

**EN EL TALLER DE LOPE: SECUENCIAS Y MOTIVOS TÓPICOS
DE LAS PACES DE LOS REYES**

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

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

EN EL TALLER DE LOPE: SECUENCIAS Y MOTIVOS TÓPICOS DE LAS «PACES DE LOS REYES»

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

1. LA COMEDIA COMO OBRA DE TALLER: LAS FÓRMULAS DRAMÁTICAS

Para entender cabalmente la comedia española, hemos de situarnos en la perspectiva justa. Estamos acostumbrados a la idea romántica de la genialidad, la excepcionalidad, la inspiración y la gratuidad y arbitrariedad de la creación artística. El teatro de Lope —tan romántico en otros aspectos— no tiene nada que ver con esa concepción. Se trata de un profesional de la escena que trabaja, como los guionistas del cine o la televisión hoy, a destajo y en serie.

Se ha llegado a decir¹ que sus comedias son obras de taller: una caterva de discípulos escribiría el grueso de la pieza y el maestro sólo se encargaría de organizar esta tarea colectiva y de dar las pinceladas finales, es decir, de componer los versos de mayor compromiso, los de mayor enjundia poética.

En mi opinión, esta hipótesis no merece crédito alguno. Conservamos manuscritos autógrafos en que toda la comedia es de mano de Lope, y nadie, en una época plagada de polémicas y luchas literarias, lo acusó de vender como propias obras de varios autores. Sí es verdad, en cambio, que estas piezas son obras de taller, de un taller artesano cuyo único operario era el propio Lope de Vega Carpio.

El poeta actuaba como un alfarero. Sabía perfectamente cómo tornear el barro, cómo ejecutar asas, pitorros, adornos varios, y cómo ensamblarlos a gusto del consumidor. Sus comedias se construyen a base de fórmulas dramáticas, es decir, secuencias, motivos y estructuras que se repiten en varias obras.

Este sistema de producción en serie nos obliga a establecer ciertos deslindes. Enrique J. Rodríguez Baltanás² planteó el problema y señaló la existencia de lo que él llama literatura, paraliteratura y subliteratura. Por su génesis (versos mercantiles) todo el teatro de Lope, y aun toda la comedia española, debería caer bajo el epígrafe de la paraliteratura. Se trata de piezas con propósito estético, aunque a menudo sumamente descuidadas, en las que puede darse o no una creatividad sustantiva.

¹ Vid. Charles V. Aubrun: «Las mil y ochocientas comedias de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (Edi-6, Madrid, 1981), págs. 27-33.

² «Literatura y paraliteratura en el teatro de Lope de Vega: Hacia un nuevo deslinde en la producción dramática del Renacimiento», en *RL*, L (1988), págs. 37-60. En el artículo se encontrarán las referencias precisas a los teóricos y estudiosos de los que parte su análisis: Garrido Gallardo, Todorov, Amorós, Díez Borque, D. Ynduráin, J. I. Ferreras, Luckács y la obligada deuda con los formalistas rusos Timanov y Tomachevski.

El propio Rodríguez Baltanás ilustra su concepto de paraliteratura con *Las paces de los reyes*, que «no pasa de ser una obra deshilvanada no más que para dar ilustración teatral a una antigua (y problemática) leyenda»³. Así es. Pero exactamente lo mismo ocurre con la mayor parte de las obras del Fénix⁴. Desde esta perspectiva no parece adecuado contraponer *Las paces de los reyes* a las «grandes tragedias» del Fénix: *El caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El mejor alcalde, el rey*, *El castigo sin venganza*... Porque ¿qué es *El caballero de Olmedo*, un drama por el que siento la mayor devoción, sino una ilustración más o menos deshilvanada de una confusa leyenda? ¿Qué es *Peribáñez* sino la amplificación por necesidades comerciales de un viejo cantarillo? ¿Qué es *Fuenteovejuna* sino una dramatización torpona de un episodio menor de la *Crónica* de Rades de Andrada?

Algo parecido se podría decir del conjunto de la obra shakespeariana, por más que el sentido reverencial con que se aborda su estudio nos oculte su génesis, su intención y, a menudo, su sentido.

Observemos que la consideración de *Fuenteovejuna* como un drama de primer orden es una «invención» moderna, se podría decir que de la segunda mitad del siglo XIX, y nació y se sostiene por razones bien ajenas a la intención de Lope y a su naturaleza literaria. Teresa J. Kirschner dedicó un volumen apasionante y apasionado⁵ a resaltar sus valores dramáticos; pero la amplia y rigurosa documentación que nos ofrece viene a demostrar precisamente que hubo que esperar al fragor de las luchas revolucionarias decimonónicas (burguesas primero, proletarias después) para descubrir que esta pieza paraliteraria, compuesta con manifiesto descuido, es una gran tragedia popular. Cuando Hartzenbusch la publicó en la «Biblioteca de autores españoles» no merecía más aprecio que el que hoy otorgamos a *Las paces de los reyes*.

