, y Victoria Kamhi, *El hijo fingido*, Madrid, Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, I.N.A.E.M., 2001.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El mayor hechizo, amor*, ed. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1984.
- Fernández Shaw, Carlos, *–La venta de don Quijote*, Madrid, Sociedad de Autores de España, 1903.
- Fernández Shaw, Carlos, *Margarita la tornera*, Sociedad de Autores de España, 1908.
- Fernández Shaw, Carlos, y José López Silva, *Las bravías*, Madrid, Administración Lírico Dramática, 1896.
- Fernández Shaw, Carlos, y Tomás Luceño, *Don Lucas del cigarral*, Madrid, Industrial Gráfica, 1899.
- Fernández Shaw, Guillermo y Federico Romero, *Doña Francisquita*, Madrid, Sociedad de Autores de España, 1923.
- Fernández Shaw, Guillermo y Federico Romero, *La rosa del azafrán*, Madrid, Sociedad de Autores de España, 1930.
- Fernández Shaw, Guillermo y Federico Romero, *La villana*, Madrid, Sociedad de Autores de España, 1927.
- García Lorenzo, Luciano (ed.), *Ramos Carrión y la zarzuela*, Zamora, Instituto de estudios zamoranos Florián de Ocampo, Diputación de Zamora, 1993.
- Kamhi, Victoria, *De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.
- Lope de Vega, Felix, *De dónde acá nos vino*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 41, 1950.
- Lope de Vega, Felix, *Ramilletes de Madrid*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 52, 1952.
- Lope de Vega, Felix, *La moza de cántaro*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1990.
- Lope de Vega, Felix, *La discreta enamorada*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 31, 1948.
- Lope de Vega, Felix, *El perro del hortelano*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1998.
- Lope de Vega, Felix, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Amando Isasi Angulo, Barcelona, Bruguera Libro Clásico, 1983.
- Luca de Tena, Juan Ignacio, y Enrique Reoyo, *El huésped del sevillano*, Madrid, Sociedad de Autores de España, 1927.

- Perrín, Guillermo y Palacios, Miguel de, *Don dinero*, Madrid, Florencio Fiscowich, 1887.
- Ramos Carrión, Miguel, *Circe*, Madrid, Sociedad de Autores de España, 1902.
- Rojas Zorrilla, Francisco de, *Entre bobos anda el juego*, ed. María Gracia Profeti, Madrid, Colección Temas de España, Taurus, vol. 143, 1984.
- Tellaeche, José de, *La linda tapada*, Madrid, Sociedad de Autores de España, 1924.

12. MI MÚSICA PARA EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

José Nieto

Este texto es una reprocucción adaptable a prosa escrita de su conferencia. Estaba previsto reproducirla en DVD, pero los duendes hicieron que no se grabara la palabra. Por su interés indudable la incluimos de este modo en el volumen.

Yo debería empezar primero hablando en términos generales de la música en el teatro contemporáneo, en general. Más que de la música, después de estar aquí y ver las representaciones que atrae yo creo que debería empezar a hablar del sonido, del elemento sonoro en el teatro contemporáneo, entendiendo por teatro contemporáneo, no las obras escritas ahora sino el hecho teatral contemporáneo. Yo creo que en estas Jornadas hemos visto unos actos teatrales, unos hechos teatrales que son perfectos ejemplo de teatro contemporáneo aunque utilicen textos del siglo XVI o del siglo XVII. Entonces yo creo que de eso sería de lo primero que habría que hablar, es decir, hacer una reflexión en términos generales sobre el sonido en el teatro. Ayer el profesor Díez Borque hablaba del contenido ritual del teatro. Yo creo que la música en particular y el sonido en general, los elementos sonoros forman parte de ese contenido ritual o litúrgico, yéndonos a la etimología de la palabra, al funcionamiento del teatro y entonces yo creo que eso sería una primera reflexión.

Después tendríamos que hablar un poco del concepto de espacio sonoro, es decir, del concepto de lo que la música y el sonido aportan modernamente a un espectáculo teatral, exactamente igual que al cine en dos aspectos: el aspecto conceptual y el aspecto técnico. Es decir, esto nos daría para más de media hora de conferencia, estamos planteando más un seminario que una conferencia. Y sólo después de haber hablado de estos conceptos generales y de hablar también de la articulación entre el sonido (música) y la acción dramática, también en sus aspectos técnicos y conceptuales, también sólo después de eso podríamos entrar a hablar un poco de la música para el teatro del Siglo de Oro. Yo creo que está equivocado también el título, yo prefiero seguir hablando de la música también en el teatro contemporáneo. En este caso como estamos hablando del hecho teatral producido como consecuencia de textos del Siglo de Oro pues hablamos del teatro del Siglo de Oro que tiene también sus características pero se podía hablar de cualquier teatro de otra época. Para eso, como os decía antes, la única forma que tengo de hablar de eso es analizar un poco cómo me he enfrentado yo personalmente a las aventuras teatrales en las que he tenido ocasión de participar y a través de eso pues a ver si conseguís

sacar algo útil, alguna consecuencia. Por supuesto todo lo que yo digo aquí es personal. Añadir siempre, por si se me escapa, un debe ser o un tiene que ser, añadir siempre después bajo mi punto de vista o según mi opinión, que eso a veces se me olvida decirlo pero está presente siempre que hablo de estos temas ya que estoy hablando de mi experiencia y estoy hablando de una forma de entender el trabajo y la aproximación, en este caso, a la música del teatro.

Yo he traído algunos ejemplos de discos y algunos ejemplos visuales. Por desgracia, muchas veces no de muy buena calidad, porque comentaba antes con Manuel que el patrimonio de la C.N.T.C, por ejemplo, con obras o montajes absolutamente excepcionales, unos mejores otros peores, pero en cualquier caso son todo apuestas importantes del teatro contemporáneo basadas en hechos clásicos. Pero ya, Carlos Citrinowski muerto, Adolfo Marsillach muerto resulta que no hay una constancia audiovisual ni siquiera medio decente para enseñar. Entonces lo que hay aquí son una especie de grabaciones hechas en muy mal estado, caseras y tal. Entonces espero de vuestra imaginación que supláis un poco lo que falta. Bien antes de hablar de la música para el teatro y no sé si en teatro existe un término similar para el que utilizamos en el cine. Los teóricos del cine acuñaron en los años 20 ó 30, cuando el cine empezó a ser sonoro, tomado de la poesía clásica, el término diégesis, el término diegético para referirse al argumento de una película, en este caso de una obra teatral. Entonces todo lo que pertenece naturalmente a la historia contada nosotros en cine decimos que es diegético, son elementos diegéticos. Y, por contra, todo lo que pertenece a la forma en que contamos la película decimos que son elementos extradiegéticos. ¿Qué utilidad tiene esto? Pues que no cuesta ningún trabajo distinguir qué es música diegética y cuál no lo es. ¿Qué es música diegética? Aquella que pertenece naturalmente a la historia. Si el guión dice o el autor dice “salen unos músicos y cantan” es diegético. Si nosotros construimos o ponemos una música para enfatizar ciertos aspectos de un monólogo o de una transición estamos hablando de un elemento extradiegético y entonces lo primero que tenemos que distinguir y permitidme que use los términos cinematográficos porque son muy cómodos es la música diegética y la música extradiegética. Casi siempre que uno se enfrenta a componer la música para una obra que no es de nuestra época se encuentra con la posibilidad de recurrir a elementos musicales de la época en la que transcurre la acción para ser tratados de muy diferentes maneras. Primero, porque podemos necesitar de esos elementos como música diegética como parte de la acción. Si la acción transcurre desde el punto de vista estético, por ejemplo, en este caso, en el siglo XVII con vestuario del siglo XVII, con decorados del siglo XVII, si hay unos músicos que interpretan algo evidentemente la música diegética debe formar parte del criterio estético de la función y por lo tanto tendremos que reconstruir de alguna manera la música de la época de referencia. Naturalmente puede haber una traslación estética de otro tipo, los decorados, el vestuario, hay un traslado de época y por lo tanto el compositor tiene las manos libres para,

utilizando o no elementos musicales de la época, hacer a su vez unos arreglos, unas traslaciones que estén también de acuerdo con la estética general de la función. Sin embargo, con la música extradiagética no pasa eso, porque los códigos que el espectador utiliza para interpretar la música extradiagética son los códigos de la música de final del XIX.

A todo esto creo que no es necesario que diga que la influencia del cine en la música del teatro contemporáneo es evidente, no solamente en el terreno musical sino en el terreno estético. Se trata de aproximar en lo posible el teatro al cine y al mismo tiempo el cine, también, a lo largo de su historia, es un hijo del teatro, evidentemente ha tenido la influencia y sigue teniendo una influencia del teatro importante. Entonces los códigos son los que el espectador interpreta la música que nosotros utilizamos para enfatizar ciertos aspectos de la acción son los códigos de la música del final del XIX que es cuando además aparece el cine. Esta música tiene una particularidad con respecto a cualquier música de cualquier otra época y es que no produce en el espectador, no tiene un código de temporalidad, es decir, la música de final del XIX centroeuropea es una música que es intemporal para el espectador y además tampoco tiene una connotación geográfica, no nos remita a un sitio geográfico concreto. ¿Qué quiere decir? Quiere decir que la música de final del XIX, la estética de final del XIX es la única que nosotros podemos utilizar sin problemas o sin peligro de anacronismo lo mismo en una obra que transcurra en el siglo XVII que en la edad de piedra. Es decir, no emite ningún código ni temporal ni geográfico, cosa que no ocurre con ninguna otra música. El Barroco inmediatamente emite un código temporal y además local también, es decir, el Barroco sí nos está diciendo "esto es siglo XVIII y esto es Europa, ciertos países de Europa". Por supuesto no hablemos ya de músicas como por ejemplo el Jazz o músicas étnicas. Todas estas músicas que son evidentemente utilizables y utilizadas muchas veces pero hay que utilizarlas sabiendo que contienen esos códigos y que si nosotros no sabemos que el espectador va a interpretar esos códigos nos estamos equivocando.

Quiero decir además una cosa que me parece importante. Mirad, por el funcionamiento del oído así como un decorado, un vestuario o una iluminación en teatro pueden ir desde la catástrofe más espantosa a lo sublime en un arco continuo y pasando por un punto como el del chiste de ni frío ni calor, cero grados, es decir, un decorado puede no aportar nada pero no molestar; un vestuario puede no aportar nada pero no molestar y una luz lo mismo. Con el sonido no pasa así, ese punto central de neutralidad no existe. En el sonido todo lo que no funciona va en contra de la función. Esto es una experiencia de muchos años. Aquí hemos visto ejemplos, como un elemento sonoro por problemas de concepto o por problemas técnicos todo lo que no aporta, todo lo que no ayuda a la función se convierte en una barrera entre el espectáculo y el espectador. Es decir, por eso el sonido hay que tratarlo con mucho cuidado porque, además, el espectador, normalmente, no analiza lo que oye, insisto también tendríamos

que hablar de psicoacústica. Entonces así como el espectador analiza muy bien lo que ve, es muy consciente de lo que ve, toda la información que recibe a través del oído tiene un cierto carácter subliminal, a veces muy subliminal y a veces completamente subliminal. Es muy difícil que alguien que no le gusta una obra de teatro o una película haga referencia a que el sonido ha sido malo o que la música ha sido inadecuada. Y en muchas ocasiones yo he comprobado que una música que funciona en contra de una historia en el espectador produce rechazo de la historia pero nunca es capaz de analizar que la música no está funcionando o, lo que es igual, está funcionando en contra de la historia que queremos contar.

Una vez dichos estos pequeños puntos que pueden llevar a reflexiones más profundas y más interesantes os voy a tratar de mostrar con algunos ejemplos la relación que se establece o que se puede establecer o algunas de las relaciones que se pueden establecer entre los elementos de la época, la música contemporánea, la música romántica, etc., etc... utilizada en diferentes trabajos en los que yo he intervenido. Para empezar, como decía antes el cine y el teatro están íntimamente unidos. El espectador que va al teatro está pensando sin darse cuenta continuamente, está comparándolo con el cine y de hecho las producciones teatrales cada vez en el campo sonoro están sin, sin darse cuenta yo creo, digo sin darse cuenta porque lo hacen mal, acercándose al concepto sonoro de una banda sonora de cine, es decir, lo que en teatro llamamos el espacio sonoro sería el equivalente a una banda sonora. El problema es que mientras que en cine, por ejemplo, desde el punto de vista técnico, todo está normalizado, nosotros sabemos cuál es la norma técnica de la banda sonora de cine, en teatro no lo está. Cada función es un hecho irrepetible y único y cada local, cada sitio donde representamos es también un sitio irrepetible y único y nosotros llegamos con un equipo determinado, casi siempre escaso, a un teatro y no funciona y en otro teatro puede funcionar y realmente hay una falta de norma técnica que hace que ya estemos de ese palo ya que nos movemos desde este primer punto en un terreno muy resbaladizo.

Desde el punto de vista conceptual pasa lo mismo. Yo creo que hay una falta de estudio que creo que debería empezar a producirse en las escuelas de teatro, de la gramática del sonido y permitidme la pedantería del término pero es que no se me ocurre otro. El sonido, es decir, la comunicación de emociones, y fijaros que esta es una palabra importante, es decir, que la fabricación de emociones en el cine y en el teatro que se puede conseguir a través de la música y del sonido en general junto con la luz, por supuesto, son absolutamente importantes y fundamentales y no vale cualquier cosa. Hay que hacer un estudio de cómo percibe el espectador el sonido, qué efecto producen los estímulos sonoros en el espectador y, por lo tanto, hay una gramática construida no en el teatro pero sí en el cine de la experiencia de muchos años que, como digo, también de alguna manera normaliza, desde un punto de vista conceptual, dejando absoluta libertad de creación a los profesionales pero sí hay una normalización,

un esquema a través del cual nos movemos sabiendo que cuando yo hago esto produce lo de más allá.

Hay dos ejemplos de teatro del Siglo de Oro en los que yo he intervenido que, además, curiosamente, coinciden con todo esto que estamos diciendo. Se trata de un montaje en el que intervine con Josefina Molina de *No puede ser el guardar una mujer* de Agustín Moreto y de *El perro del hortelano* de Pilar Miró, en cine. ¿Qué tiene que ver la película de Pilar Miró en cine con el montaje de Josefina Molina? Pues que Josefina Molina que viene del cine se enfrenta al montaje de *No puede ser el guardar una mujer* desde un punto de vista cinematográfico y entonces todo el planteamiento musical de *No puede ser el guardar una mujer* se me pide que sea un planteamiento cinematográfico, una utilización cinematográfica de la música. Cinematográfica quiere decir con arreglo a los cánones, con arreglo a los criterios con los que utilizamos la música en el cine, en el teatro filmado si lo queréis entender así.

Entonces para pasar ya directamente a oír cosas os voy a poner primero la obertura que hicimos para *No puede ser el guardar una mujer*, más que nada para que os fijéis, voy a llamar vuestra atención, en el final de la obertura. Es decir, una obertura teatral tendría un carácter conclusivo: se hace una obertura a telón cerrado, tendría un carácter conclusivo, se levantaría el telón y empezaría la acción, ¿no es así? Sin embargo, esta obertura, que podría haber sido así y haber tenido un carácter conclusivo, utiliza una técnica de la música cinematográfica que es la del encadenado, la de la transición y produce una sensación que es la del paso de una cosa a otra, es decir, de lo oscuro, del negro, del telón cerrado, a la acción mediante recursos de modulación musical que producen ese efecto cinematográfico del encadenado. Voy a ver si consigo hacer funcionar esto primero. Se oye muy poquito pero bueno... (introduce la música). Comentarios al mismo tiempo que suena la música: se levanta el telón y esto se va fundiendo sobre el texto. Es decir, no tiene carácter conclusivo sino que tiene carácter de transición y de encadenado. Esa sería la característica del cine, digamos, llevada al teatro.