Algo parecido puede afirmarse de *El caballero de Olmedo* o de *Peribáñez*, aunque en estos casos no dispongamos de estudios de su recepción equivalentes al de Kirschner para *Fuenteovejuna*.

Estas consideraciones me llevan a concluir que el juicio sobre el «logro estético», rasgo que, según Rodríguez Baltanás, deslindaría la literatura de la paraliteratura, es algo sometido a vaivenes, caprichos y arbitrariedades en la recepción literaria. La intención política o social que el público y la crítica de un determinado momento creen ver en una pieza dramática sustituye al juicio más sereno de los valores estéticos de su estructura, de sus situaciones, de sus versos, de la caracterización de los personajes...

No puede olvidarse que todas las comedias, incluso las que hoy se consideran grandes tragedias, son productos comerciales, y esta literatura venal, este arte masivo tiene leyes propias, distintas de las que rigen la creación de un Flaubert, un Mallarmé o un Góngora. Y que, si queremos entenderlo, hemos de juzgarlo según sus dictados.

No tengo duda de que *Solo ante el peligro* o *Irma la dulce* son piezas maestras del arte

³ Rodríguez Baltanás: «Literatura y paraliteratura...», pág. 58.

⁴ Hay excepciones: *El castigo sin venganza* tuvo un propósito estético definido y un modo de creación, al menos en la intención, sustancialmente diferente del resto.

⁵ *El protagonista colectivo de «Fuenteovejuna» de Lope de Vega* (Universidad de Salamanca, 1979).

cinematográfico, aunque pertenezcan a una serie paraartística, y estoy convencido de que *El caballero de Olmedo* (igualmente solo ante las asechanzas) o *El perro del hortelano* (otro juego de esgrima amorosa) son obras geniales. En todos los casos, por encima y al margen de la concreta intencionalidad ideológica que tuvieran o creyeran tener sus creadores.

Pero cuando hablamos de arte masivo, no cabe extasiarse ante la originalidad de cada elemento dramático, sino atender a la perfección y coherencia del ensamblaje, ya que los comediógrafos áureos y los grandes creadores cinematográficos de los años cuarenta y cincuenta manejan fórmulas reiteradas.

El análisis de algunos elementos formularios quizá nos revele algo del funcionamiento de la comedia y apunte ciertas claves de interpretación y valoración.

2. FUENTE, FALLOS ESTRUCTURALES Y CONDICIONES DE CREACIÓN DE LAS PACES DE LOS REYES⁶

Las paces de los reyes no es una obra maestra⁷, pero sí es un drama que nos permite como pocos otros analizar ciertos medios y sistemas que Lope empleaba en su torrencial creación.

El asunto procede, como es bien sabido, de una noticia aparecida por vez primera en los *Castigos e documentos para bien vivir* redactados en la corte de Sancho IV (1284 y 1295). De aquí, o de las fuentes en que se basaba, pasó a algunas versiones de la *Crónica general de*

⁶ No es escasa la bibliografía académica en torno a esta obra de Lope. Ya el conde Von Schack resumió el argumento en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, cuya primera edición alemana es de 1845; véase la traducción española de Eduardo de Mier (Madrid, 1885-1887, 5 vols.), tomo II, págs. 37-39. Le siguieron Arturo Farinelli: *Grillparzer und Lope de Vega* (Berlín, 1894; manejo la traducción española: *Lope de Vega en Alemania*, Bosch, Barcelona, 1936, págs. 156-181) y Menéndez Pelayo, en el estudio al frente de su edición (*Obras de Lope de Vega*, VIII, Madrid, 1898, reproducido en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1949, págs. 79-106). Después se han sucedido estudios parciales: J. Gómez de Salazar: «Alphonse VIII et doña Ferosa», en *Evidences*, XXII (1951), págs. 37-43; Fernando Allué y Morell: «La Raquel hermosa de Lope de Vega», en *Clavileño*, V (1954), págs. 30-34; Jerome W. Schweiter: «The Jewess of Toledo: three unstudied dramatic adaptations of the Raquel-Alfonso VIII legend», en *Romance Notes*, IV (Chapel Hill, 1962), págs. 21-25... Todo lo anterior desemboca en el estudio de James A. Castañeda: *A critical edition of Lope de Vega's «Las paces de los reyes y Judía de Toledo»* (The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1962), resumido en la edición española del drama de Lope (Anaya, Salamanca, 1971). Con posterioridad se han publicado los estudios de James David H. Darst: «The unity of *Las paces de los reyes* y *judía de Toledo*», en *Symposium* (1971), págs. 225-235; Pilar Concejo: «Función y simbolismo de la mujer en *La hermosa Ester* y en *La judía de Toledo*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (Lidi-6, Madrid, 1981), págs. 461-477; Enrique J. Rodríguez Baltanás: «Literatura y paraliteratura...», ya citado; Jesús Cañas Murillo: «*Las paces de los reyes* y *Judía de Toledo* de Lope de Vega, un primer preludio de Raquel», en *Anuario de estudios filológicos*, IX (Cáceres, 1988), págs. 59-81... En su trabajo Rodríguez Baltanás señala que ha estudiado con mayor detalle la obra en su tesis doctoral: *Lope de Vega y el problema de la tragedia en el teatro español del Siglo de Oro* (inédita).