Aparte de esto nos metimos en algo bastante ambicioso que entraría en esto que he citado por encima antes que es la articulación de la música con la acción dramática. Personalmente en el teatro prefiero que la música esté interpretada en vivo, es decir prefiero una música más modesta, con menos medios pero que forme parte del hecho teatral de cada día, que forme parte, que sea también irreplicable como la interpretación de los actores y que forme parte de la esencia del teatro, que es lo que a mi me apasiona del teatro que es que es algo vivo, que debe ser algo vivo. ¿Qué ocurre? Bueno, pues que hay muchas dificultades para contar con unos músicos, hay muchas dificultades, sobre todo, ahora empieza a haber menos, en esta época, sobre todo hay un ejemplo del montaje de Marsillach de *Los locos de Valencia* desde el punto de vista musical que yo sentí que fue un poco fracaso porque la apuesta musical de decir: "bien, aunque la música sea modesta que la hagan los actores, vamos

a crear un ambiente musical creado por los actores". Pues en una gran medida no pudo ser porque, a pesar de que te dicen que sí, cuando llega la hora de la verdad muchos actores o algunos actores no tienen la más mínima preparación. Yo recuerdo que tenía a un chico en *Los locos de Valencia* que era incapaz de marcar el paso, es decir, incapaz de marchar a un ritmo de pasodoble, entonces, claro, cuando te encuentras con eso pues resulta que la teoría de que "Ah, qué bien que los actores interpreten la música aunque sea muy elemental", se viene abajo. Por ejemplo, recuerdo un montaje espléndido de Pepe Estruch con la Escuela de Arte Dramático de Madrid de un *Rey Juan* espléndido donde ahí sí funcionó porque la gente estaba muy bien, tenía una gran preparación e hicimos, llenamos el escenario de bidones de petróleo, de cadena, las lanzas, todo servía para hacer música, todo servía para puntuar la acción y realmente la experiencia fue espléndida. Es un poco como lo de ayer de *Los Negros*, es decir que, son dos elementos muy simples, una voz y una percusión pero que forman parte de esto. Entonces claro, el problema es que a veces caes en hacer o pedir que los actores hagan algo para lo que no están preparados al cien por cien y yo pienso que eso siempre es un error. Yo pienso que al actor no hay que pedirle nunca nada por encima de sus posibilidades. Si el actor tiene que hablar, tiene que hablar muy bien, si tiene que bailar, tiene que bailar muy bien y si tiene que cantar también tiene que cantar muy bien. No hay que ser indulgentes, no hay que ocultar con el eufemismo "bueno, es un actor que canta" la incapacidad del actor para cantar mejor. Yo creo que si el actor no canta no hay que hacerle cantar. Yo creo que estamos viendo siempre montajes en los que los directores se empeñan en que los actores hagan algo en lo que no están preparados al cien por cien y que constituye un elemento de tensión. Yo creo que en escena nunca debe haber tensión y que los actores deben hacer lo que saben y por lo tanto que este ideal de que la música forme parte del hecho teatral, algunas veces, por desgracia, es imposible. ¿Entonces qué ocurre? Pues que la articulación temporal entre la música y la acción dramática cuando, en lugar de ser un músico o un actor el que toca o el que interpreta y se produce, por supuesto una interacción entre la música y la acción dramática, resulta que es un robot estúpido al que se le pone en marcha y toca todos los días igual, empieza a crear serios problemas de articular los tiempos, de la música y la acción dramática. No obstante, en el caso de *No se puede el guardar una mujer* pues yo creo, ahora al verlo, después de muchos años, al llamar a Josefina y pensar: ¿cómo hicimos esto? Porque efectivamente os voy a poner una secuencia muy cortita para no perder mucho tiempo en ello en la que la música grabada está perfectamente articulada, o mejor dicho, la actriz articula perfectamente la acción dramática con la música que está escuchando. No es música de cantar, es música de fondo. Es música típica de comedia exactamente igual que la que podía haber escrito para una película y, sin embargo, la actriz articula el tiempo dramático con la música de tal manera que parece que la música está puesta después, como en el cine (pone la secuencia).

Como es habitual en el cine está de alguna manera dando el interior de la cabeza del actor, aunque sea con una música totalmente intrascendente pero sí nos está ayudando a entender un poco de forma orgánica lo que pasa por la cabeza del actor. Al mismo tiempo, es una transición, evidentemente, por eso está la música introducida ahí; hay un paso de tiempo. ¿Lo puedes poner? (introduce la secuencia de nuevo).

Con la modulación armónica es otra vez transición, paso de una cosa a otra. Entonces es una música eminentemente cinematográfica. Luego Josefina me recordó como lo habíamos hecho, un poco como en el cine, midiendo más o menos lo que dura el texto después de varios ensayos, o sea, después de asistir yo. Cuando me meto en una aventura de estas estoy allí todo el tiempo, si no, no lo hago. Ahora mismo Josefina está un poco enfadada conmigo porque tenía que haber hecho la música de *La lozana andaluza* y es que cuando lo pensé bien llegué a la conclusión de que yo no puedo hacer desde Madrid la música de *La lozana andaluza* en Sevilla porque yo tengo que estar allí todos los días, todos los ensayos porque si no, yo esto me siento incapaz de hacerlo. Entonces medimos en los últimos ensayos el tiempo más o menos de la acción dramática y luego hace falta que la actriz sea la que cada día se ajuste a lo que ya está pregrabado. El caso opuesto sería *El perro del hortelano* que es un teatro llevado al cine. Yo creo que espléndidamente llevado al cine. En ningún momento es teatro filmado. Yo creo que tiene una magnífica traslación a la imagen pero el criterio musical nos permite analizar un poco la utilización que decía antes de temas, músicas diegéticas combinadas con las extradiegéticas. Para eso os voy a poner el primer ejemplo de todos que luego lo veremos con imagen. Aquí vais a empezar oyendo juntas, combinadas en dos planos distintos, una pieza de la época, una Gallarda del siglo XVII, original, es decir, trasplantada nota por nota y grabada ahora pero exactamente como se hubiera hecho en la época y vais a ver muy bien los dos planos de la música diegética y de la música extradiegética porque en este ejemplo se nota muy bien. Luego veremos también cómo funciona con la imagen y luego veremos también otros elementos de la música, de la estructura musical de la obra. La escena es un exterior donde hay unos músicos que tocan (introduce la escena).

Esto está precisamente debajo de los versos a los que aludía Manolo antes de cómo requiebran los hombres a las mujeres y esta es la música. Cambio de estilo, cambio de codificación pero perfectamente comprensible por el espectador. Ahora veremos también la secuencia con la imagen para que veáis realmente cómo funciona y para que veáis también cómo desde el punto de vista temporal la música está articulada no solamente con la emoción del momento sino también con la planificación con el movimiento de la cámara. Todo trasladable al teatro, absolutamente trasladable al teatro.

Fijaros que la articulación se produce en muchos aspectos. Por ejemplo, no es lo mismo que en la mezcla final el técnico baje la música en un momento en que la música ya tiene un disminuyendo, que hacer una música que no está

articulada y cuando llega el momento bajar la música para que entre la voz. Es decir, hay una articulación con el diálogo. Es decir, con el cine, en estos momentos tal y como yo lo entiendo es la ópera del siglo XXI, la obra de arte total en la cual la música, la estética, la historia y el diálogo permiten todo este tipo de juegos. Yo creo que está, por desgracia, en el teatro no se ve por donde puede ir pero en el cine sí. Entonces la articulación de la música, es decir, la integración del texto hablado en la música exactamente igual que se hace con el texto cantado en la ópera es, por lo menos, para mí, mi línea de trabajo en estos momentos. Es decir, que no es luchar contra el texto hablado sino que es utilizar el texto hablado como parte de la música. Entonces habéis visto también la combinación de los dos planos musicales. La estructura general de la obra está construida a partir de muchos elementos musicales. Por ejemplo, primero, esa Gallarda que suena tal cual es, que no tiene consecuencias ni antecedentes, ocurre ahí, es parte de de la historia, no vuelve a hacerse alusión. Sí se hace alusión de este tema porque hay un momento en el que hay un maestro de baile enseñando a unos niñas que está allí y que está hecho con anterioridad y utiliza esta música (introduce la música y sigue hablando a la vez que se escucha el fragmento). La acción transcurre en Italia. Es música del XVII italiana. Esta música aparte de ser utilizada como música diegética en el momento de la acción, hay un maestro de baile, unos que tocan unos instrumentos y unos niños que están aprendiendo una danza, sí se utiliza para ilustrar algunos momentos de la acción que tienen que ver con la Corte, es decir, con donde transcurre la acción. La presentación de uno de los pretendientes, José Angel de Andrés, Fantoche. Y en algún otro momento también, como este donde se utiliza el tema para describir el movimiento de la casa, del Palacio o como le queráis llamar. Hay algunos otros elementos musicales que se utilizan para escenas determinadas como por ejemplo cuando el criado se hace pasar por turco y llega a contar la historia de Teodoro pues hay claramente alusiones y utilización de ciertos instrumentos étnicos para apoyar la acción Por supuesto, nada respetuosos, no se trata de hacer arqueología musical. Hay que tener en cuenta que en el teatro del XVII se puede hablar de los turcos como habitantes de Argelia, hoy de Túnez, es decir, no hay una intención de fidelidad. Incluso en las frases musicales, pueden ser árabes, españolas. Es decir, lo que interesa es el color exótico, el código de exotismo con la utilización de ciertos timbres, de ciertos colores.

Esta película terminaba con algo que es una canción y aquí rápidamente os cuento un poco la de cosas que yo he hecho con las letras, con las canciones, cuando he trabajado en el teatro clásico y no solamente en el teatro clásico sino cuando he trabajado con músicas preexistentes populares. Por ejemplo, en *Amantes* de Vicente Aranda, el tema principal de la película que sólo aparecía íntegro al final es un villancico pero es un villancico que tiene la letra de otro villancico. Es decir, yo para eso soy absolutamente irrespetuoso, es decir, me interesa la música de este villancico pero no la letra, me gusta una letra que

me interesa y la adapto a la del villancico. Pues bien, aquí al final de la película que terminaba en tono de fiesta, con gente bailando pues se me ocurrió utilizar coro, utilizar voces y también utilizar también una música de la época, esta vez no respetando el timbre, el color y la orquestación como pasaba en la que hemos visto en la imagen sino haciendo una versión muy libre y utilizando eso sí, texto. Cuando hay que utilizar texto hay varios problemas. Primero, en este caso me acuerdo con Pilar que se me ocurrió musicalmente se podía dar el típico cierre de la comedia. Aquí termina la comedia *El perro del hortelano*, vamos a cantar. ¿Qué ocurre? Pues que eso es muy poco texto, eso es muy poca letra y entonces para hacer una canción que tenga una cierta entidad hace falta otro texto. ¿Y de dónde sale el texto? Pues yendo, en este caso, a Lope a buscar algún texto que pueda tener, aunque sea remotamente, algo que ver con la acción que estamos tratando. ¿De dónde salió en este caso? Pues de unas letrillas que encontré en *Fuenteovejuna*, donde hace mención a los desposados: “Dios les dé sua bendición, y a los nuevos desposados Dios les dé sua bendición, que ya del uno el otro son...”. Entonces eso es un trabajo de chinos porque además, como yo me había empeñado en utilizar una Gallarda, pues era adaptar una letra a una música, lo cual a veces es fácil y a veces hay que añadir una frase, nunca una sílaba, pero sí una frase o algo por el estilo. Entonces este es el final de la película. Luego había una vuelta sobre los títulos (introduce el fragmento y sigue hablando encima). Esto es una Gallarda orquestada pero existe por el ritmo. Está añadido: “entre cantos y alegría, fin de la comedia de *El perro del hortelano*”. Como siempre el texto no se entiende pero bueno ahí está. Es una utilización libre de los textos pero siempre tratada.

Hay otro montaje del que por desgracia no queda absolutamente ninguna constancia que fue el montaje que hizo José Luis Gómez de *La vida es sueño* en el Teatro Español con escenografía de Eduardo Arroyo, aparte de la música compuesta ex profeso para la acción que empezaba muy hacia el final de la película, es decir cuando se inicia la batalla, que es una música completamente contemporánea, además basada en música serial con coros, había también un elemento diegético porque José Luis quería que hubiese una canción mientras visten a Segismundo. Es decir, llevaban a Segismundo de la cueva a palacio y allí una gente le iba vistiendo con los atributos de príncipe y mientras tanto José Luis quería que hubiera una canción. Entonces busqué entre los textos de Calderón y utilicé un texto al que también hizo alusión ayer el profesor Díez Borque: “Viva la gala de la madre del amor, del hijo del alba”. Entonces con eso compuse una canción completamente nueva, es decir, completamente original. Había que hacerlo porque la estética de Eduardo Arroyo y del vestuario no pedían una música, en el sentido estricto diegético, una música de la época, es decir, una parte del decorado y entonces hice una música para una canción, para un cotratenor que además, dramáticamente funcionaba como Dios. Salía de una rampa, asomaba medio cuerpo, había tres músicos, uno que tocaba una percusión muy sofisticada hecha con cristales que enganchaba con el escenario

de Eduardo Arroyo, uno que tocaba un teclado y un contratenor que a mi dramáticamente es algo que me funciona siempre muy bien, esa ambigüedad. Además este chico que cantaba muy bien tenía pinta de boxeador, tenía la nariz rota, era un chico griego que vivía aquí. Es decir, salía un tío con pinta de boxeador y de repente empezaba a cantar con voz de mujer “Viva la gala” y dramáticamente era mágico, además de la luz, etc,... Ese es otro caso, es decir, es utilizar un texto que ya existe para componer algo nuevo.

Y por último, aunque no sea un trabajo teatral, pero sí intervine en una película que a mi me parece espléndida hecha sobre una novela del papá de Torrente, que es *El Rey pasmado*, que transcurre en el siglo XVII donde para los títulos de crédito de la película y luego incluso para un momento importante de la película en el que el Rey pide que le enseñen las pinturas prohibidas y entra en una especie de sótano y hay algo que a mi me pareció muy simbólico. Entra en un sitio lóbrego, oscuro, donde hay unos cuadros apilados a la pared y el Rey descubre una cortina y entra la luz. Y entonces a mi se me ocurrió que ese bloque musical debería ser cantado y debería hacer una alusión a la luz. El problema es que una vez que dices lo de la luz, luego te tienes que inventar una letra para construir una canción coherente. En este caso hice un experimento, que como siempre la letra no se entiende muy bien, buscaba el color de Calderón, es decir, utilizar las palabras por su musicalidad además de por su contenido pero sin tratar de construir con ellas frases coherentes, sin dar ningún mensaje. Entonces se me ocurrió recurriendo a los textos de Calderón, buscar una serie de palabras y agruparlas de la siguiente manera. Había un estribillo que decía: “luz, luz, luz y armonía, canto de risa y etéreo cristal, luz y armonía, belleza sin par”. Y después simplemente agrupadas por los cuatro elementos: “aire, viento, pájaros, nubes, águilas, cielo, huracán” (esta era una estrofa); “tierras, pirámides, ramos, diamantes, montes, atlantes, caballo, metal”. Después había otra estrofa referida al agua: “agua, aljófara, sirenas, sal, plata, espuma, delfines”. Y otra al fuego: “fuego, cometa, relámpago, sol, rayos, centellas, cenit y Apolo”. Y, entre medias, el puente musical tenía estos conceptos barrocos que van mucho más allá del barroco y se convierten trasladados a imagen si los visualizáis en imágenes, estamos hablando de surrealismo y del simbolismo, es decir, estaríamos hablando de: “torres de pluma, pájaros de espuma, delfín del viento, hipogrifo violento, etc.,...”. Entonces, con estos conceptos, simplemente enumerados, compuse una canción completamente nueva, original, con cierto sabor de la música italiana del XVII porque tengo que decir que la referencia a la música española del XVII es casi imposible, entre otras cosas porque no hemos tenido unos músicos de primerísimo fila. Hay que tener en cuenta que Monteverde muere al final del siglo XVII, es decir que al final del XVII Monteverde ya había dejado su obra y es una obra completa en el sentido de que existe no solamente como en el caso que veíamos ayer como en el caso de Juan Hidalgo que como mucho se encuentra la melodía y el acompañamiento, sino que Monteverde crea además una auténtica música

orquestal, con colores orquestales, es decir, que las referencias a la época para mi son incuestionablemente italianas. De hecho, en el ejemplo que nos pusiste ayer, cuando se intenta instrumentar o reconstruir una música que ya es de por sí italianizante nos acercamos todavía más a Italia. Entonces las referencias musicales que hay aquí que son de color, de cierto color porque por ejemplo está utilizada mucha música de electroacústica y muchos timbres de sintetizador pero la referencia musical es siempre Monteverde, está siempre pensado en Monteverde (introduce la música).

Bueno estoy avergonzado porque llevo casi una hora. En fin, no sé si queda tiempo para que me preguntéis algo. En cualquier caso lo que sí espero es que aunque sólo sea con este índice que es en principio la conferencia que debería haber sido y que no ha sido, pues que os sirva como punto de partida para que indaguéis un poco en el tema e investiguéis un poco porque yo creo que merece la pena.

13. USOS Y FUNCIONES DE LA COMIDA EN LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO

Aurelio González

El Colegio de México

La comida no es sólo un hecho nutricional, también es un referente cultural muy rico y un acervo pleno de información sobre una colectividad en un momento determinado pues “A través de la alimentación se manifiestan desigualdades sociales, distinciones de edad y sexo, de dedicación laboral, de tipo regional [...] La alimentación presenta, además, formas específicas a través de las que se manifiestan identidades culturales, aspiraciones o tabúes religiosos”¹. Pero no hay que olvidar que el hambre y la comida son dos caras de una misma moneda que es la realidad social de un individuo. Este contraste entre el hambre y la comida exquisita aparece lo mismo entre las comunidades primitivas que en la Antigüedad clásica. Por su parte en la Edad Media, especialmente en el siglo XIV, las sequías, pestes y las consiguientes hambrunas eran algo que casi se podía considerar como habitual. Por otro lado, el contraste entre los grupos privilegiados de los estamentos superiores y muchos sectores del estamento inferior de la sociedad era radical pues se pasaba de los platos complejos, abundantes y refinados de las fiestas de la alta nobleza y clerecía a lo escaso de sopas, brodos y bodrios destinados a los sectores marginales, mendigos de las ciudades o campesinos pobres en las zonas rurales.