⁷ Lo hemos dicho, con más o menos vehemencia, cuantos nos hemos acercado al texto desde Menéndez Pelayo. Los románticos, en especial los de lengua alemana, tuvieron este drama en mayor aprecio, quizá porque la presencia judía era para ellos una situación viva y no un hecho remoto. En fecha muy temprana (1820, según Farinelli: *Lope de Vega en Alemania*, pág. 212) Grillparzer empezó a interesarse por el teatro de Lope y, como consecuencia, en torno a 1824 (Farinelli: *Lope de Vega en Alemania*, págs. 156 y ss.) compuso *Die Judin von Toledo*. La fascinación austroalemana por este asunto se ha mantenido con los inevitables altibajos. En estos días triunfa en España la traducción de otra *Die Judin von Toledo*, la novela de Lion Feuchtwanger (Aufbau Verlag, Berlín-Weimar, 1955; traducción española: Edef, Madrid, 1992).

España, que presentan interpolaciones posteriores a la obra de Alfonso X el Sabio⁸.

El verdadero creador del mito fue Lope. Todas las obras posteriores tienen como fuente última *Las paces de los reyes*. Lope es el que bautiza —valga la paradoja— a la protagonista. En las crónicas la judía se llamaba ambigüamente *Fermosa*, convirtiendo el epíteto en nombre propio. Lope le da nombre: Raquel, el símbolo bíblico de la belleza por la que hay que luchar.⁹

Lope partió, como para otras muchas comedias, de la *Tercera crónica general*, en la edición de Florián de Ocampo¹⁰.

La obra presenta un grave defecto estructural. Se trata en realidad de dos dramas enteramente distintos. El primer acto se ocupa de dos episodios interrelacionados de la infancia de Alfonso VIII: el reconocimiento del rey en Toledo¹¹ y la toma del castillo de Zorita, defendido por Lope de Arenas¹². En las jornadas II y III, el autor y los espectadores no vuelven a acordarse de las niñeces del rey, salvo en alguna alusión esporádica y sin relieve dramático. Esos dos actos están consagrados a un único asunto: los trágicos amores del monarca y Raquel, la muerte de la amante y la reconciliación de los reyes¹³. Esta última parte es la única que responde al título de *Las paces de los reyes y judía de Toledo*.

El propio Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias*, escrito en 1608, había defendido la unidad de acción:

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica;
quiero dezir, inserta de otras cosas

⁸ Para el estudio de las fuentes históricas, vid. Castañeda: *A critical edition...*

⁹ El poeta fue muy aficionado al nombre de la protagonista y al mito bíblico de los amores de Jacob. Parte de una vaga referencia en la canción n.º 206 del *Canzoniere* petraquresco y de forma más inmediata del soneto de Camões «Sete anos de pastor Jacob servia...». Lope —en su mitomanía— se identifica con la leyenda del Génesis cuando en el periodo 1598-1602 se ve cogido entre el matrimonio de conveniencia con Juana de Guardo y los apasionados amores con Micaela de Luján:

¡Ay de aquel alma a padecer dispuesta,
que espera su Raquel en la otra vida,
y tiene a Lía para siempre en esta!

(*Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, tomo I, núm. 5)

Cuando se dispone a escribir *Las paces de los reyes* (1604-1612, probablemente 1610-1612; según Morley y Bruceton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, pág. 372), el nombre de Raquel surge de forma espontánea: una judía bella y deseada no podía llamarse de otra manera. Y desde entonces se ha llamado así.

Más tarde volverá sobre el mito bíblico en las *Rimas sacras* (en *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1969, pág. 366), en *El castigo sin venganza* (vs. 1671-1673) y en la *Égloga a Claudio de La vega del Parnaso* (Madrid, 1637; facsimil: Ara Iovis, Arañuez, 1993, fols. 93 v. y 94 r.): «que amor a tanto sol, a tanto frío, / o fuera de Jacob o fuera mío».

¹⁰ *Las quatro partes enteras de la Crónica de España que mandó componer el rey don Alfonso llamado el Sabio*, Zamora, 1541.

¹¹ Fols. 338-341 v. de la *Crónica* de Ocampo, en la edición de Valladolid, 1604.

¹² Fols. 342-343 v. de la *Crónica* de Ocampo, en la edición de Valladolid, 1604.

¹³ Fols. 344 v.-345 v. de la *Crónica* de Ocampo, en la edición de Valladolid, 1604.

que del primero intento se desvíen;
ni que della se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo. (vs. 181-187)¹⁴

Sin embargo, el drama que nos ocupa contradice de forma flagrante este principio. De él se puede quitar un acto completo sin que se resienta su estructura dramática. Es más, para dotarlo de cierta unidad hay que desmembrarlo forzosamente¹⁵.

La explicación de esta trasgresión del propio sistema dramático sólo podemos encontrarla en las condiciones en que se desarrolla la creación. Lope, como es sabido, escribe bajo la presión de un mercado ávido de comedias.

Quizá pensó componer unas *Mocedades de Alfonso VIII* e inició su trabajo ciñéndose escrupulosamente a la *Tercera crónica general*. Al acabar el trágico episodio de Lope de Arenas, se encontró con que el capítulo que seguía inmediatamente, el de los amores con Fermosa, era más atractivo que otros lances heroicos de la juventud del rey¹⁶.

En condiciones normales, cuando un dramaturgo ve a mitad de su trabajo que surge un nuevo asunto ajeno a lo que hasta entonces ha tratado, tiene claro lo que debe hacer: eliminar lo escrito y empezar de nuevo.

Pero la comedia española no se escribía en el vacío. Era un bien comercial, valía dinero y Lope no podía ni quería permitirse el lujo de tirar a la papelera un trabajo acabado y perfecto en su género, como es el acto I de *Las paces*.

Yuxtapuso, por tanto, los dos dramas sin establecer entre ellos conexión alguna. Sin duda, el público de 1604-1612 admitía este tipo de chapuzas estructurales y quizá se complacía en la variedad que le ofrecían estos saltos argumentales y temáticos. No debemos olvidar que poetas y cómicos se enfrentaban a «la cólera / de un español sentado», que

no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el final juicio desde el Génesis. (vs. 206-208)

Las paces presenta desde el génesis del reinado de Alfonso VIII hasta un cierto juicio fi-

¹⁴ Citamos por Lope de Vega: *Rimas*, ed. cit., tomo II, núm. 247. En lo sucesivo, sólo señalaremos los versos.

¹⁵ Así hubo de proceder al adaptar el drama para una representación conmemorativa de la batalla de Alarcos. Para evitar confusiones, el texto resultante se tituló *Retablo de las paces de los reyes* (Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1995). No obstante esta evidencia, James David H. Darst («The unity of *Las paces de los reyes* y *judía de Toledo*») ha tratado de demostrar el carácter unitario de la pieza que nos ocupa. En su concepto, el primer acto tiene la función dramática de mostrar la entereza del monarca hasta que cae bajo las redes del amor. Vid. las objeciones de Rodríguez Baltanás: «Literatura y paraliteratura...», pág. 54.

¹⁶ Algo parecido le ocurrió al romancista Lorenzo Sepúlveda. En todas las ediciones conocidas de su *Cancionero de romances sacados de las crónicas de España* (1550, 1551... 1584) publicó contiguos sendos romances sobre los asuntos que inspiraron a Lope: *Del rey don Alfonso* y *Lope de Arenas* («En Castilla reina Alfonso...») y *Del rey don Alfonso y la judía*. Los motivos argumentales del primero coinciden con los del primer acto de *Las paces*, y los del segundo, con las otras dos jornadas.

nal, con la aparición del ángel, que le trasmite el veredicto divino sobre su conducta.

Por esas fechas (1604-1612), Lope había alcanzado la madurez cómica¹⁷. Escribió comedias de capa y espada poco menos que perfectas: *La discreta enamorada* (1604-1608), *La dama boba* (1613), *El perro del hortelano* (1613); pero el drama histórico seguía teniendo una estructura narrativa. El poeta iba desarrollando uno tras otro los lances, sin ser capaz de concentrar la acción y reducirla a sus elementos esenciales, tal y como exigen los principios generalmente admitidos para el arte dramático.

3. FÓRMULAS DE «LAS NIÑECES DE ALFONSO VIII»

La acción se inicia *ex abrupto* con los gritos de «¡Toledo por Alfonso, rey legítimo / de Castilla!». El dramaturgo, como en otras obras (*Fuenteovejuna*, por ejemplo), aprovecha el corredor superior del corral para este tipo de proclamas. Ese espacio tiene un valor convencional (los sublevados han tomado los fuertes de la ciudad) y simbólico, la monarquía se sitúa por encima de todos: «Pónese en lo alto el rey Alfonso, niño» (tras el verso 38)¹⁸.

Hay en esta jornada mil fórmulas tópicas de la comedia: los elogios al rey, «que ha de ser para su tierra, / un César para la guerra / y un Numa para la paz» (vs. 144-146); la doble condición de Lope de Arenas, fiero guerrero y tierno amante, desarrollada en un parlamento (vs. 382-399); o la recriminación de Dominguillo a su señor por ocuparse en cosas de amores cuando la guerra llama a su puerta (vs. 458-491). La anáfora, la interrogación retórica, el paralelismo y contraste son medios obligados en este género de discursos:

¿Agora en jardines verdes,
Lope de Arenas, estás?
¿Agora al sueño te das,
cuando es razón que recuerdes?
¿Agora a escuchar las fuentes
destos bellos cuadros bajas,
y los pífanos y cajas
de un ejército no sientes? (vs. 458-465)

Es una fórmula que el poeta sabía de seguro efecto en cualquier situación similar. Era una pieza efficacísima y de amplio empleo en el taller del dramaturgo.