Si pensamos en la tradición alimenticia en España durante los siglos XVI y XVII, los Siglos de Oro del teatro y la literatura española en general, hay que tomar en cuenta que está formada por hábitos que derivan de la tradición medieval la cual se había a su vez desarrollado básicamente a partir de la cultura gastronómica romana que tenía como piores centrales el consumo de cereales, la vid y el olivo. En la Edad Media se integran a esta base elementos de la tradición germánica, como es el consumo de algunos productos y la forma de preparación de cierto tipo de carnes; la mantequilla y la cerveza, características de esta

¹ Miguel Ángel Ladero Quesada; “La alimentación en la España medieval. Estado de las investigaciones” *Hispania*, XLV (1984), p. 76.

tradición, tuvieron una importancia muy relativa en los hábitos alimenticios de la España medieval e incluso en los de época muy posterior. Desde luego, no hay que olvidar la presencia en los hábitos alimenticios medievales españoles de los usos y costumbres derivados de la tradición judía y de la árabe, esta última especialmente importante por la introducción de una gran variedad de productos vegetales como las berenjenas, las alcachofas, las lentejas, los chícharos o guisantes, las habas, rábanos y diversos tipos de lechuga, la calabaza, el azafrán o la sandía.

Por su parte el descubrimiento del Nuevo Mundo tuvo un efecto radical en las costumbres alimenticias de España y de toda Europa a partir del siglo XVI. No hay que olvidar que casi un 20 por ciento de las plantas que hoy integran la dieta moderna procede del continente americano. También se ha calculado que antes del Descubrimiento se cultivaban en España unas 250 especies de vegetales y pocos años después, el registro del Cardenal Cisneros menciona poco más de un centenar².

En general, el comportamiento gastronómico de los integrantes de una colectividad es el resultado de una actitud ante la comida, determinada por presupuestos religiosos o ideológicos, pero este comportamiento también está determinado por una multitud de otros factores que pueden ser medioambientales, económicos, históricos, políticos, sociales o de la misma tradición culinaria. Las obras de arte, la pintura, la literatura, el teatro, etc. Van a reflejar los usos y costumbres culinarios de muy diversa manera y así estas obras van a ser a un tiempo documentación para la posteridad de esas costumbres y creación artística, y las referencias gastronómicas incluidas elemento significativo estético de la propia obra artística.

El teatro de los Siglos de Oro, marcado por esa inmensa potencia barroca que le da la posibilidad de dramatizar todo lo que estaba a su alcance, desde una copla hasta los grandes hechos y personajes de la historia reciente o clásica, recoge en sus comedias elementos de la tradición gastronómica y los utiliza con valor dramático y escénico. Estos referentes coinciden en muchos casos con los datos que aparecen recogidos en textos culinarios especializados de la época, como los muy conocidos recetarios de Ruperto de Nola, cocinero del rey Fernando de Nápoles, cuyo *Llibre de coch* fue publicado en 1520 y como *Libro de guisados* en Toledo en 1525, el *Libro del arte de cocina* de Diego Granado aparecido en 1599 o el *Arte de cocina, pastelería, bizcochería y conservería* de Francisco Martínez Montiño, cocinero de Felipe III, de 1611. Sin embargo, al revisar estos textos o las comedias desde una perspectiva moderna no hay que perder de vista los cambios terminológicos que a veces pueden inducir a error, por ejemplo en el siglo XVI era común llamar tocino a cualquier carne de cerdo incluido el jamón, más conocido en aquella época como pernil.

² Juan Eslava Galán, *Tumbaollas y hambrientos*, Plaza Janés, Barcelona, 1998, p. 123.

Sabemos que la forma en que se comía en España en esa época corresponde a un proceso de transformación de gustos y hábitos, por ejemplo, algo tan habitual hoy en día como es el tenedor, no esa tan difundido en todas las capas sociales, no hay que olvidar que aunque su uso en las costumbres de mesa apareció en Venecia en el siglo XIV, todavía en el siglo XVII el viajero inglés Thomas Coyat escandalizaba a sus coterráneos por empeñarse en usarlo en Inglaterra. En España, el uso de este sencillo adminículo se impone con Felipe III y el duque de Lerma³ a finales del siglo XVI.

Por otra parte con la llegada al trono español de los Austrias se introdujo en España la moda borgoñona de servir simultáneamente diversos platos (recuérdese el frustrado banquete de Sancho cundo fue gobernador de la ínsula), así como la costumbre de beber cerveza, aunque no con mucho éxito. La condesa de Aulnoy, viajera por España en 1679, habla que la cocina española tiene abundancia de ajo, pimentón, azafrán y pimienta, vinagre, azúcar y canela, y entre los pobres, de perejil y hierbabuena. Por la misma época, en 1672, Jovin, un viajero francés, menciona que es muy común que los españoles desayunen pimientos, verdura introducida desde el Nuevo Mundo a mediados del siglo XVI (ya eran famosos desde esa época los de la vega de Plasencia) y viene ampliamente difundido el pimentón, hay que pensar que antes del siglo XVII los tradicionales y colorados chorizos españoles eran un embutido oscuro pues no llevaban pimentón. Por esta época también el pimentón picante se convierte en un sucedáneo de la pimienta.

Por estos años el esplendor de la nobleza hace que se desarrolle un mercado que rata de cumplimentar los gustos alimentarios de algunos estamentos, por ejemplo, al rey Carlos V le llegaban frescos los mariscos del Cantábrico en cajas de hielo. Es el momento también en que los nuevos productos comestibles, más rentables, se ponen en los gustos tradicionales, así fue como la alubia americana desplazó al haba, tan usual en la Edad Media. Por otro lado algunos productos, hoy en casi completo desuso, eran habituales, así en aquella época era muy común que los campesinos incluyeran en su dieta las bellotas.

En las grandes ciudades los alimentos preparados se expendían en tabernas y figones y en la calle, por ejemplo en puestos ambulantes (bodegones de puntapié)⁴ se vendía aguardiente y letuario hecho de cáscaras de naranja amarga recocidas en miel⁵, lo que constituía el desayuno popular típico junto con los torreznos o tocino frito o asado de ciudades como Madrid.

Además, hay que tomar en cuenta que en los corrales teatrales también se podía comer, la oferta era variada: cartuchos de avellanas, ciruelas, empanadas, yemas de Ávila azucaradas, agua de aloja y naranjas para el calor y los sofocos por las apreturas o para cortejar a una dama.

³ Eslava Galán, *op. cit.*, p. 147.

⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁵ María Inés Chamorro, *Gastronomía del Siglo de Oro español*, Herder, Barcelona, 2002, p. 114.

En relación con la comida, el teatro áureo va a reflejar tanto la presencia innovadora de los productos del Nuevo Mundo⁶, como las tradiciones gastronómicas anteriores, profundamente arraigadas.

Por ejemplo el tomate, roja aportación del Nuevo Mundo tan cotidiana hoy en día, ya aparece mencionado en la comedia de Tirso *El amor médico* (1621) como “o ensaladas de tomates/ de coloradas mejillas/ dulces a un tiempo y picantes” (I, escena VI)⁷ refiriéndose probablemente a la ensalada de pepino y tomate, tal como aparece en la comedia *Trampa adelante* (publicada en 1654) de Agustín Moreto. Por otra parte en un recetario capuchino de Cádiz de finales del siglo XVII ya se mencionan varias recetas de tomate. En Italia los tomates entraron en 1554 como planta ornamental, pero es sólo a partir de 1747 que se menciona la salsa de tomate como algo habitual.

Por su parte las papas o patatas ya se comían en España en el siglo XVI, por ejemplo, en 1577 santa Teresa agradece en una carta a unas monjas sevillanas el envío de algunas patatas. Este hoy habitual tubérculo sólo se difunde por Europa hasta bien entrado el siglo XVII y es en el XVIII cuando Parmentier lo considera la panacea alimenticia universal y establece una plantación experimental en Sablons, pero en realidad no se empieza a comer habitualmente hasta después de 1816 y esto debido a las pésimas cosechas de cereales de aquel año.

Las referencias a la comida o a productos alimenticios tienen en las comedias del Siglo de Oro varios usos. Por ejemplo en el texto dramático se pueden usar como término de comparación, ser una marca ideológica o religiosa, emplearse como elemento simbólico o sencillamente ser un referente con la función de aportar realismo o mayor verosimilitud a la historia que se representa. Además, estos referentes pueden llenar varias funciones ya que pueden tener una función poética en el texto, tener un valor cómico o servir para la creación del momento lúdico o festivo. En el texto o montaje espectacular estas referencias pueden servir para nombrar personajes⁸ o el acto de comer puede ser un episodio de la representación escénica con distintas funciones ya que la presencia o la mención de la comida puede tener una función simbólica, servir para dar una ubicación social o caracterizar ideológica o religiosamente a un personaje, o simplemente crear un entorno realista fácilmente identificable por el espectador. Veamos como aparecen las referencias a la comida en las obras de teatro del Siglo de Oro.

Empecemos con los graciosos que siempre han sido personajes cuya identificación se apoya en nombres con connotaciones que frecuentemente

⁶ Aurelio González, A. “El pintado camarón con el partido limón y bien molida pimienta. Comidas y bebidas del Nuevo Mundo en la comedia del Siglo de Oro”, en Sara Poot (ed), *En gustos se comen géneros*, Instituto Cultural de Yucatán, Mérida. [en prensa].

⁷ Tirso de Molina, *El amor médico*, en *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1989, t. III, p. 979.

⁸ S. G. Morley y Richard Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1961.

van más allá de la onomástica tradicional realista. No ya que olvidar que en muchos casos en el nombre de dichos personajes ya hay una marca humorística. La comida es fuente de nombres de graciosos o personajes rústicos y el arco de referencias es muy amplio pues va desde las menciones exclusivamente teatrales hasta aquellas que corresponden a nombres que perduran en la realidad onomástica como “panduro”. Personajes con este nombre aparecen en obras como *Pobreza no es vileza* (1613-1622) de Lope de Vega, donde el gracioso Panduro es el mejor papel⁹; *Los tres blasones de España* (1645) de Rojas Zorrilla y *La elección de los alcaldes de Daganzo*¹⁰ (1615) de Cervantes en la que salen el Bachiller Pezuña; Pedro Estornudo, escribano; Panduro, regidor, y Alonso Algarroba, también regidor. En este último entremés es clara la intención burlesca y la implicación del nombre del personaje con el hambre y lo bajo de la posibilidad alimenticia. Toda esta comicidad teatral funciona independientemente de que el nombre tuviera o se convirtiera en apellido de prestigio.

En otras obras son los recién incorporados productos alimenticios del Nuevo Mundo, como la patata o el tomate, los que identifican al gracioso tal como sucede en *Un bobo hace ciento*, fiesta que se representó a sus Majestades el Martes de Carnestolendas (publicada en Madrid, Melchor Álvarez, 1681) de Antonio Solís donde hay un contraste humorístico implícito por la presencia en la comedia de personajes alegóricos como: El Tiempo, La Vida Humana, La Edad del Oro, La Edad de Plata, La Edad de Cobre, La Edad de Hierro o Las Carnestolendas y otros como Poca Ropa, Juan Rana y La Patata. En un contexto más realista Juan Bautista Diamante, en su comedia *Más encanto es la hermosura* (publicada en 1670) introduce al lado del duque Amalfi y la duquesa de Calabria al criado Tomate.

Por su parte Calderón utiliza el término “chocolate” como nombre para el gracioso de la comedia *Gustos y disgustos son no más que imaginación* (1682) en la cual Chocolate aparece al lado de personajes tan dignos como el rey de Aragón, el conde Monforte, don Guillén, don Vicente, la reina doña María o doña Violante, con el consiguiente contraste cómico tal vez apoyado en las connotaciones estimulantes de la popular bebida.

Otro alimento popular y rústico que da nombre a los graciosos es el de “torrezno” y así aparece en la comedia de Agustín Moreto, *Primero es la honra* (publicada en 1676), y en la ya mencionada comedia de *Los tres blasones de España*. Esta comedia pasa en tres edades, con personajes diferentes, en el “Blasón primero” el gracioso es Panduro y en el segundo Torrezno. En ambos casos lo que se busca es el contraste entre lo elemental e inmediato: el satisfactor popular del hambre, y los altos vuelos de la historia nacional.

⁹ Véase David Castillejo, *Las cuatrocientas comedias de Lope*, Teatro Clásico Español, Madrid, 1984, p. 91.

¹⁰ *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1615.

No son sólo los graciosos los que se nombran con la comida, otros personajes rústicos y populares también pueden tener nombres alimenticios como el labrador “Sorbete”¹¹ en *El hijo de la piedra (Primera parte de Comedias*, Madrid, Julián de Paredes, 1658) de Juan de Matos Fragoso o el criado “Limón” en *Amar sin saber a quien* (compuesta entre 1620 y 1622) de Lope de Vega.

La comida también puede ser un término de comparación usado por el dramaturgo para ensalzar cualidades de un personaje, tal como se utiliza en el lenguaje coloquial. Estas comparaciones por lo general sirven para crear lo que podríamos decir que es un clima antipoético, por lo general con tono humorístico o burlesco. Por ejemplo, en *La octava maravilla*, Lope utiliza el tomate como término de comparación de lo elevado, evidentemente con un tono bastante rústico ya que está en boca de un lacayo:

MOTRIL. [...]

*Tomar del cielo más lindo
que un tomo de Cicerón,
más que un tomate en sazón
a ti me humillo y me rindo*

*(La octava maravilla, II, 333-336)*¹²

Lo mismo podríamos decir cuando el mismo Lope, en otras ocasiones poeta de altos vuelos, utiliza la patata como término de comparación de la ternura:

PEDRO DE GORRÓN. [...]

*Que tú le verás más tierno,
que una cocida patata,*

*(La esclava de su galán, I, escena VI)*¹³

CASTRUCHO. [...]

*Enamorado al amor,
y en lugar de amor matando.
Tierna como una patata,
más colorada que rosa,
más que el azúcar sabrosa,
y más limpia que la plata.*

*(El galán Castrucho, II, 121)*¹⁴

¹¹ Joan Corominas señala que el término, de origen italiano para indicar jarabe frío, apenas se empieza a usar a mediados del siglo XVII. *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1973, s. v.

¹² *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1916-1930.

¹³ Lope de Vega, *La esclava de su galán*, en *Obras selectas*, ed. de Federico Sáinz de Robles, Aguilar, México, 1991, p. t. I, 1353.

¹⁴ *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. de Emilio Cotarelo Mori, Madrid, 1916-1930.

Otra comparación en el mismo tono familiar, pero ahora con el queso, la encontramos en *El desdén con el desdén* (1654) de Agustín Moreto:

POLILLA. *El beso que es el queso
de los ratones de amor.
(El desdén con el desdén, I, 693-694)*¹⁵

Teatralmente el uso de este tipo de lenguaje con sus comparaciones de cocina, sirve para caracterizar socialmente a los personajes de una manera rápida y bastante eficaz.

Desde luego que las menciones y referencias a la comida pueden tener, además del tono humorístico, que hemos visto, connotaciones ideológicas o religiosas muy claras, de ahí su utilidad en la caracterización de personajes. En este sentido destacan por lo fértil para la burla y la parodia, las prohibiciones de musulmanes y judíos de comer cerdo o el rechazo al vino y demás bebidas alcohólicas de los seguidores del Islam. Evidentemente la caracterización de personajes con estos elementos se presta enormemente para el rejuego cómico escénico. Tal como lo hace Pedro Calderón de la Barca en *Amar después de la muerte* o *El tuzaní de la Alpujarra* (obra publicada en la *Quinta parte de Comedias*, Barcelona, Antonio la Caballería, 1677 y la *Novena parte de Comedias*, Madrid, Francisco Sanz, 1691) cuando busca la ridiculización del moro señalando que no cumple con el precepto coránico sobre el vino. En primer lugar el moro de la comedia tiene un nombre que también es una referencia a la comida: el personaje se llama Alcuzcuz, en obvia referencia al cuscús o alcuzcuz¹⁶, lo cual ya de entrada lo caracteriza en el terreno de los rústicos y graciosos. Un elemento más de la caracterización de este personaje es la imitación, con tono burlesco, del habla de moros:

UNO. *Calla,
que estás loco.*
ALCUZCUZ. *No estar loco.*
OTRO. *Si no loco, es cosa clara
que estás borracho.*
ALCUZCUZ. *No estar,
que jonior Mahoma manda
en su Alacrán no beber
vino, y en mi vida nada
lo he bebido... por los ojos;
que si alguna vez me agrada,*

¹⁵ Agustín Moreto, *El desdén con el desdén*, ed. de Willard F. King, El Colegio de México, México, 1996, pp. 67-68.