El mismo tópico, en idéntica situación, lo volvemos a encontrar en *La tragedia del rey don Sebastián*, en cuya primera jornada el Maluco recrimina a su hermano Hamet el que esté

¹⁷ Vid. nuestro estudio de conjunto: *Lope de Vega* (Col. «El escritor y su literatura». Teide, Barcelona, 1990), págs. 110-137.

¹⁸ Las citas se refieren siempre a la edición de James A. Castañeda (Anaya, Salamanca, 1971).

coronado de flores y hablando con su amada, mientras los cristianos saltan sobre las playas africanas¹⁹.

La primera jornada se cierra, como si de una obra completa se tratara, con una muerte aieposa y la consiguiente justicia poética. Dominguillo, criado y amigo de Lope de Arenas, se ofrece a Alfonso VIII para facilitar la conquista. Valiéndose de la confianza, alancea a su señor mientras se está afeitando. El rey en premio le manda dar una pensión de por vida, y en castigo a su traición ordena que le arranquen los ojos. Estos aires de trágica crueldad, de desconsiderada violencia dan a esta jornada un regusto amargo que nos recuerda ciertas obras de Shakespeare.

Estas justicias regias son, como bien se sabe, piezas del utillaje dramático de uso constante. Pensemos en *El caballero de Obnedo* con don Alonso asesinado por sus rivales amorosos y la condena a muerte de estos por don Juan II. O en *La vida es sueño*, donde el soldado traidor es rigurosamente castigado.

4. LAS PACES DE LOS REYES (ACTOS II Y III) COMO ENSAYO DRAMÁTICO

Las jornadas II y III parecen un ensayo, un banco de pruebas, de ciertas fórmulas que el poeta había de aplicar con mayor fortuna en obras que hoy gozan de extrema celebridad, como son *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* y *El caballero de Obnedo*. Señalemos algunas.

4.1. *La recepción*

Tras un preámbulo que resume las quiméricas hazañas de Alfonso VIII en las cruzadas (asunto desarrollado por Lope de Vega en la *Jerusalén conquistada*), encontraremos la recepción del rey en Toledo y el ofrecimiento de las llaves de la ciudad. Es escena tópica, que los poetas gustan de repetir. Recuérdese el recibimiento del comendador en *Fuenteovejuna* o, mejor todavía, el principio de *La estrella de Sevilla* con la entrada de Sancho el Fuerte en la ciudad del Betis.

4.2. *Los piropos*

Al empezar la acción, la pregunta del rey:

¿Qué os parece, mi Leonor,
desta famosa ciudad? (vs. 1045-1046)

da pie a un intercambio de piropos entre Alfonso y su esposa, similares y distintos a los que oímos en *Peribáñez*. En *Las paces*, como corresponde a los personajes, los piropos son más cultos, más engolados:

¹⁹ Véase la edición de Menéndez Pelayo (RAF, Madrid, 1890-1915), tomo XII, págs. 526-527.

Pues si yo viera, Leonor,
 a Troya en su libertad,
 a Grecia en su gran valor,
 a Roma en su majestad,
 a España en su antiguo honor,
 aunque no hubiera en los dos
 este lazo con que Dios
 quiso juntarnos aquí,
 no me pareciera a mí
 lo menos que miro en vos. (vs. 1060-1069)

En la tragicomedia ocañense las imágenes se extraen del ámbito rural y tienen mayor gracia expresiva:

No hay pies con zapatos nuevos
 como agradan tus amores [...].
 Pareces en verde prado
 toro bravo y rojo echado;
 pareces camisa nueva... (vs. 106-113)²⁰

En las dos escenas las comparaciones se quedan cortas, pero en *Peribáñez* se da un paso más en el acierto poético. No creo que haya piropo más feliz que el que remata el parlamento de Casilda:

...y parécete a ti mismo
 porque no tienes igual. (vs. 119-120)

4.3. *La nieve del norte frente al brío español*

Sigue un coloquio femenino, entre Raquel y Sibila, su hermana, a orillas del río. Raquel comenta la impresión favorable que le ha causado Alfonso y critica la frialdad de Leonor (las reinas parecen estar condenadas a parecer frías a sus súbditos), «aquella nieve del norte», «aquella hermosura helada», frente a la ponderación del brío español. Este toque de exaltación nacional es una constante en la comedia. Lope recurre a él siempre que la acción lo permite. Lleva esa tendencia al extremo en las piezas sobre las guerras flamencas como *El valiente Céspedes* o *El asalto de Mastrique*.

4.4. *Distribución estrófica*

El poeta va distribuyendo los versos y las estrofas según los esquemas que él mismo expuso en el *Arte nuevo de hacer comedias*. Los piropos en quintillas, los tercetos para las graves conversaciones entre el rey y su valido Garcerán Manrique... El soneto «está bien en los que aguardan» dijo Lope ante la Academia de Madrid, y en *Las paces de los reyes* se cumple

²⁰ Cito por mi edición: *Peribáñez y el comendador de Ocaña. La mujer de Peribáñez* (PPU, Barcelona, 1988).

rigurosamente el precepto. Tras el descubrimiento de Raquel bañándose en el río —fuera de la vista de los espectadores—, Alfonso pide a Garcerán que vaya a hablar con la muchacha, y dice: «Al pie de este moral quiero esperarte» (v. 1288). Se queda solo y para entretener la espera, más la del público que la propia, inicia el recitado de un soneto:

No te engrandezcas ya, ¡oh mar de España!,
por las riquezas que en tus ondas crías...