¹⁶ Sebastián de Cobarruvias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Turner, Madrid-México, 1984, s. v. dice que "Es un cierto género de hormiguillo, que hazen los moros de massa deshecha, en granos redondos".

*por no quebrar el proceto,
me lo bebo por la barba.
(Amar después de la muerte I, 223-233)¹⁷*

Pero las referencias a la comida no sólo se quedan en el ámbito humorístico, también pueden tener un valor simbólico en el discurso de un personaje (tal como sucede en el discurso coloquial u oficial de la vida real) y es en este sentido que las emplea Calderón de la Barca en *La aurora en Copacabana* (Cuarta parte de las Comedias de 1674), en la tercera jornada cuando menciona el maíz en relación con el trigo, ambas referencias significando las dos tradiciones alimenticias: la americana y la europea, por medio de las mazorcas y las espigas, y simbolizando los dos modelos culturales que se han encontrado en el choque de la Conquista:

*GOBERNADOR. [...]
sol, que brotaban abundantes,
a vista de sequedades,
mustias, yertas y marchitas
las mazorcas del maíz,
y del trigo las espigas.
Con este prodigio, quién
dudara que reducidas
las opiniones, quedase
(La aurora en Copacabana, III, 2987-2994)¹⁸*

El teatro también reproduce los hábitos alimenticios como una forma de caracterización general que le permite al espectador reconocer e identificarse con el ámbito en que sucede la acción de la comedia. En este sentido se trata de mecanismos muy productivos por lo eficaces ya que basta con unas cuantas menciones culinarias para que el espectador pueda reproducir en su mente todo un contexto general, al tiempo que la mención añade verosimilitud a lo representado.

Así en *El cerco de Santa Fe* de Lope los moros y moras cantan

*[...]
Rey Chico grande enemigo
y Mahoma estar amigo
tiene mucha pasa e higo
e mucha oveja salada.
(El cerco de Santa Fe, II, 407-410)*

¹⁷ *Amar después de la muerte o El tuzaní de la Alpujarra*, ed. de Ángel Valbuena Briones, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras maestras*, coords. J. Alcalá Zamora y J. M. Díez Borque, España Nuevo Milenio-Castalia, Madrid, 2000, p. 79.

¹⁸ Pedro Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, ed. de Ezra S. Engling, Tamesis, London-Madrid, 1984, p. 199.

alimentos típicos de musulmanes, distintos de aquellos otros que también menciona Lope, pero ahora en *La dama boba*, comedia donde nos dicen los personajes

LISEO. *Entretiénese el hambre
con saber que ha de comer.*
TURÍN. *Pues sábetelo que ha de ser...*
LISEO. *Presto!*
TURÍN. *Tocino fiambre
[...]
Esto y una hermosa caja*
LISEO. *Dame de queso una raja
que nunca el dulce es muy hombre
(La dama boba, I, 41-52)*

Evidentemente el diálogo de Turín y Liseo nos remite a un contexto cristiano y las menciones al dulce (habitualmente pasta de membrillo) nos ubican en un contexto mucho más refinado, propio de las damas.

Otras veces las menciones a la comida se extienden en detalles cuya justificación pueda estar en su valor escénico ya que permiten enriquecer la actuación de que interpreta al personaje que enuncia con tanto detenimiento un plato determinado con gestos y expresiones corporales. No podemos imaginar de otra manera que no sea una actuación rica en matices la descripción que hace Bato a Faquín en *El hijo de los leones*, de la receta de la olla podrida madrileña (olla indudablemente “poderida”, esto es más bien poderosa que podrida) y uno de esos platos típicos de indudable permanencia y difusión¹⁹ en aquella época.

FAQUÍN. *Me conformo con la olla:
píntame el alma qué tiene.*

BATO. *Buen carnero y vaca gorda,
la gallina que dormía
junto al gallo más sabrosa
que las demás, según dicen
[...]*

BATO. *Tiene una famosa liebre
que, en esta cuesta arenosa
ayer mató mi Barcina,
que lleva viento en la cola;
y tiene un pernil de tocino
quitada toda la escoria*

¹⁹ Relacionada con la *pot au feu* o *pot-pourri* francesa y de la cual deriva el morteruelo, el salpicón y la ropa vieja, todos también platos habituales de la gastronomía popular española.

que chamusqué por san Lucas
[...]
BATO. *Dos varas de longaniza,*
que compiten con la lonja
del referido pernil,
y un chorizo y dos palomas
[...]
Y sin aquesto, Faquín,
ajos, garbanzos, cebollas
tiene y otras zarandajas
(*El hijo de los leones, II, 429-455*)

En otras ocasiones la receta es de una olla mucho más pobre, como la que menciona Lope en *El Sastre de Campillo*, en la cual su mención caracteriza lo rústico de quien la toma, pero no creemos que implicara una actuación diferente:

sacó la olla potente,
con los ventosos nabos
[...]
berenjenas baratas,
con tocino y repollo
con cuatro o seis pimientos
(*El sastre de Campillo, I, 789-798*)

El enumerar una comida rica y deliciosa es el mecanismo habitual para señalar lo espléndido de una reunión, como sucede en la boda campesina en *El burlador de Sevilla* de Tirso en la cual el villano maneja hiperbólicamente las referencias culinarias rústicas:

GASENO. [...]
Montes en casa hay de pan,
Gudalquivides de vino,
Babilonias de tocino,
y entre ejércitos cobardes
de aves, para que los lardes,
el pollo y el palomino.
(*El burlador de Sevilla, II, 1795-1800*)²⁰

En *El Infamador* de Juan de la Cueva (publicada en la *Primera parte de las comedias y tragedias*, Sevilla, Joan de León, 1588) la descripción del criado Farandón se apoya en el origen de los productos para poner de manifiesto su calidad o en su preparación rica y sabrosa:

²⁰ Atribuida a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 286-287.

FARANDÓN. *Haré lo que me mandas como debo,
que a ser otro llevara otra respuesta!
Sabrás señor, que vino como suele
a la posada, doña Magandina
de Zúñiga, mi moza de respecto;
trújome unos arenques de Galicia,
con una media que mercó, en el pósito,
y un pedazo de queso de Mallorca,
un plato de aceitunas, con pimienta,
con mucho alcaparrón y berenjenas
curtidas en vinagre con especias.
Y una gran jarro de mosto de Cazalla,
que pasaba de más de cinco hojas
y de más de un azumbre la medida.
Tendió el canto del manto sobre el poyo
por manteles, sirvió de servilleta
el mandil del caballo, y desta suerte,
muy a nuestro sabor le dimos fondo,
y como hubiese en esto detenídose
salió para volverse a su botica...*
(*El infamador, II, 295-314*)²¹

El teatro también utiliza referencias que son significativas por lo habituales en la época, como es tomar en el desayuno huevos y torreznos; su empleo funciona como un mecanismo de construcción realista, y la referencia, por lo tanto, está presente en muchas obras:

TELLO. *[...]*
*almorzando unos torreznos
con sus duelos y quebrantos*
(*Las bizarrías de Belisa, I, 850-851*)²²

Presentes también en Calderón, en un entremés (huevos y torreznos bastan/ que son duelos y quebrantos) y en el auto sacramental intitulado, *¿Quién hallara mujer fuerte?*

Los términos de la comida, y en general de la cocina, pueden servir, por lo conocidos que son para el público, para crear escenas cómicas específicas, tal como lo vemos en *El curioso impertinente* de Guillén de Castro:

CULEBRO. *Del español no tengo más
que las plumas y la espada.*

²¹ Juan de la Cueva, *El infamador. Los siete infantes de Lara*. Ejemplar poético, ed. de Francisco A. de Icaza, Espasa Calpe, Madrid, 1973.

²² Lope de Vega, *El villano en su rincón. Las bizarrías de Belisa*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Espasa Calpe, Madrid, 1963.

Sé que es piñata la olla,
y tiano la cazuela,
y que es la sartén padela,
vino el bin, las berzas folla.
Y la ensalada, ensalata,
y pane tosto, el pan duro,
y la manteca, buturo,
y el medio azumbre, canata.
Caso, el queso, brodio, el caldo,
y prosutos, los pernils,
y luchernas los candiles,
y el pillatelo, tomaldo.
Cama el leto, y blanda, mola,
y bujarrón el ventero.
*(El curioso impertinente, II, 133 y ss)*²³

Escénicamente basta la descripción del almuerzo del villano para dar idea al rey de la vida sencilla de aquel personaje que es señor de la aldea. Lope de Vega lo hace con singular maestría en la larga descripción del almuerzo rústico de Juan, no por sencillo menos opíparo, en *El villano en su rincón* (*Séptima parte de sus Comedias. Con Loas, Entremeses y Bailes*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1617).

REY. ¿Qué almorzáis?
JUAN. Es niñería:
dos torreznillos asados,
y aún en medio algún pichón,
y tal vez viene un capón.
Si hay hijos ya levantados,
trato de mi granjería
hasta las once; después
comemos juntos los tres.
REY. Conozco la envidia mía.
JUAN. Aquí sale algún pavillo,
que se crió de migajas
de la mesa, entre las pajas
de ese corral, como un grillo.
REY. A la fortuna los pone
quien de esa manera vive.
JUAN. Tras aquesto se apercibe
 (el Rey, señor, me perdone)
una olla, que no puede
comella con más sazón;

²³ Primera parte de las Comedias de Don Guillén de Castro, Valencia, Felipe Mey, 1624.

que en esto, nuestro rincón
a su gran palacio excede

REY. ¿Qué tiene?

JUAN. Vaca y carnero
y una gallina.

REY. ¿Y no más?

JUAN. De un pernil (porque jamás
dejan de sacar primero
esto) verdura y chorizo,
lo sazonado os alabo.
En fin, de comer acabo
de alguna caja que hizo
mi hija, y conforme al tiempo,
fruta, buen queso y olivas.
[...]

REY. No he visto mejor villano,
para estarse en su rincón.
(*El villano en su rincón, II, 1692-1734*)²⁴

La comida implica un estatus social, lo que se come indica a que nivel social se pertenece y cual es la capacidad económica; el teatro reproduce esta concepción y así el criado Gallardo juega con esas referencias de comida refinada y alimentos populares en *Palabras y plumas* (publicada en *Doce comedias nuevas*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1631) de Tirso de Molina:

GALLARDO. Compré
morcillas negras, y blancas;
en buen romance, mondongo.

DON IÑIGO. Anda, vete enhoramala.

GALLARDO. Para ti y para Matilde,
con su caldo y con su panza,
un pan, rábanos y queso.

DON IÑIGO. ¡Vive Dios! Si no mirara
que eres un loco bufón...

GALLARDO. ¿Qué querías que comprara?

DON IÑIGO. Un ave.

GALLARDO. El avemaría,
si aves quieres, puedas darla,
que hartas tiene tu rosario,
porque eso tras valen caras.

DON IÑIGO. ¿Quién hace caso de ti?

GALLARDO. Vuelve acá, la burla basta.
Un pavo traigo manido,

²⁴ Lope de Vega, *El villano en su rincón. Las bizarrías de Belisa*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Espasa Calpe, Madrid, 1963.

*con más pechugas que un ama;
dos gallinas, tres conejos,
de vitela una empanada,
ostiones en escabeche
y una bota calabriada
de chipre y de malvasía,
medio tinta y medio blanca;
diacitrón y confitura
hay para postre dos cajas.*

(Palabras y plumas, II, p.376)²⁵

En otras ocasiones, las referencias a la comida son el pretexto para la construcción de parlamentos cómicos, a partir no de un juego escénico sino de la ironía, la paradoja, la parodia o la exageración o bien el ingenio para hilvanar múltiples referencias en un contexto distinto, lo cual daría pie a que el actor se pudiera lucir según la manera en que dijeras el mencionado texto. Valga un ejemplo de este ingenio jugando con los referentes alimenticios, en este caso de las bebidas habituales en el periodo barroco, tomado de *El hijo de la piedra*, de Juan de Matos Frago, (*Primera parte de Comedias*, Madrid, Julián de Paredes, 1658):

*SORBETE. Yo, Sorbete,
y traigo mi descendencia
de la casa de las aguas.*

DON CÉSAR. Veamos.

*SORBETE. Doña Mistela
casó con don Letuario,
mujer tan poco discreta,
que se daba por un cuarto.
Desta costumbre ratera
se originó el chocolate,
que es por el jugo, y la fuerza
el coco de las bebidas:
Después vino la cerveza,
que como acá no pasaba,
dio luego a Flandes la vuelta;
bebida que se inventó
por falta de la de cepas:
Quedó sola doña aloja,
que por las aguas modernas,
de guindas y de limón,
de hinojo, anís y canela,*

²⁵ Tirso de Molina, *Palabras y plumas*, en *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1989, t. II, pp. 345-390.

*viéndose tan perseguida,
se ha retirado a la cueva,
a hacer quizá por sus dueños
solitaria penitencia:
que hasta el agua, de otras aguas,
corre en el mundo tormenta.
Y en fin de las garapiñas,
de leche helada de almendras,
garrafitas, limonadas,
y ampollas de aguas diversas,
de clavo, agraz y jazmines,
desciende por línea recta
el sorbete, alivio ilustre
contra el ardiente Planeta:
que en fin es bebida macho,
como el incienso, y refresca
mas que todas, a quien yo,
por lo que a mí me contenta,
el mismo nombre he tomado
por ser de las aguas reina;
y a questo lo dirán todos,
si es que se recibe a prueba.*

(El hijo de la piedra, I, 523-561)

Pero la comida en el teatro no es sólo una mención discursiva, en la comedia también implica representación y con ella la posibilidad de significados y caracterizaciones, pero ahora no sólo desde la palabra, como en buena parte de los ejemplos anteriores, sino desde la puesta en escena, con las dificultades y valores añadidos que implica la gestualidad, la expresión corporal y el movimiento. Por ejemplo en *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega (*Octava parte de sus Comedias. Con Loas, Entremeses y Bailes*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1617) se tiene que escenificar todo un juego con la comida y la bebida marcando la sospecha del caballero. En primer lugar tenemos la reconstrucción de las maneras de mesa de la época con los elementos usuales:

Entra Celia con dos criados, y un escudero con una conversa, paño al hombro, taza y salva.

CELIA. *Aquí la conserva tienes*
FENISA. *Come, mi vida, un bocado.*
Ve, Celia, y sácame aquí,
el escritorio pequeño,
Melindres come mi dueño,
del alma que vive en ti.
Come; que ya eres señor
desta casa.

TRISTÁN. ¡Qué criados,
 tan bien puestos, tan honrados!

LUCINDO. *Tristán...*

TRISTÁN. Señor...

LUCINDO. Grande error
 es no creer que esta dama,
 es persona principal.

TRISTÁN. *Hasta agora pensé mal,
 de sus obras y su fama.
 Digo que pido perdón.*

FENISA. ¿No bebes?

LUCINDO. Denme de beber.

TRISTÁN. *Necio has estado en comer.*

LUCINDO. *Calla; que ha sido invención;
 que el bocado que cogí
 le guardé en el lienzo.*

TRISTÁN. Bien.

LUCINDO. *Y luego fingí también
 que le comí.*

TRISTÁN. ¿Bebes?

LUCINDO. Sí.

TRISTÁN. *No bebas.*

LUCINDO. ¿Qué puede haber
 en el vino?

TRISTÁN. Mucho mal.

FENISA. No ha comido. ¿Hay cosa igual?
 Demonio debe de ser.

LUCINDO. *Agua bebo.*

FENISA. Agua le den.

LUCINDO. *En agua no habrá sospecha.*

FENISA. Este mi engaño sospecha,
 y hele de engañar más bien.
 *(El anzuelo de Fenisa, I, p. 896)*²⁶

La escenificación de momentos que implican la comida o la bebida en otras ocasiones solamente implica la mimesis de un momento lúdico, tal como sucede en *La dama duende* de Calderón de la Barca (*Primera parte de Comedias*, Madrid, viuda de Juan Sánchez, 1640)

DON MANUEL. ¡Qué casa tan alhajada!
 ¡Qué mujeres tan lucidas!
 ¡Qué sala tan adornada!
 ¡Qué damas tan bien prendidas!
 ¡Qué beldad tan extremada!

²⁶ Lope de Vega, *El anzuelo de Fenisa*, en *Obras selectas*, ed. de Federico Sáinz de Robles, Aguilar, México, 1991, t. I, pp. 885-924.

Salen todas las mujeres con toallas, y conservas, y agua, haciendo reverencia todas; sale doña Ángela ricamente vestida
(*La dama duende*, III, 2278-2282)²⁷

BEATRIZ. (*Aquí entro yo lindamente.*)
Ya en el agua y dulce están aquí;
Vuexcelencia mire si...
Lleguen todas con toallas, vidrio y algunas cajas.

ÁNGELA. *¡Qué error y qué impertinencia!*
Necia, ¿quién es Excelencia?
¿Quieres engañar así
ahora al señor don Manuel,
para que con eso crea,
que yo gran señora sea?
(*La dama duende*, III, 2407-2415)

Vase y salen todas la mujeres: una con luces, y otra con algunas cajas, y otra con un vidrio de agua.

ÁNGELA. *Pues a buscarte he salido*
mi hermano, y pues Isabel
a su mismo cuarto ha ido
a traer a don Manuel,
esté todo apercebido;
halle, cuando llegue aquí,
la colación prevenida.
Todas le esperad así.
(*La dama duende*, III, 2592-2600)

La escenificación de alguna mecánica relacionada con la comida o la preparación de esta, puede tener una simple función de realismo que naturalmente ninguna expresión discursiva puede llenar con tanta eficacia. Tenemos el caso del chocolate, es conocida su difusión durante los siglos XVI y XVII y lo arraigada que fue la costumbre de tomarlo a todas horas, dicen que incluso las damas se lo hacían servir durante la misa, con el consiguiente escándalo de confesores y directores espirituales. Así, aunque las menciones del chocolate en las comedias de los Siglos de Oro son muchas y de muy diverso tipo, algunas son claramente escénicas. Por ejemplo en *Santa Rosa del Perú* (publicada en Valencia en 1676) de Agustín Moreto encontramos esta escena en la tercera jornada en la cual se prepara chocolate en escena con el consiguiente efecto de reconocimiento de la costumbre por parte del público y la necesidad que la representación se ajustara a la realidad:

²⁷ Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. de Antonio Rey Hazas, en J. Alcalá-Zamora y J. M. Díez Borque (coords.), *Obras maestras*, España Nuevo Milenio-Castalia, Madrid, 2000, pp. 337-372.

Bate Bodigo el chocolate.

BODIGO. *Pues ¿puede nadie dudar
que esta es bebida del Cielo?
Vengan jícaras,
que ya está la espuma saltando*

El comer en escena puede tener un gran valor caracterizador como sucede cuando el soldado Buitrago come sencillos y frugales alimentos como el pan y el vino encima de la muralla de Orán antes del ataque de las tropas argelinas en *El gallardo español* de Cervantes (*Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1615).

Salen a la muralla don Martín, el capitán Guzmán y Buitrago con una mochila a las espaldas y una bota de vino, comiendo un pedazo de pan.

DON MARTÍN. *¡Gente soberbia y cruel,
a quien ayuda la suerte,
no penséis que es éste el fuerte
tan flaco de san Miguel!
¡Bravo Guzmán, gran Buitrago,
hoy ha de ser vuestro día!*

BUITRAGO. *(Bebe) Déjeme vueseñoría,
que me esfuerce con un trago.
¡Échenme destos alanos
agora de dos en dos
porque yo les juro a Dios
que han de ver si tengo manos!*

(El gallardo español, III, 2740-2751)²⁸

La representación de una secuencia de comer a la mesa puede incluso ser nuclear en la trama de la comedia como sucede en *Los Tellos de Meneses*, de Lope de Vega (*Veinte y una parte verdadera de las comedias*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1635).

Sacan la mesa y salen los músicos, y hay en la mesa una tortilla de huevos y uno poco de manjar blanco, y en la tortilla de huevos una sortija.

TELLO. *Ya está prevenido todo.*

REY. *Tello será maestresala.*

TELLO. *Turbareme, gran señor.*

MENDO. *Él manda como en su casa.*

REY. *¿Quién sois vos?.*

MENDO. *El alguacil.*

REY. *¿Queréis algo?*

MENDO. *Los que tratan*

²⁸ Miguel de Cervantes, *El gallardo español*, en *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, pp. 15-106.

de la salud, comer mucho,
aunque tengan buena gana,
dicen que es delito; y vengo
a ver si en tanta abundancia
puedo pescar qualque cosa.

REY. *Buen labrador...*

TELLO VIEJO. *Es la gracia
de todo el monte.*

MENDO. *Y el hambre.*

REY. *Tomad.*

MENDO. *¿Por cuánto faltará
manjar blanco?*

Dale el Rey el plato de manjar blanco.

TELLO VIEJO. *Parecéis,
príncipe que come en farsa.
Agora cantan lo que quisieren.*

REY. *¿Tortilla de huevos? Bueno.
El gusto me adivinaba
quien este cuidado tuvo.
¿Fuiste tú, Ramiro?*

RAMIRO. *En casa
que a nadie conozco,
fuera prevención muy excusada.
No, señor, no he sido yo.*

Va a comer, y topa con la sortija en los dientes.

MENDO. *Traigan luego vino y agua,
que ha topado alguna piedra.*

TELLO VIEJO. *¿Piedra, señor? ¿Cosa extraña!*

REY. *Esta sortija conozco.*

TELLO VIEJO. *¿Entre los huevos estaba
sortija?*

REY. *Y sortija mía.*

MENDO. *¿Pues desso poco se espanta?
En una morcilla un día
hallé yo toda una sarta
de cuentas, que parecían
dentro piñones y pasas.*

REY. *¿Quién hizo aquesta tortilla?*

TELLO VIEJO. *¿Quién guisó estos huevos, Laura?*

LAURA. *Juana, señor, los guisó.*

REY. *¿Quién es Juana?*

TELLO VIEJO. *Llama a Juana.*

(Los Tellos de Meneses, III, pp. 439-440)²⁹

²⁹ Lope de Vega, *Los Tellos de Meneses*, en *Obras selectas*, ed. de Federico Sáinz de Robles, Aguilar, México, 1991, t. I, pp. 409-440.

Al estudiar las comedias del Siglo de Oro y la presencia en ellas de referencias como la comida no podemos olvidar que la obra artística del tipo que sea, en cuanto tiene un valor significativo autónomo, debemos entenderla como un signo, un signo que genera el creador a partir de la realidad que le rodea, en cuanto él está inmerso en esa realidad y por lo tanto sus creaciones estarán constituidas con elementos provenientes de esa realidad y serán una forma de representación de ésta. Estos elementos se pueden llegar a transformar hasta hacerlos irreconocibles, pero siempre provendrán de esa realidad y por lo tanto tendrán un valor de nexo comunicativo entre el emisor y el receptor. Por lo tanto las referencias a la comida y a los usos y costumbres relacionados con ésta son elementos de su realidad que el dramaturgo utiliza con un fin estético y con una función constructiva dentro de su obra. En este sentido la comida está a la par de otras referencias socioculturales como pueden ser el vestido, la vida doméstica, los ceremoniales, el juego y la fiesta, etc. y todas tienen, en mayor o menor grado, significado connotativo y denotativo de los sistemas de valores dominantes de la sociedad que genera estos elementos. Desde luego esta significación implica un proceso de abstracción asociativo por parte del receptor acorde con referentes culturales.

La descodificación de los signos formados a partir de elementos de la realidad varía en función de la historia personal del receptor, las condiciones de tiempo y espacio y los modelos culturales vigentes y está implícita la posibilidad de con significantes conocidos provocar significados nuevos o plantear nuevos significantes dentro de la obra artística, en nuestro caso teatral, para significados conocidos.

A partir del discurso gastronómico, las referencias o la representación de comidas se puede establecer una relación con el contexto social, histórico al que hace referencia la obra en cuestión, lo cual no implica necesariamente valoraciones estéticas. Pero no hay que olvidar que se trata de obras artísticas, y por lo tanto obras en las cuales se han modificado, reordenado o refuncionalizado los elementos de la realidad –como la comida– con intención expresiva o como un hecho comunicativo privilegiado.

Por otra parte, y como ya se ha dicho en muchas ocasiones, en la génesis de aquello que llamamos una obra teatral existe un texto dramático y un texto espectacular. El primero de estos textos es aquel que es “concebido y escrito para ser representado” y el segundo es “el realizado durante la representación”³⁰. Estos dos textos no deben concebirse como entidades separadas, ni tampoco puede privilegiarse uno por encima del otro. De acuerdo con esta concepción, el teatro surge de la relación dialéctica y signíca (en cuanto existe una relación de significación) que se establece entre estos dos discursos en el momento de la actualización, concreta pero efímera, en el escenario del segundo de ellos.

³⁰ Francisco Ruiz Ramón, “La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores”, en Ysla Campbell (coord.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 2.

Por lo tanto en el auténtico texto dramático se está tomando siempre en cuenta el factor de la representación, de lo cual está muy consciente el dramaturgo que posee dominio de oficio, esto es, que posee una serie de técnicas que le permiten construir un texto representable con valor teatral. Entre estos recursos técnicos hay que señalar la manera en que se caracteriza un personaje, la manera en que se construye el espacio dramático, esto es el espacio de la ficción, la forma en que se controla la puesta en escena, el tipo de personajes que se emplean, y la creación de los nudos o tramas dramáticos, conjunto de técnicas que, además del diálogo, caracterizan al texto teatral.

Como hemos tratado de mostrar en la revisión que hemos hecho, la comida es una referencia o un recurso útil en la construcción teatral en ambos discursos –el dramático y el espectacular– que sin perder su valor referencial adquiere valores estéticos por la transformación que lleva a cabo el dramaturgo por una parte y por la ejecución que realiza por otra el director y el actor.

Los aspectos principales que habría que destacar sobre el uso y la función de la comida en las comedias del Siglo de Oro tienen que ver con la construcción de personajes, ya que éstos se pueden caracterizar de varias maneras, una de ellas es a partir de su apariencia, esto es de la manera como van vestidos, pero también el nombre que los identifica los define y cuando el nombre es el de una comida, éste aporta toda una carga connotativa. Evidentemente este recurso se utiliza con efectividad en la caracterización de personajes que aceptan la invención onomástica como son los “teatrales” –el gracioso, por ejemplo–, aquellos tomados de la tradición folclórica o simplemente aquellos populares y rústicos donde el sobrenombre es habitual. Otro mecanismo de caracterización empleado por el dramaturgo es el uso de una forma particular de lenguaje o la manera en que se utilizan determinadas referencias, por lo tanto, la manera en que se construye el discurso sobre la comida puede caracterizar a un personaje o a un entorno social. No hay que olvidar en este sentido la importancia que tiene la comida en la caracterización del gracioso, del moro o del judío, de la dama o del cristiano viejo.

Además el discurso sobre la comida también es el campo en el cual se desarrolla el humor y la comicidad que generan la risa del espectador, el referente que crea el ámbito realista y el detalle que aporta verosimilitud a una situación escénica determinada.

Por otra parte, si aceptamos que teatralmente podemos hablar de una triple concepción espacial a partir del espacio teatral que involucra al público espectador en el teatro en el cual tenemos un espacio específico que es el escénico (el tablado en los corrales), el cual se convertirá en un momento dado de la representación en un espacio dramático particular (el espacio de la ficción), ya sea por medio de los parlamentos de los propios personajes o por la representación de un tipo de acción concreta, como es la comida, la representación de esta tendrá un valor muy importante en la economía de

la obra como parte de la concepción que podríamos llamar exterior de los personajes y en general visual de la obra de teatro.

Finalmente, la comida en cuanto acción representada también puede constituir el núcleo de un nudo o una trama dramática.

Al hablar de todas estas referencias, en realidad lo que no se puede olvidar es que se trata de obras del Barroco con extremos y contrastes, con caminos complejos en los cuales se plantea la forma personal de concebir el teatro de cada dramaturgo, pero empleando aquellas técnicas de su tiempo aceptadas por el público que les parecieron más adecuadas a sus objetivos. En el teatro del Barroco no se olvidan nunca, por muy alejadas que puedan parecer sus historias, las referencias humanas y sociales de su tiempo y la comida es una de ellas y muy importante.

14. EN TORNO A FUENTE OVEJUNA Y SU PERSONAJE COLECTIVO

Jesús Cañas Murillo

Universidad de Extremadura

1. Los objetivos de un estudio (Introducción)

Una de las ideas más repetidas entre los críticos que se han ocupado del estudio de *Fuente Ovejuna*, una de las comedias más famosas y divulgadas de Lope de Vega en la actualidad, ha sido la afirmación de que el personaje principal que se encarga de protagonizar su acción tiene carácter colectivo. Es un aspecto de la obra que no ha suscitado demasiadas discusiones. A diferencia de otros. Como las circunstancias, la fecha de composición o las fuentes empleadas para ello¹. Como el trazado de su acción², la cuestión de la acción secundaria³, o

¹ C. E. Anibal, «The Historical Elements of Lope de Vega's *Fuente Ovejuna*», en *Publications of the Modern Language Association of America*, XLIX, 1934, pp. 657-718. J. Robles Pazos, «Sobre la fecha de *Fuente Ovejuna*», *Modern Language Notes*, L, 1935, pp. 179-182. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos (BRH), 1968, pp. 330-331. Marcelino Menéndez Pelayo, «*Fuente Ovejuna*», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, V, Madrid, CSIC (Edición Nacional de la Obras Completas de Menéndez Pelayo, XXXIII), 1949, pp. 171-182. Duncan W. Moir, «Lope de Vega's *Fuente Ovejuna* and the *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias Horozco», en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 537-546. Juan María Marín, «Introducción» a *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1981, pp. 11-78. Donald McGrady, «Fuentes», en «Prólogo» a *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, edición de Donald McGrady, estudio preliminar de Noël Salomón, Barcelona, Crítica ((Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico), 1993, pp. 8-17. Francisco López Estrada, «*Fuente Ovejuna* hoy», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería, ed. José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio orejudo, Antonio Serrano, Almería, Diputación de Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 173-189. R. D. F. Pring-Mill, «Sententiousness in *Fuente Ovejuna*», en *Tulane Drama Review*, VII, 1962, pp. 5-37. Francisco López Estrada, «La canción "Al val de Fuente Ovejuna" de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope», en *Homenaje a William L. Richter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 453-468. Francisco López Estrada, «Música y letras; más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*», en *Cuadernos de teatro clásico*, 3, *Música y teatro*, 1989, pp. 45-52. Sobre los hechos históricos que están en la base de *Fuenteovejuna*, véase R. Ramírez de Arellano, «Rebelión de Fuente Ovejuna contra el Comendador Mayor de Calatrava Fernán Gómez de Guzmán», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXXIX, 1901, pp. 446-512; Raúl García Aguilera y Mariano Hernández Osorno, *Reuelta y litigios de los villanos de la Encomienda de Fuenteovejuna*, Madrid, Editora Nacional, 1975; Emilio Cabrera y Andrés Moros, *Fuenteovejuna. La violencia antiseñorial en el siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1991.

² S. Griswold Morley, «*Fuente Ovejuna* and its theme parallels», en *Hispanic Review*, IV, num. 4, 1936, pp. 303-311. J. B. May, «Theme and Structure in Lope's *Fuente Ovejuna*», en *Forum for Modern Language Studies*, X, 1974, pp. 57-66. J. B. Hall, *Fuenteovejuna*, Londres, Tamesis Books, 1985.

los recursos utilizados⁴. O como el asunto de los temas, tal y como estudiamos en otro lugar⁵. Y, sin embargo creemos que es un asunto que precisa alguna revisión. Es necesario introducir algunas matizaciones que puntualicen algunas ideas que se han vertido tradicionalmente sobre este aspecto de la pieza.

En el presente trabajo nos vamos a ocupar de ese problema. Pero no tomado en sí mismo desde el principio, sino encuadrándolo en otro aspecto más amplio, en el capítulo al que de forma natural pertenece, la cuestión de la construcción, el uso y el funcionamiento general de los personajes que intervienen en el argumento. Es, pensamos, la forma más rápida de llegar a esclarecer lo más posible el asunto, un asunto que admite, pese a la ingente bibliografía que ha generado la comedia⁶, todavía algo más de estudio, de análisis, de matizaciones, de debate esclarecedor.

2. Tipos y personajes en una comedia popular

Como acontece en muchas otras comedias compuestas por Lope de Vega, el número de personajes que se introducen en el argumento de *Fuente Ovejuna* es absolutamente elevado. Aparte de unos músicos y grupos de labradores, a más de veinte de los mismos se les encargan el cometido de efectuar el desarrollo de la acción. Es explicable si tenemos en cuenta el subgénero de la comedia nueva, la comedia histórica, en el que se encuadra el texto que nos ocupa, un subgénero en el que se recurre en muchas ocasiones a la creación de escenas espectaculares conseguidas por medio del movimiento de masas y de la acumulación de personajes.