4.5. Voces y sombras

La escena en que se agolpan de forma más notoria las fórmulas dramáticas es la última del acto II. Alfonso va a visitar a Raquel y se desata una espectacular tormenta. Belardo y más tarde el propio rey describen la tempestad (el público tenía que imaginársela en un corral a las tres de la tarde, hora solar, bajo un cielo despejado y radiante) y surge «una voz cantando, triste, dentro». La situación recuerda a la de *El caballero de Olmedo*: en medio de la noche (oscuridad, como la de la tormenta, bellamente descrita por el protagonista), surge también una voz que canta y perturba a don Alonso.

Las voces deben entonar canciones conocidas por el público, ya que su función era crear un puente entre el auditorio y el escenario. Para *Las paces* no existía un poemilla como el lúgubre canto del caballero. El mito de la judía era literario, no oral, y Lope recurre a adaptar a la situación un romance que los espectadores sabían de coro:

Rey Alfonso, rey Alfonso,
no digas que no te aviso:
mira que pierdes la gracia
de aquel Rey que rey te hizo. (vs. 1833-1836)

Y remata la canción triste y admonitoria con la alusión a otro mito de la tradición oral:

advierte que por la Cava
a España perdió Rodrigo. (vs. 1847-1848)

La reacción de los protagonistas es idéntica (los dos atribuyen la voz a un engaño o hechicería) y pertenece igualmente al arsenal de recursos del poeta. En *Las paces* Alfonso exclama:

¡Vive el cielo, que lo entiendo,
y que todo son hechizos
de Leonor, para quitarme
el gusto que emprendo y sigo! (vs. 1849-1852)

Y en *El caballero*, don Alonso, más dubitativo, dice:

Volver atrás, ¿cómo puedo?
 Invención de Fabia es,
 que quiere, a ruego de Inés,
 hacer que no vaya a Olmedo. (vs. 2380-2383)

No acaban aquí los paralelismos. Cuando el rey va a entrar en el palacio, «sale un hombre con una túnica negra y su espada y daga ceñida, un rostro de negro y cabellera negra» (como los actores mudos que Marsillach ha sacado en su montaje de *El médico de su honra*). A este personaje se le llamará poco después «La sombra». En *El caballero de Olmedo* la acotación nos señala: «Al entrar, una sombra con una máscara negra y sombrero, y puesta la mano en el puño de la espada se le ponga delante».

La actitud de los personajes es similar e incluso sus palabras:

ALFONSO: ¿Qué es esto que ven mis ojos?
 ¿Eres hombre? ¡Hola! ¿A quién digo?
 [...]

 Habla y dime. (*Pr*, vs. 1855-1868)

ALONSO: ¿Qué es esto? ¿Quién va? De ofirme
 no hace caso. ¿Quién es? Hable. (*CO*, vs. 2255-2256)²¹

Hay matices entre las reacciones de los protagonistas. El rey, más bravucón y decidido; el caballero, más turbado y confuso:

Que un hombre me atemorice,
 no habiendo temido a tantos. (*CO*, vs. 2257-2258)

En *El caballero de Olmedo* se añade un nuevo elemento formulario, que no aparece en *Las paces*: la sombra es un desdoblamiento del propio don Alonso:

ALONSO: ¿Quién es?
 SOMBRA: Don Alonso.
 ALONSO: ¿Cómo?
 SOMBRA: Don Alonso.
 ALONSO: No es posible.
 Mas otro será, que yo
 soy don Alonso Manrique...
 Si es invención, ¡meta mano!
 Volvió la espalda. Seguirle,
 desatino me parece. (vs. 2260-2265)

²¹ Cito *El caballero de Olmedo* por mi edición (Vicéas Vives, Barcelona, 1996).

Desde 1604-1612, en que escribe *Las paces*, hasta 1620, en que presumiblemente se redacta *El caballero de Olmedo*, Lope ha progresado muchísimo en su sentido dramático. Don Alfonso es un personaje más complejo y matizado. El autor nos trasmite mejor la turbación de esta escena simbólica. Pero, además, esta secuencia está encajada en la estructura dramática de forma casi perfecta. En *Las paces* se encuentra en medio de la acción y no tiene especial trascendencia. En *El caballero* su importancia es decisiva: aparece en la raíz del trágico final de la obra. A partir de aquí, el espectador está envuelto en la atmósfera de temores y premoniciones que desembocan en la muerte del protagonista, sólo, en medio de la noche.