La inclusión de los agonistas en el argumento es realizada de forma bastante rápida. Es hecha de manera progresiva principalmente a lo largo de la primera jornada. En las posteriores, segunda y tercera, solamente se insertan nuevos personajes de forma circunstancial. Como Leonelo y Cimbranos en el acto

³ Juan Manuel Rozas, «Fuente Ovejuna desde la segunda acción», en *Actas del I Simposio de Literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 173-192; reimpresso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 331-353. Véase, también, Juan Manuel Rozas, «Ciudad Real y su provincia en el teatro de Lope de Vega», en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 10, II época, diciembre de 1980, pp. 143-169, reimpresso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, cit., pp. 401-426.

⁴ Todos los aspectos que acabamos de mencionar en estas líneas son abordados en la «Introducción» a nuestra edición de *Fuente Ovejuna*, publicada en Plaza y Janés (Clásicos), Barcelona, 1984, pp. 11-88 (reimpresión en Madrid, Libertarias –Clásicos Libertarias–, 1998, pp. 11-83). Véanse, en concreto, las páginas 49-76, en las que se incluye el capítulo «Estudio de Fuente Ovejuna» (en la reimpresión de Libertarias, pp. 47-71).

⁵ Jesús Cañas Murillo, «El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en Fuente Ovejuna de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35. Véase aquí citada en notas otra bibliografía sobre el particular.

⁶ Véase, para comprobarlo, una muestra de la misma en la «Bibliografía selecta» que insertamos al final de este trabajo, o la más amplia que se incluye en el apartado correspondiente de la edición de Donald McGrady (Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. Donald McGrady, estudio preliminar de Noël Salomón, Barcelona, Crítica –Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico–, 1993; la «Bibliografía» en pp. 195-207).

dos⁷. Como el Soldado del acto tres⁸. Como el juez pesquisador de la escena de las torturas⁹. La razón de este uso la encontramos en el hecho de que los agonistas son convertidos en el eje de la comedia, pero su análisis individual pormenorizado y exhaustivo no se halla entre los objetivos primordiales de su creador. A Lope en *Fuente Ovejuna* le interesa más el conflicto, los sucesos que se sitúan en la base del argumento. Los personajes se ven convertidos en el medio esencial de desarrollar todo y de exponerlo ante el espectador, en el instrumento principal de crear situaciones dramáticas, interesantes para el auditorio, capaces de captar la atención del mismo y mantenerlo atento e intrigado por la forma en que se desenvuelven los acontecimientos. Para ello precisa que el público conozca a los agonistas y los problemas que padecen con relativa celeridad.

La caracterización de los personajes la realiza Lope de Vega de manera rápida. Los agonistas no son objeto de estudios psicológicos. Se convierten en medio de efectuar el desarrollo de una acción compleja, llena de momentos dramáticos, apta para satisfacer los deseos de entretenimiento del espectador y para transmitirle unos concretos contenidos que explicamos en otro lugar¹⁰. De ahí que los mismos sean conocidos desde su primera aparición en el escenario y que no sufran, desde ese momento, cambios sustanciales en su forma de ser y de comportarse.

La construcción de los personajes de *Fuente Ovejuna*, está hecha, como es habitual en la comedia nueva, sobre la base de los tipos funcionales que ese integran en la poética del género, gorman parte de ella y sirven, junto a otros rasgos, junto a otros constituyentes esenciales, para definirla. Como expliqué en otra ocasión¹¹, existe una diferencia sustancial entre tipo y personaje:

Tipo y personaje no se confunden, constituyen realidades distintas, aunque pueden coincidir en los textos. El tipo es general, abstracto, pertenece a la

⁷ Todas las menciones y alusiones que realicemos a *Fuente Ovejuna* irán referidas a, estarán basadas en, mi edición publicada en la colección de Clásicos que dio a la imprenta la editorial Plaza y Janés: Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. Jesús Cañas Murillo, Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984 (reimpresión en Madrid, Libertarias –Clásicos Libertarias–, 1998). Sobre Leonelo y Cimbranos véase jornada II, vv. 982-1022, y vv. 1103-1136, respectivamente.

⁸ Ed. cit., jornada III, vv. 2123-2158.

⁹ Ed. cit., jornada III, vv. 2201-2255 y 2356-2382.

¹⁰ Cf. artículo citado en nota 5.

¹¹ Cf. Jesús Cañas Murillo, *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 17), 2000. La cita en pp. 29-30. Estudios sobre la construcción de los personajes en otros textos del propio Lope de Vega y en otros autores del Barroco pueden encontrarse en mis trabajos: Jesús Cañas Murillo, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», publicado en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 75-95; Jesús Cañas Murillo, «Vino, historia y amores en *El galán de la Membrilla*, de Lope de Vega», publicado en *XX Jornadas de Viticultura y Enología de la Tierra de Barros*, Almendralejo, Cultural «Santa Ana», 1999, pp. 27-55; y Jesús Cañas Murillo, «Personajes tipo y tipos de personaje en el teatro de Gaspar de Aguilar», publicado en *Anuario de Estudios Filológicos*, VI, 1983, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1984, pp. 35-56.

poética. El personaje es concreto, pertenece a la obra específica, particular; y puede estar diseñado, o no, sobre la base de un tipo o de varios tipos diferentes que en él pueden confluír. El tipo queda definido por una serie de rasgos generales de caracterización y una serie de funciones que siempre son recurrentes, que se pueden identificar en diferentes piezas, rasgos y funciones en las que todo un grupo de agonistas similares llegan a coincidir. El personaje creado sobre el tipo de características y las funciones de éste último, aunque a veces no absolutamente todas, pero puede tener también otras específicas que no se identifican con las de aquél, distintas a las suyas, que no son necesariamente recurrentes, que son propias y peculiares del agonista que figura en cada texto en particular. El personaje es masculino o femenino. Tiene sexo concreto. El tipo no siempre. El sexo puede ser asignado en el proceso de conversión del tipo en personaje. El personaje tiene, o puede tener, nombre propio. El tipo tiene sólo nombre genérico y generalizador.

En *Fuente Ovejuna* Lope de Vega utiliza para componer sus personajes todos los tipos que le brindaba la poética del género¹², excepción hecha del figurón. Nos encontramos con la dama, con el galán, con el criado, con el viejo, con el poderoso y con el gracioso. Estudiemos cada agonista de forma individualizada.

Los personajes de *Fuente Ovejuna* han sido distribuidos en cada una de las dos acciones que integran el argumento de la comedia¹³. Más adelante

¹² Cf. Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963; José Fernández Montesinos, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, Madrid, Hernando, 1925, pp. 469-501, incluido después en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya (Temas y Estudios), 1969, pp. 21-64; Fernando Lázaro Carreter, «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en VV.AA., *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra / Teatro Español, 1986, pp. 33-48; Fernando Lázaro Carreter, «Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Española*, 7. *Arcadia*. Estudios dedicados a Francisco López Estrada, al cuidado de Ángel Gómez Moreno, Javier Huerta Calvo y Víctor Infantes, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp. 225-229; Frédéric Serralta, «El tipo del "galán suelto": del enredo al figurón», en *Cuadernos de teatro clásico*, 1. *La comedia de capa y espada*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 83-93; Frédéric Serralta, «Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?)», en VV.AA., *En torno al teatro del Siglo de Oro*. XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro, ed. Irene Pardo Molina y Antonio Serrano, Almería, Diputación Provincial, 2001, pp. 85-93. Sobre los orígenes del tipo del figurón en el teatro de Lope tengo en la actualidad en curso de realización el trabajo «Sobre los orígenes del tipo del figurón: *El caballero milagro* (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega», artículo cuyas conclusiones están parcialmente adelantadas en Jesús Cañas Murillo, «Diez calas sobre el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro», en prensa en las Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002. *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

¹³ Cf. Juan Manuel Rozas, «Fuente Ovejuna desde la segunda acción», en *Actas del I Simposio de Literatura española*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 173-192, reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 331-353; Juan Manuel Rozas, «Ciudad Real y su provincia en el teatro de Lope de Vega», en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 10, II época, diciembre de 1980, pp. 143-169, reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid,

estudiaremos este aspecto con mayor detenimiento. Tanto los agonistas encuadrados en la primera acción como los insertados en la segunda son creados sobre la base de los tipos funcionales de la poética.

En la primera acción Laurencia ha sido diseñada sobre la base de dos tipos, la dama y el galán. De ahí sus contradicciones, a veces señaladas por la crítica. Se muestra desdeñosa y esquiva con su pareja¹⁴, preocupada por su honor¹⁵, contraria a los deseos del Comendador¹⁶ aunque temerosa de él y preocupada por su galán¹⁷. Se muestra fuerte y fuerte y poderosa, como galán, e incita a sus conciudadanos a tomar venganza contra el Comendador por las afrentas sufridas, en la escena de la junta¹⁸. Frondoso es el valiente galán, defensor de su dama, que sufre las arbitrariedades de su poderoso rival y sabe enfrentarse a ellas¹⁹. Esteban se construye sobre el tipo del viejo, y, como tal, es sensato, sentencioso²⁰; asume el papel de padre preocupado por su hija y alcalde que recibe los ultrajes del Comendador²¹. Barrildo se forma sobre el tipo del criado, y, como tal, es acompañante de Frondoso, personaje de diálogo²², de relación²³. Mengo se basa en el gracioso, pero no en el criado, y, por ello, crea anticlímax²⁴, es comentarista²⁵, es cobarde²⁶, introduce momentos cómicos²⁷. Pascuala es creada sobre dos tipos, el criado, y, debido a ello, es transmisora de noticias, intermediaria, personajes de diálogo, consejera y acompañante de Laurencia, y sobre la dama, por lo que aparece preocupada por el amor²⁸. Alonso se construye sobre el viejo y el criado, por lo que es acompañante, enlace con Fernán Gómez, presentador de problemas municipales²⁹. El Regidor se crea sobre el viejo, y es sensato³⁰, protector del galán Frondoso, con respecto

Cátedra, 1990, pp. 401-426; Jesús Cañas Murillo, «Estudio de *Fuente Ovejuna*», en «Introducción» a Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. Jesús Cañas Murillo. Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984, pp. 49-76 (reimpresión en Madrid, Libertarias –Clásicos Libertarias–, 1988, pp. 47-71) –sobre las dos acciones, pp. 52-54 (pp. 50-52 en la reimpresión de Libertarias) –.

¹⁴ Ed. cit., jornada I, vv. 723-778.

¹⁵ Ed. cit., jornada I, vv. 275-444.

¹⁶ Ed. cit., jornada I, vv. 779-859.

¹⁷ Ed. cit., jornada II, vv. 1137-1216; jornada II, vv. 1277-1316; jornada II, vv. 1570-1651.

¹⁸ Ed. cit., jornada III, vv. 1716-1793.

¹⁹ Ed. cit., jornada I, vv. 275-444; jornada I, vv. 723-778; jornada I, vv. 779-859; jornada II, vv. 1277-1316; jornada II, vv. 1472-1569; jornada II, vv. 1570-1651.

²⁰ Ed. cit., jornada I, vv. 529-594; jornada II, vv. 860-891; jornada II, vv. 939-1022.

²¹ Ed. cit., jornada II, vv. 1317-1448; jornada II, 1570-1651; jornada III, vv. 1652-1711.

²² Ed. cit., jornada I, vv. 275-444.

²³ Ed. cit., jornada II, vv. 892-930; jornada II, vv. 1472-1569.

²⁴ Ed. cit., jornada I, vv. 275-444.

²⁵ Ed. cit., jornada II, vv. 1137-1216; jornada II, vv. 1472-1569.

²⁶ Ed. cit., jornada II, vv. 1217-1276; jornada III, vv. 1652-1711.

²⁷ Ed. cit., jornada II, vv. 1472-1569; jornada II, vv. 1570-1651.

²⁸ Ed. cit., jornada I, vv. 173-274; jornada I, vv. 595-634; jornada II, vv. 1137-1216; jornada II, vv. 1570-1651.

²⁹ Ed. cit., jornada I, vv. 529-594.

³⁰ Ed. cit., jornada II, vv. 860-891; jornada II, vv. 939-1022.

al cual asume la función de padre³¹. Leonelo es hecho sobre el criado, y, así, es trasmisor de noticias, personajes de relación³², comentarista³³. Juan Rojo es el viejo sensato, que recibe la función de padre de Frondoso³⁴. El Labrador se basa en el criado, por lo que es trasmisor de noticias³⁵. El Alcalde es viejo sensato³⁶. Jacinta es dama ultrajada³⁷. Flores es criado, trasmisor de noticias, personaje de diálogo y de relación³⁸, ejecutor de las órdenes de su señor³⁹, a quien a veces consigue frenar⁴⁰. Ortuño es criado, trasmisor de noticias, personaje de diálogo y de relación, ejecutor de las órdenes de su señor⁴¹, a quien a veces consigue frenar⁴², comentarista⁴³. El juez pesquisidor es criado, ejecutor de las órdenes del rey⁴⁴.

En la segunda acción Flores se crea sobre el criado, y es trasmisor de noticias, personaje de diálogo, intermediario, voz de la conciencia de su señor⁴⁵. Ortuño es criado, trasmisor de noticias, personaje de diálogo, intermediario, voz de la conciencia de su señor⁴⁶. El Maestre de Calatrava es el poderoso negativo, por inexperto, mal aconsejado, manejado por Fernán Gómez⁴⁷, un poderoso negativo que después de muerto el Comendador empieza a recobrar la cordura⁴⁸. Los Reyes Católicos son los poderosos positivos, sensatos, justicieros, que contrastan en su caracterización con la inexperiencia del Maestre de Calatrava y con la perversidad del Fernán Gómez⁴⁹; y son también dama y galán perfectamente compenetrados⁵⁰. Como expliqué en otro lugar⁵¹, son presentados como seres modélicos. Son prudentes, discretos, admirables. Forman un matrimonio perfecto. Su actuación se adecúa perfectamente al

³¹ Ed. cit., jornada II, vv.1317-1448; jornada III, vv. 1652-1711.

³² Ed. cit., jornada II, vv. 892-930.

³³ Ed. cit., jornada II, vv. 939-1022.

³⁴ Ed. cit., jornada II, vv. 931-938; jornada II, vv. 1472-1569; jornada II, vv. 1570-1651; jornada III, vv. 1652-1711.

³⁵ Ed. cit., jornada II, vv. 931-938.

³⁶ Ed. cit., jornada II, vv. 939-1022; jornada II, vv. 1317-1448.

³⁷ Ed. cit., jornada II, vv. 1137-1216; jornada II, vv. 1253-1276.

³⁸ Ed. cit., jornada I, vv. 445-528; jornada III, vv. 1848-1919.

³⁹ Ed. cit., jornada I, vv. 595-634; jornada II, vv. 1137-1216.

⁴⁰ Ed. cit., jornada II, vv. 939-1022; jornada II, vv. 1023-1136.

⁴¹ Ed. cit., jornada I, vv. 595-634; jornada II, vv. 1137-1216.

⁴² Ed. cit., jornada II, vv. 939-1022.

⁴³ Ed. cit., jornada II, vv. 1023-1136.

⁴⁴ Ed. cit., jornada III, vv. 2201-2255; jornada III, vv. 2356-2382.

⁴⁵ Ed. cit., jornada I, vv. 1-40; jornada III, vv. 1948-2027.

⁴⁶ Ed. cit., jornada I, vv. 1-40.

⁴⁷ Ed. cit., jornada I, vv. 41-172; jornada II, vv. 1449-1471.

⁴⁸ Ed. cit., jornada III, vv. 2123-2158; jornada III, vv. 2308-2355.

⁴⁹ Ed. cit., jornada I, vv. 635-722; jornada III, vv. 1948-2027.

⁵⁰ Ed. cit., jornada III, vv. 2288-2299.

⁵¹ Jesús Cañas Murillo, «El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35. La cita en pp. 34-35.

código de la monarquía teocéntrica, propio de la comedia nueva. Su poder viene de Dios, quien se lo entrega para que lo ejerzan correctamente. Su acción es similar a la del Creador. Dejan actuar. Pero al final intervienen e imparten premios y castigos. Con ello logran restablecer el orden social, reflejo del orden y la armonía del universo.

Manrique es criado, acompañante, creador de diálogo, intermediario, consejero, transmisor de noticias, algunas no escenificadas, introductor de otros personajes, –como los Regidores de Ciudad Real, como el Maestre–, ejecutor de las órdenes de sus señores⁵². Los Regidores de Ciudad Real se crean sobre el viejo, con su característica sensatez, y sobre el criado, por lo que son narradores de sucesos no escenificados, enlace entre sus soberanos y su ciudad⁵³. Cimbranos es criado, transmisor de noticias, acompañante, personaje de relación⁵⁴. El Soldado del acto tercero es criado, mensajero⁵⁵.