4.6. *El discurso de los eufemismos*

Con *Fuenteovejuna* tiene *Las paces* varias fórmulas en común. Una de ellas es la que podríamos llamar «el discurso de los eufemismos». El cambio arbitrario de denominación de las cosas merece la crítica de los dos personajes fingidamente rústicos en cuya boca se pone el parlamento. En *Fuenteovejuna* aparece al principio de la acción (vs. 292-320)²². Frondoso llama *damas* a las labradoras y lo justifica con estas palabras: «Andar al uso queremos. / Al bachiller, licenciado...» (vs. 292-293). Sigue una brillante réplica de Laurencia, que pronuncia el «discurso de los términos peyorativos» (vs. 321-348):

...que hay otro más riguroso
y peor vocabulario
en las lenguas descorteses [...];
al hombre grave, enfadoso [...];
al que es constante, villano;
al que es cortés, lisonjero;
hipócrita, al limosnero,
y pretendiente al cristiano... (vs. 324-340)

En *Las paces* Lope emplea este mismo tópico en la jornada II; pero no es sólo el discurso de los eufemismos, sino también el del mundo al revés. Lo pone en boca de Belardo, su álter ego. Cuando el rey le ordena que no llame a Raquel y su hermana con el despectivo *judías*, sino con el más aséptico *hebreas*, Belardo prorrumpe en quejas por el estado del mundo:

¡Las necesidades del mundo,
en que funda sus quimeras!
Todo es lisonja y engaño,
todo es locura y soberbia.
A Dios le llaman de vos,
al hombre llaman de alteza.
cortesana a la mujer

²² Sobre este tópico y sus fuentes, vid. la nota complementaria a los vs. 292-347 en la edición de *Fuente Ovejuna* de Donald McGrady (Crítica, Barcelona, 1993).

que está sin honra y vergüenza,
 mocedades a los vicios,
 a los hurtos diligencias,
 a la pobreza deshonra,
 y honra al fausto y la riqueza;
 valiente al que es temerario,
 discreción a la cautela,
 moreno al negro atezado,
 a la envidia competencia... (vs. 1392-1407)

Está claro que este elaborado discurso no era propio de un hortelano o pastor. Y Lope se encarga de subrayar este juego con un guiño al público, al tiempo que da expresión a una corriente igualitaria que aflora con frecuencia en la comedia española:

Debajo desta pelleja
 puso Dios alma también,
 como a vos, con tres potencias. (vs. 1417-1419)

La adecuación y oportunidad escénica de este recurso dramático es similar en *Las paces* y en *Fuenteovejuna*.

4.7 *Discurso del motín*

No ocurre lo mismo con lo que llamaremos el «discurso del motín». En las dos comedias hay un momento en que un personaje femenino (Laurencia en *Fuenteovejuna*, la reina Leonor en *Las paces*) incita a la sublevación y al asesinato a una asamblea masculina acobardada e incapaz de actuar. Los dos discursos se sitúan al empezar la jornada III, es decir, en el mismo arranque del desenlace, que va a derivar de forma directa de estas arengas. En los dos casos el poeta elige el romance, probablemente por ser un metro muy flexible y apto para los parlamentos extensos y arrebatados.

La estructura de las dos soflamas es muy parecida y ciertos argumentos y expresiones son comunes a ambas. Hay una narración de los antecedentes. En *Fuenteovejuna*, de forma convulsa y agitada, ya que Laurencia llega «desmelenada», tras las torturas y ultrajes a que la ha sometido el comendador. En *Las paces* es más sosegada y aparece tras un extenso vocativo (vs. 1940-1951):

Noble Blasco de Guzmán,
 gallardo Beltrán de Rojas,
 Blán de Toledo, ilustre...

Laurencia y la reina se sorprenden retóricamente de la inactividad de los varones. Y para incitarlos dudan de su condición. En *Las paces*:

¿Vosotros sois sangre goda?
 ¿Vosotros sois descendientes
 de la sangre generosa
 que ganó aquesta ciudad,
 espejo de toda Europa? (vs. 2017-2021)

Y después pasa revista a cada uno de los nobles que asisten a la asamblea.
 En *Fuenteovejuna* oímos a Laurencia:

¿Vosotros sois hombres nobles?
 ¿Vosotros, padres y deudos?
 ¿Vosotros, que no se os rompen
 las entrañas de dolor,
 de verme en tantos dolores? (vs. 1753-1757)

Las dos enumeran los males que han de sobrevenir por su pasividad: el avance de los árabes en *Las paces*:

...presto del Tajo en las ondas
 por dicha con sangre vuestra,
 beberán sus yeguas moras... (vs. 2003-2005)

la infamia y la muerte en *Fuenteovejuna*: «de todos hará lo mismo [colgarlos]».

En las dos obras se recurre al insulto como espolizador de la acobardada grey. En *Fuenteovejuna* es la propia Laurencia la que lanza los improperios: «Gallinas, / [...] hilanderas, maricones, / amujerados, cobardes» (vs. 1770-1780). En *Las paces* los insultos directos se ponen en boca del príncipe Enrique:

¡Villanos!
 ¿Cómo se ha de detener,
 si para tan vil mujer
 no tenéis honra ni manos? (vs. 2052-2055)

Y tanto la reina como la villana muestran su disposición a actuar por su cuenta. Leonor amenaza con volverse a Inglaterra, y Laurencia anuncia una rebelión exclusivamente femenina (vs. 1774-1777):

¡Vive Dios que he de trazar
 que solas mujeres cobren
 la honra de estos tiranos,
 la sangre de estos traidores!