El personaje más complejo de todos es el Comendador Fernán Gómez de Guzmán⁵⁶. Él interviene tanto en la primera como en la segunda acción. Se construye sobre los tipos del poderoso, del criado y el galán. Es en todo momento negativo. Hay una cierta especialización según sea la acción en la que figure. En la segunda es poderoso negativo, que provoca la guerra contra los Reyes Católicos y la sublevación de la orden de Calatrava contra la autoridad de los monarcas; es criado con respecto al Maestre, y, como tal, transmisor de noticias y consejero suyo⁵⁷. En la primera es poderoso negativo, injusto y tirano⁵⁸; pero también galán negativo, lascivo, impetuoso y soberbio, que persigue a las mujeres de Fuente Ovejuna y crea triángulo amoroso en la relación establecida entre Laurencia y Frondoso⁵⁹. Sus caracteres propios inciden en su maldad personal. Es soberbio y vanidoso⁶⁰; tiene gran complejo de superioridad⁶¹; considera sus objetivos, su propio gusto, prioritarios, y no duda en utilizar cualquier medio para alcanzarlos⁶²; se siente ofendido cuando no consigue hacer su voluntad⁶³; es atrevido, incongruente y falto de delicadeza⁶⁴. Continuamente son resaltados sus rasgos negativos a lo largo del argumento. Él se ve convertido en uno de

⁵² Ed. cit., jornada I, vv. 635-722; jornada III, vv. 1920-1931; jornada III, vv. 2300-2307.

⁵³ Ed. cit., jornada I, vv. 655-722.

⁵⁴ Ed. cit., jornada II, vv. 1103-1136.

⁵⁵ Ed. cit., jornada III, vv. 2123-2158.

⁵⁶ Sobre el personaje de Fernán Gómez, véase Michael J. Ruggerio, «Fernán Gómez de Guzmán, Protagonist of *Fuenteovejuna*», en *Bulletin of the Comediantes*, 47, 1, summer 1995, pp. 5-20.

⁵⁷ Ed. cit., jornada I, vv. 41-172; jornada II, vv. 1449-1471.

⁵⁸ Ed. cit., jornada I, vv. 529-594; jornada II, vv. 1217-1276; jornada II, vv. 1569-1651 (bodas); jornada III, vv. 1848-1919.

⁵⁹ Ed. cit., jornada I, vv. 595-634; jornada I, vv. 779-859.

⁶⁰ Ed. cit., jornada I, vv. 56-59, 588, 846-847; jornada II, v. 1137...

⁶¹ Ed. cit., jornada I, vv. 45-52, 786-804; jornada II, vv. 1027, 1254-1255...

⁶² Ed. cit., jornada I, vv. 129-140; jornada II, vv. 1594-1606...

⁶³ Ed. cit., jornada I, vv. 786-804...

⁶⁴ Ed. cit., jornada I, vv. 32-36 (exige cortesía a los demás pero no se siente obligado a poseer esa cualidad), 814-817, 967-970...

los ejes de composición de la comedia. Enlaza las dos acciones. Ocasiona los sucesos infaustos que en ambas tienen lugar, la sublevación de su orden contra los Reyes, en la segunda, la sublevación de Fuente Ovejuna contra su injusta autoridad, en la primera. Y todo ello, su importancia funcional, su completa y más compleja construcción y caracterización, tiene una justificación clara. De tal modo, mostrando su perversidad con detenimiento, se explica, –junto con otros motivos, estudiados por mí en un trabajo anterior⁶⁵–, de cara al espectador, y de la propia censura, la necesidad de la muerte de Fernán Gómez, un individuo funesto que, por exigencias de la propia poética, –tan presente en la poética de la comedia nueva, como constituyente esencial–, debe recibir el castigo merecido por sus malas acciones.

Junto a todos estos existen otros agonistas que carecen de tipificación, que no han sido contruidos sobre los tipos funcionales de la comedia nueva. Son personajes puramente circunstanciales que forman parte del acompañamiento y de ambientación de la obra. Se les encomiendan funciones accidentales muy puntuales, y, cumplidas estas, desaparecen sin volver a hacer acto de presencia en el argumento. Tal acontece con los músicos, los grupos de labradores de la villa, o el «acompañamiento» del Maestre de Calatrava. Otros son concreciones del personaje colectivo, al que más adelante nos referiremos, a las que en unos instantes muy específicos se han asignado unos peculiares cometidos, cumplidos los cuales no vuelven a ser mencionadas, como acontece con el niño de la escena de las torturas, del que más adelante nos volveremos a ocupar.

Los personajes concretos de *Fuente Ovejuna*, creados en la forma que acabamos de mencionar, son conocidos por el espectador a través de sus acciones, o de las palabras que pronuncian y los diálogos que mantienen. Son usos habituales en la técnica dramática de todos los tiempos. Así, Frondoso, al enfrentarse al Comendador al final de la primera jornada, queda caracterizado como hombre valiente. Esteban y el Regidor se manifiestan como individuos preocupados por el bienestar de su comunidad en los primeros momentos del acto segundo⁶⁶. De todos ellos apenas se incluyen descripciones físicas. De su fisonomía tan sólo se mencionan aspectos aislados y nada concretos, como la hermosura de Laurencia⁶⁷. Todos muestran tendencia a declarar previamente sus planteamientos concretos de actuación, con lo que generan tensión o expectación⁶⁸, a justificar sus hechos⁶⁹, los acontecimientos que les toca protagonizar⁷⁰ o

⁶⁵ Jesús Cañas Murillo, «El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35. *Vid.*, especialmente, pp. 28-30.

⁶⁶ Ed. cit., jornada II, vv. 860-891.

⁶⁷ Ed. cit., jornada I, vv. 787-789.

⁶⁸ Ed. cit., jornada I, vv. 855-859, jornada III, vv. 2147-2158...

⁶⁹ Ed. cit., jornada III, vv. 2308 y ss.

⁷⁰ Ed. cit., jornada II, vv. 1450-1451; jornada III, vv. 2000-2007.

sus afirmaciones⁷¹. Todos cumplen, para proporcionar más verosimilitud a la pieza, con el precepto de la comedia nueva, explicado por Lope de Vega en su *Arte Nuevo*⁷², de la adecuación entre su lenguaje y la situación en la que se encuentran, y lenguaje y personaje concreto de que se trate⁷³, por lo que en algunos casos se ha querido dar entrada en el argumento a los usos lingüísticos propios del sayagués, la lengua literaria típica de los pastores, que el teatro renacentista quiso conformar y que heredó el teatro barroco.

Debido al diseño que se ha proporcionado al argumento general de la comedia⁷⁴, los personajes aparecen clasificados por acciones. Parte de ellos se sitúan en la acción principal. Parte, en la segunda. En la primera se encuentran los habitantes de Fuente Ovejuna, el Comendador Fernán Gómez y las personas que están a su servicio, sus criados, En la segunda, los Reyes Católicos y sus partidarios, y los miembros de la orden de Calatrava, con el Maestre y el Comendador al frente. Fernán Gómez, con su importante papel en ambas acciones, y, en frases más avanzadas del desarrollo de la obra, los Reyes Católicos, sirven de conexión entre ambos grupos de agonistas.

Dada la configuración del argumento, tanto en lo referente a la primera acción como a la segunda, los personajes son también repartidos en bandos. En la segunda, son situados los Reyes Católicos y sus seguidores frente al Maestre, el Comendador y el resto de los miembros de la orden de Calatrava. En la primera, los moradores de Fuente Ovejuna, los villanos, quedan opuestos a Fernán Gómez y sus hombres. El choque entre ambos bandos posibilita el desarrollo general del argumento, en el sentido buscado por el dramaturgo. El choque no solamente se produce en sentido físico, por medio de enfrentamientos bélicos, sino también afecta al plano de la caracterización. Y en este aspecto se ah querido utilizar la técnica del contraste. Los monarcas, con su rectitud

⁷¹ Ed. cit., jornada III, vv. 1723-1740.

⁷² Cf. Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976. La primera parte de este libro fue publicada, con el título de «El significado del *Arte Nuevo*», en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 259-293.

⁷³ Incluso en algunas ocasiones las dos correspondencias entran en colisión, en cuyo caso se da preferencia a la primera sobre la segunda. Es lo que sucede en el acto primero, en la discusión sobre el amor en la que participan Laurencia, Frondoso, Barrildo, Mengo y Jacinta (vv. 275-444), discusión que, al ser de carácter culto, obliga, por la adecuación entre el lenguaje y situación, a eliminar el uso del sayagués del habla de los villanos, aunque, en última instancia, Lope rebaja la altura intelectual alcanzada mediante la inclusión de vulgarismos en los finales del episodio (vv. 349-352; 427-432).

⁷⁴ Cf. Jesús Cañas Murillo, «Estudio de *Fuente Ovejuna*», en «Introducción» a Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. Jesús Cañas Murillo. Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984, pp. 49-76 (en la reimpresión en Madrid, Libertarias 1998, pp. 47-71), –*vid.*, especialmente, pp. 52-58 (pp. 50-55 en la versión de 1998)–; Jesús Cañas Murillo, «El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35; Juan Manuel Rozas, «*Fuente Ovejuna* desde la segunda acción», en *Actas del I Simposio de Literatura española*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 173-192, reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 331-353.

esencial, su madurez, su buen hacer general, contrastan fuertemente con el Maestre de Calatrava, Girón, joven inmaduro, manejado por su subordinado el Comendador, y contrastan con el egoísmo y la tiranía del propio Fernán Gómez. Los habitantes de Fuente Ovejuna, con su bondad, con su auténtica y verdadera honradez, con su honor, contrastan con el perverso Comendador que los oprime. El contraste es un medio eficaz de marcar distancias entre unos y otros agonistas, de alabar unos comportamientos, de censurar otros, de coadyuvar a transmitir unos contenidos concretos y el mensaje, el significado, que Lope quiso encerrar en su creación.

Otra división se introduce en los agonistas. El criterio es la clase social a la que cada uno pertenece. Los nobles son diferentes a los villanos. Como estudió M^a Grazia Profeti⁷⁵, entre ambos colectivos, en los caracteres que los definen, se produce una inversión de atributos. Las clases superiores, teóricamente, deberían estar formadas por individuos honrados, de impecable actuación, caballerosos, corteses, preocupados por el buen gobierno y el bienestar de sus súbditos. El Maestre de Calatrava, inexperto y fácil de manejar, y, sobre todo, Fernán Gómez, cuya actuación se refleja en sus criados, que ejecutan sus órdenes, encarnan la antítesis de esa visión. El pueblo es quien verdaderamente posee el honor, quien es muestra de honradez y buen hacer, quien puede ser admirado por el espectador. Al margen quedan los Reyes Católicos y sus seguidores, ejemplos de rectitud y buen comportamiento.

La distribución de los personajes en acciones, en bandos y frentes que chocan y contrastan entre sí, que a veces tienen valores invertidos, se convierte en un medio eficaz e indispensable para trazar un argumento complejo, apto para satisfacer los gustos del auditorio, desarrollar unos temas específicos y transmitir un mensaje que el autor quería defender⁷⁶.

Según la función concreta que se ha asignado a cada agonista, los personajes pueden ser repartidos en tres grandes grupos. En el primero se encuentran los protagonistas. Son individuos que desempeñan la misión de desarrollar la parte fundamental de la acción. Tal sucede con el Maestre de Calatrava, los Reyes Católicos y Fernán Gómez, que posibilitan el trazado del subargumento. Tal acontece con el Comendador, Laurencia, Frondoso, Esteban, Juan Rojo, y, en menor medida, Pascuala, Barrildo y Mengo, en el argumento principal. Sus funciones coinciden en buena medida con las que posee el tipo, o lo tipos, de la poética sobre el que, o los que, se crean. Pese a ello, a veces desempeñan también misiones complementarias. Acontece con Laurencia y Frondoso en las escenas de las torturas, convertidos en comentaristas del heroico comportamiento de sus conciudadanos, agrupados ya en un personaje colectivo

⁷⁵ Cf. Introducción a su edición de *Fuente Ovejuna* (Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, Ed. María Grazia Profeti. Barcelona, Planeta –Clásicos Universales Planeta–, 1981).

⁷⁶ Cf. Jesús Cañas Murillo, «El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35.

que más adelante estudiaremos. Acontece con Mengo en las escenas de la junta, en la que se transforma, no en gracioso, sino en la voz de la conciencia de los villanos⁷⁷. Son, así, configurados como individuos polifuncionales.

El segundo grupo queda integrado por los personajes secundarios, aquellos que tienen una menos destacada intervención que los anteriores. Se incluyen, en la segunda acción, Manrique, Ortuño y Flores, Cimbranos. En la primera, Ortuño y Flores, Cimbranos, Alonso, los Regidores, Jacinta, el juez pesquisidor, Leonelo. A todos se les asigna menos cometidos que a los insertados en el colectivo anterior. Cumplen las propias del tipo funcional sobre el que son contruidos, y que antes hemos señalado.

En el tercer grupo figuran los agonistas que sólo se utilizan en momentos muy particulares, que reciben misiones específicas, cumplidas las cuales desaparecen por completo. Así, los Regidores de Ciudad Real. Así, los músicos, los labradores, o el acompañamiento del Maestre, que contribuyen a crear un ambiente determinado, adecuado a la situación en la que figuran. Así, el muchacho que aparece en el episodio de las torturas, un niño del que más adelante nos ocuparemos.

La clasificación funcional es clara en el argumento. Pero queda trastocada en el momento en que se produce la creación del personaje colectivo, un personaje que en el apartado siguiente tendremos ocasión de analizar.

El número de personajes que encontramos en *Fuente Ovejuna* es elevado. No por ello la pieza sufre ningún tipo de quiebra estructural. Dos recursos han sido utilizados para impedirlo. El primero es el establecimiento de una jerarquización funcional entre los agonistas, ya estudiada, que provoca la dependencia de unos con respecto a otros. El segundo es la articulación de la obra en torno a tres núcleos básicos de personajes, los Reyes Católicos y sus partidarios, la orden de Calatrava, y los moradores de Fuente Ovejuna. Son tres núcleos que posibilitan el desarrollo de los temas y la transmisión del significado. Al Comendador Fernán Gómez y a los monarcas se les encomienda la misión de establecer enlace entre esos tres conjuntos, y garantizar con ello la unidad del argumento.

3. Sobre la creación del personaje colectivo

De la exposición que acabamos de efectuar parece desprenderse que la comedia que nos ocupa no ofrece peculiaridades especiales con respecto a otras que se incluyen en su mismo género histórico. Hasta ahora no hemos encontrado más que agonistas configurados sobre los tipos funcionales propios de la poética de ese género, que se vieron convertidos en constituyentes de la misma. Pero sí seguimos analizando, observamos que tales tipos funcionales aparecen en *Fuente Ovejuna* un tanto desdibujados cuando los buscamos en los personajes concretos, específicos. Sufren una atenuación de su importancia,

⁷⁷ Ed. cit., jornada III, vv. 1658-1711.

una difuminación de sus contornos, cuando son utilizados como base para la creación de los agonistas de la comedia. Mengo, por ejemplo, para haber sido formado sobre el gracioso, resulta bastante serio en comparación de otros agonistas similares de otros textos. Laurencia, como dama, no guarda correlato con otros personajes parecidos de otras obras, pues es demasiado arisca y despegada de su galán, sin los rasgos de dulzura y de platonismo amoroso típicos de otras damas de la comedia nueva, activa, esforzada, valiente, incluso varonil aunque parte de estos caracteres son explicables por el uso que se ha hecho del tipo del galán para configurar al agonista.

Y es que uno de los verdaderos protagonistas de *Fuente Ovejuna*, al menos en su primera acción, la principal, es un personaje colectivo⁷⁸, es el pueblo, los habitantes de la villa actualmente cordobesa, antaño extremeña, en bloque. En muchas ocasiones se ha insistido sobre este particular⁷⁹, pero no siempre se ha efectuado una serie de matizaciones que es necesario poner de relieve.

El protagonista de *Fuente Ovejuna* no es siempre el colectivo en el argumento⁸⁰. Es un personaje que se colectiviza. Lope, al principio de la acción, va presentado a seres individuales, contruidos sobre tópicos tipos funcionales de la comedia nueva, como antes hemos explicado. Pero, llegado un momento concreto, se produce la metamorfosis. Los contornos individuales desaparecen y el personaje colectivo emerge en toda su extensión, en toda su grandeza. Tal momento concreto se halla casi en las postrimerías de la comedia, al comienzo de la jornada tercera, cuando son incluidas las escenas de la junta, cuando se produce la intervención de Laurencia, que insulta a sus convecinos y les hace tomar conciencia de su verdadero poder como grupo, como colectividad. Antes nos encontrábamos con seres aislados, que sólo actúan como grupo para vitorear al Comendador cuando vuelve de la guerra, que sufren, uno por uno las arbitrariedades de Fernán Gómez sin que apenas hagan nada, –excepción hecha de Frondoso cuando se atreve a defender a Laurencia, y, menos, Mengo cuando defiende a Jacinta–, para remediarlo. Ahora surge el colectivo, y todos los habitantes de Fuente Ovejuna, distribuidos organizativamente en dos conjuntos un ejército de hombres y otro de mujeres, actúan como un solo individuo para poner freno a los desmanes del Comendador, y asumen, como

⁷⁸ Sobre este aspecto, véase el libro de Teresa J. Kirschner, *El protagonista colectivo en «Fuenteovejuna»*, de Lope de Vega, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

⁷⁹ Véanse, por ejemplo los trabajos clásicos de Menéndez Pelayo, Ribbans, Spitzer, Casaldueiro, Rozas..., insertos en nuestra «Bibliografía selecta sobre *Fuente Ovejuna*», sita al final de este trabajo, para comprobarlo.

⁸⁰ Ya en el prólogo a mi edición de *Fuente Ovejuna*, anteriormente citada, insistí en este particular (vid. pp. 64-65, en la edición de Plaza y Janés; pp. 61-62, en la edición de Libertarias), aunque con menos profundidad que en el presente artículo. Posteriormente Antonio Rey Hazas, en su trabajo «Cervantes y Lope ante el personajes colectivo: *La Numancia frente a Fuenteovejuna*» (publicado en VV. AA., *Cervantes y el teatro*. Número monográfico. Director: Luciano García Lorenzo. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, pp. 69-91), se manifestó en el mismo sentido (vid. pp. 88-89).

un solo individuo y sin fisuras, las consecuencias de sus hechos, como muy bien queda puesto de manifiesto en las investigaciones del juez pesquisidor, en las escenas de las torturas.

A partir de la creación del personaje colectivo los tipos que dieron origen a los agonistas que en él se integran pierden funcionalidad. Desaparecen los rasgos tópicos, propios del tipo funcional sobre el que se creó cada individuo, y aparece un personaje nuevo, colectivo, que es sustituto y heredero del héroe trágico tradicional, un personaje que no tiene encaje exacto en ningún tipo tópico de los que forman parte, como constituyente, de la poética del género. A partir de ese momento los agonistas contruidos sobre el tipo del viejo pierden su papel tópico (Esteban, Juan Rojo⁸¹, Regidores); Barrildo, sus rasgos de criado; Mengo, por regla general, los suyos de gracioso⁸²; Pascuala, los de dama y criada; Jacinta, los de dama⁸³. Las mujeres, como indica Laurencia, se transforman en soldados⁸⁴. Todos los habitantes de Fuente Ovejuna celebran como un solo personaje la muerte del Comendador⁸⁵. Todos a una adoptan el papel de héroe valiente y esforzado.

Pese a todo, la inclusión del personaje colectivo no supone la anulación completa y absoluta de todos los caracteres que los agonistas habían recibido en la primera parte del argumento. Alguno de ellos, cuando es necesario para el buen desarrollo de la acción, para el encadenamiento lógico de los sucesos, mantienen rasgos y actitudes propias del tipo sobre el que primitivamente se construyeron. Tal acontece con Esteban, que ejerce como viejo sensato cuando advierte a sus convecinos de que llegaría a Fuente Ovejuna un juez pesquisidor, y propone las medidas necesarias para superar esta prueba⁸⁶. O sucede con Mengo, gracioso útil, con sus intervenciones, para rebajar la tensión acumulada en la escena de las torturas y su preparación⁸⁷. O con Laurencia y Frondoso, dama y galán, respectivamente, en la escena de las torturas⁸⁸. Pero, salvo en estos casos, es la colectividad la que predomina, como queda bien puesto de manifiesto en las ya mencionadas escenas de las torturas⁸⁹, o en los instantes del desenlace, en los que hallamos, junto a otros individuales, un único personaje colectivo, con un portavoz también único, Esteban, que interviene ante los Reyes, representa a todos los demás, y transmite a los monarcas las razones y el pensamiento de todos⁹⁰.

⁸¹ Cf. ed. cit., jornada III, vv. 1848-1919.

⁸² Salvo en jornada III, vv. 1896-1897, y en jornada III, vv. 1906-1907.

⁸³ Cf. ed. cit., jornada III, vv. 1794-1847.

⁸⁴ Ed. cit., jornada III, vv. 1888-1889.

⁸⁵ Ed. cit., jornada III, vv. 2028-2110.

⁸⁶ Ed. cit., jornada III, vv. 2028-2110.

⁸⁷ Ed. cit., jornada III, vv. 2028-2110; jornada III, vv. 2201-2255.

⁸⁸ Ed. cit., jornada III, vv. 2159-2200.

⁸⁹ Ed. cit., jornada III, vv. 2201-2255.

⁹⁰ Ed. cit., jornada III, vv.2384-2451.

En alguna circunstancia, ya en la parte última de la comedia, cuando el grupo es lo que se utiliza, puede aparecer algún agonista individualizado. Así ocurre con el niño destacado en el episodio de las torturas. Pero no se rompe con ello el predominio de la colectividad. El niño no es sino una concreción del personaje colectivo, como antes hemos adelantado. A él se le asigna una función muy específica, es convertido en un medio en ensalzar aún más al nuevo héroe resultante, el pueblo de Fuente Ovejuna en su conjunto, al mostrar cómo es éste un grupo compacto, sin fisuras, en el que hasta los más jóvenes, los supuestamente más débiles, se sienten absolutamente solidarios con sus mayores, comparten, voluntariamente, la responsabilidad de todos, asumen, junto a todos, el carácter admirable del nuevo protagonista conformado, y comparten junto a él las alabanzas que pueda merecer su actuación.

La creación y empleo del personaje colectivo tiene importantes consecuencias en el trazado del argumento. Algunas ya las hemos comentado, como es la eliminación de los rasgos previos que definen a muchos agonistas individualmente. Otras hacen referencia a otros aspectos de la composición de la pieza. Tal acontece con la clasificación funcional de personajes inicialmente trazada y que antes hemos estudiado. A partir de la llegada del grupo tal clasificación sufre una quiebra, una ruptura. Los agonistas que antes eran secundarios e incluso accidentales ven ascendida su importancia, su categoría funcional. Todos quedan incluidos en el nuevo personaje que se adopta, independientemente de la misión que hasta entonces hubiesen venido desempeñando y, dentro de él, reciben la categoría funcional de protagonistas y la nueva caracterización de héroe digno de alabanza y admiración, útil para desarrollar unos temas y un significado a los que más adelante nos vamos a referir.

La colectivización de personajes no es de uso general en todas las partes del argumento. Afecta a los habitantes de Fuente Ovejuna, y, queremos insistir, sólo a partir del acto tercero, a partir de las escenas de la junta. No afecta en la primera acción a todos los agonistas, no se adopta para los que se incluyen en el bando del Comendador. Y no afecta a los personajes de la segunda acción, que no son colectivizados, que en todo momento mantienen caracterización y funciones individuales, tal y como fueron presentadas desde los primeros momentos de la comedia.

El empleo que se hace de los agonistas y uso del personaje colectivo de la forma y en los términos que hasta aquí hemos ido comentando, tiene en *Fuente Ovejuna* una clara justificación. Todo se ve convertido en un claro y perfecto auxiliar para desarrollar un tema principal que se ve utilizado como una de las bases compositivas de la comedia, como un eje en torno al cual se construye todo el argumento. Todo se ve convertido en un claro y perfecto auxiliar para facilitar la transmisión de un mensaje específico, una tesis, un significado, que se desea trasladar al espectador. Se trata del tema de la jerarquización social y el mensaje de la alabanza de la monarquía teocéntrica, encarnada, en esta pieza,

en los Reyes Católicos. Son dos aspectos de la comedia que, junto a otros, en un trabajo anterior nuestro tuvimos ocasión de analizar y estudiar con mayor detenimiento. A sus conclusiones queremos en estos momentos remitir⁹¹.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA SOBRE FUENTE OVEJUNA

1. Ediciones

- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Juan María Marín. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1981.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Maria Grazia Profeti. Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta), 1981.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984. Reimpresión en Madrid, Libertarias (Clásicos Libertarias), 1998.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Donald McGrady. Estudio preliminar de Noël Salomon. Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico), 1993.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia), 1996, 7ª ed.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Rinaldo Froldi. Apéndice de Abraham Madroñal. Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1999.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Donald McGrady. Barcelona, Crítica (Clásicos y Modernos), 2000.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna. El caballero de Olmedo*. Ed. Maria Grazia Profeti. Madrid, Biblioteca Nueva (Clásicos), 2002.

2. Estudios

- Almansov, Alexey: «Fuente Ovejuna y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162, 1963, pp. 701-755.
- Anibal, C. E.: «The Historical Elements of Lope de Vega's *Fuente Ovejuna*», en *Publications of the Modern Language Association of America*, XLIX, 1934, pp. 657-718.
- Blue, William R.: «The Politics of Lope's *Fuenteovejuna*», en *Hispanic Review*, LVI, 1991, pp. 295-315.

⁹¹ Jesús Cañas Murillo, «El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35. Véanse también, Juan Manuel Rozas, «Fuente Ovejuna desde la segunda acción», en *Actas del I Simposio de Literatura española*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 173-192, reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 331-353; y Antonio Rey Hazas, «Cervantes y Lope ante el personajes colectivo: *La Numancia* frente a *Fuenteovejuna*» (publicado en VV. AA., *Cervantes y el teatro*, número monográfico. Director: Luciano García Lorenzo. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, pp. 69-91.

- Blue, William R.: «The Politics of Lope's *Fuenteovejuna*», en D. W. Foster, D. Altamiranda y C. de Urioste (eds.), *Spanish Literature*, 2000, 3 vols., vol. 2, *From Origins to 1700*.
- Cabrera, Emilio y Moros, Andrés: *Fuenteovejuna. La violencia antiseñorial en el siglo XV*. Barcelona, Crítica, 1991.
- Cañas Murillo, Jesús: «Estudio de *Fuente Ovejuna*», en «Introducción» a Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984, pp. 49-76 (en la reimpresión de Madrid, Libertarias, 1998, pp. 47-71).
- Cañas Murillo, Jesús: «El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35.
- Carter, Robin: «*Fuente Ovejuna* and the Tyranny: some problems of linking drama with political theory», en *Forum for Modern Language Studies*, XII, 1977, pp. 313-336.
- Casalduero, Joaquín: «Lope de Vega: *Fuente Ovejuna*», en *Estudios sobre el teatro español*. Madrid, Gredos (BRH), 1962, pp. 9-44.
- Chaffee Sorace, Diane: «Animal Imaginerie in Lope de Vega's *Fuente Ovejuna*», en *Bulletin of the Comediantes*, XLII, n° 2, 1990, pp. 199-214.
- Delgado Morales, Manuel: «Palabra u ornato en la puesta en escena de *Peribañez y Fuenteovejuna*», en *Hispanic Review*, 61, 3, 1993, pp. 345-361.
- Dixon, Victor: «“Su Majestad habla, en fin, como quien tanto ha acertado”, La conclusión ejemplar de *Fuente Ovejuna*», en *Criticón*, XLII, n° 42, 1988, pp. 155-168.
- Ferreiro Villanueva, Isabel: *Claves para la lectura de Fuente Ovejuna de Lope de Vega*. Madrid, Daimon, 1986.
- Ferreiro Villanueva, Isabel: *Claves de Fuente Ovejuna, de Lope de Vega*. Madrid, Ciclo, (Claves para la lectura), 1986.
- Fischer, Susan L.: «*Fuente Ovejuna* on the Rack: Inerrogation of a Caarnavalesque Theatre of Terror», en *Hispanic Review*, LXV, n° 1, 1997, pp. 61-92.
- Forasteri Braschi, Eduardo: «*Fuente Ovejuna* y la justificación», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 1-4, 1972, pp. 89-99.
- García Aguilera, Raúl y Hernández Ossorno, Mariano: *Revuelta y litigios de los villanos de la Encomienda de Fuenteovejuna*. Madrid, Editora Nacional, 1975.
- García Lorenzo, Luciano: «Puesta en escena y recepción del teatro clásico español: *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*. Ed. A. Robert Lauer y Henry W. Sullivan. New York, Peter Lang, 1997, pp. 112-121.
- Hall, J. B.: «Theme and Structure in Lope's *Fuente Ovejuna*», en *Forum for Modern Language Studies*, X, 1974, pp. 57-66.
- Hall, J. B.: *Fuenteovejuna*. Londres, Tamesis books, 1985.
- Herrera Montero, Bernal: «*Fuente Ovejuna* de Lope y el maquiavelismo», en

- Criticón*, XLV, 1989, pp. 131-153.
- Herrero, Javier: «The New Monarchy: a Structural Reinterpretation of *Fuente Ovejuna*», *Revista Hispánica Moderna*, 36, 1970-1971, pp. 173-185.
- Kirschner, Teresa J.: *El protagonista colectivo en «Fuenteovejuna» de Lope de Vega*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- Labarre, Françoise: «L'enigme de *Fuente Ovejuna*», en *Critique Sociale et Convention Théâtrales*. Pau, Universidad de Pau, 1989, pp. 79-94.
- López Estrada, Francisco: «*Fuente Ovejuna*» en el teatro de Lope y de Monroy (*Consideración crítica de ambas obras*). Sevilla, Universidad de Sevilla, 1965.
- López Estrada, Francisco: «Los villanos filósofos y políticos. La configuración de *Fuente Ovejuna* a través de los nombres y apellidos», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXX, 1969, pp. 518-542.
- López Estrada, Francisco: «La canción "Al val de Fuente Ovejuna" de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope», en *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid, Castalia, 1971, pp. 453-468.
- López Estrada, Francisco: «Música y letras; más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*», en *Cuadernos de teatro clásico*, 3, *Música y teatro*, 1989, pp. 45-52.
- López Estrada, Francisco: «*Fuente Ovejuna* hoy», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería. Ed. José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo, Antonio Serrano. Almería, Diputación de Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 173-189.
- McKay, A. y McKendrick, G.: «The crowd in the theater and the crowd in history: *Fuenteovejuna*», en D. W. Foster, D. Altamiranda y C. de Urioste (eds.), *Spanish Literature*, 2000, 3 vols., vol. 2. *From Origins to 1700*.
- Menéndez Pelayo, Marcelino: «*Fuente Ovejuna*», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, V. Madrid, CSIC (Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, XXXIII), 1949, pp. 573-546.
- Moir, Duncan W.: «Lope de Vega's *Fuente Ovejuna* and the *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias Horozco», en *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid, Castalia, 1971, pp. 537-546.
- Morley, S. Griswold: «*Fuente Ovejuna* y and Its Theme-Parallels», en *Hispanic Review*, IV, 1936, pp. 303-311.
- Pring-Mill, R. D. F.: «Sententiousness in *Fuente Ovejuna*», en *Tulane Drama Review*, VII, 1962, pp. 5-37.
- Ramírez de Arellano, R.: «Rebelión de Fuente Ovejuna contra el Comendador Mayor de Calatrava Fernán Gómez de Guzmán», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXXIX, 1901, pp. 446-512.
- Rey Hazas, Antonio: «Cervantes y Lope ante el personaje colectivo: *La Numancia* frente a *Fuenteovejuna*», en VV. AA., *Cervantes y el teatro*. Número monográfico. Director: Luciano García Lorenzo. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, pp. 69-91.
- Ribbans, G. V.: «Significado y estructura de *Fuenteovejuna*», en VV. AA., *El teatro de Lope de Vega*. Artículos y Estudios. Prólogo, selección y revisión técnica

- de José Francisco Gatti. Buenos Aires, Eudeba, 1967, 2ª ed., pp. 91-123.
- Robles Pazos, J.: «Sobre la fecha de *Fuente Ovejuna*», en *Modern Language Notes*, L, 1935, pp. 179-182.
- Rozas, Juan Manuel: «*Fuente Ovejuna* desde la segunda acción», en *Actas del I Simposio de Literatura española*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 173-192. Reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990, pp.331-353.
- Rozas, Juan Manuel: «Ciudad Real y su provincia en el teatro de Lope de Vega», en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 10, II, época, diciembre de 1980, pp. 143-169. Reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 401-426.
- Ruggerio, Michael J.: «Fernán Gómez de Guzmán, Protagonist of *Fuenteovejuna*», en *Bulletin of the Comediantes*, 47, 1, summer 1995, pp. 5-20.
- Spitzer, Leo: «A central theme and its structural equivalent in Lope's *Fuente Ovejuna*», en *Hispanic Review*, XXIII, 1955, pp. 274-292. Traducido, con el título de «Un tema central y su equivalente estructural en *Fuenteovejuna*», en VV. AA., *El teatro de Lope de Vega*. Artículos y Estudios. Prólogo, selección y revisión técnica de José Francisco Gatti. Buenos Aires, Eudeba, 1967, 2ª ed., pp. 124-147.
- Wardropper, Bruce W.: «*Fuente Ovejuna*: "el gusto" and "lo justo"», *Studies in Philology*, LIII, 1956, pp. 159-171.
- Weber de Kurlat, Frida: «La expresión de la erótica en el teatro de Lope de Vega. (El caso de *Fuente Ovejuna*) », en *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid, Gredos, 1983, pp. 673-687.