Creo que lo señalado basta para mostrar que la «incitación femenina al motín y al asesinato» es una pieza perfectamente estructurada del sistema de creación en serie del drama lopesco.

Cabría considerar también si ese elemento tiene mayor o menor fuerza dramática en función de las circunstancias que lo rodean. En los ejemplos propuestos está claro que en *Fuenteovejuna* su eficacia es muy superior. La situación (violación de Laurencia, insufrible tiranía) justifica ese discurso incendiario; los insultos a los varones acobardados salen, con lógica, de las entrañas del personaje ultrajado.

En el caso de *Las paces*, la violencia de la arenga, los improperios espoleadores parecen excesivos, porque los males a que hay que poner remedio (la conquista árabe) y los abusos y arbitrariedades de Raquel no han tenido presencia dramática alguna. Al espectador le puede parecer que se pretende matar moscas a cañonazos y que la reina, aunque lo niegue, está mezclando insidiosamente asuntos privados (de cama) con graves cuestiones de estado. El «discurso del motín» es una secuencia dramática que en *Las paces* parece demasiado grande para el conflicto planteado.

4.8. *Belardo: entre el álter ego y la figura del donaire*

La presencia de Belardo es otra fórmula del teatro de Lope. Esta figura, que procedía del romancero pastoril de la juventud del poeta, aparece en numerosas comedias. En las de la primera época es el enamorado impulsivo y atormentado en el que se trasfiguraba el autor para recrear literariamente sus tormentosos amores con Elena Osorio. *Belardo el furioso* es la comedia emblemática de ese primer momento.

A medida que pasó el tiempo, el personaje fue envejeciendo con su creador y dejó de ser el pastor galán y enamorado para convertirse en un aldeano socarrón, que expresa las quejas y disgustos del propio Lope, sobre todo por las críticas y por la falta de reconocimiento en las esferas del poder político y del saber académico. Todavía le servía de orgulloso portavoz cuando en 1631-1632, pronuncia el célebre dictamen: «...yo me sucedo a mí mismo»²³.

Años antes (1604-1613), un Belardo viejo y quejumbroso aparecía en *Peribáñez* y en *Las paces de los reyes*. En esta última el papel tiene mayor desarrollo y pueden seguirse con mayor claridad las obsesiones del autor. Así ocurre en la primera aparición del personaje (acto II, vs. 1303 y ss.). Aquí el hortelano protesta por las críticas injustas:

Con los perros desta huerta
traigo pendencia encubierta
y para mí declarada. (vs. 1322-1324)

Lamenta que reserven los honores al artista para después de la muerte, en vez de ofrecérselos en vida:

Después de muerto, a la fe,
dicen que han de conocerme. [...]

²³ Vid. Juan Manuel Rozas: «Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de *senectute*», en *Estudios sobre Lope de Vega* (Cátedra, Madrid, 1990), pág. 128.

Mientras vivo lo procuro;
que, después de muerto, os juro
de no se lo agradecer. (vs. 1326-1331)

Se duele de la envidia y se presenta como el ser bondadoso que en realidad nunca fue: «En mi vida / hice mal, aunque pudiese». Y al fin se reafirma en su propia grandeza artística frente a sus adversarios:

Todos me muerden en vano;
que al fin de tantos destierros,
ellos se quedan por perros,
y yo me quedo hortelano. (vs. 1336-1339)

Presentada la ambivalencia del personaje (hortelano de los palacios de Galiana / portavoz de Lope), Belardo cobra cierta autonomía y se nos retrata con unos trazos eficaces aunque simples: gruñón y obstinado, pero fiel y servicial; representante del antisemitismo de la sociedad española, pero honrado y compasivo hasta el punto de llegar a avisar a Raquel del riesgo que corre. Con sus tretas logra evitar la muerte que lo amenaza y pone una nota cómica, de figura del donaire, en la trágica escena en que matan a la protagonista.

La figura de Belardo reivindica la cultura de Lope tanto en *Las puceas* como en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. En la primera dice:

Puesto que soy labrador,
ya sabéis que sé leer... (vs. 2173-2174)

Eso era socialmente su autor: un plebeyo con amplio dominio de la pluma. Y lo mismo expresa en *Peribáñez*:

Pudiera juraros yo
de lo que entonces sabía,
pero mi dan a entender
que apenas supe leer. (vs. 2353-2356)

A través de Belardo, el poeta fantasea con un viejo anhelo personal: gozar de la protección regia. En la realidad biográfica nunca se dio; pero en el teatro Belardo sí se convierte en un modesto valido de Alfonso VIII:

...como le vía
pasar por aquí mil veces,
flores, frutas, aves, peces,
de rodillas le ofrecía.
Agradóle el buen humor,
y en la huerta que ha labrado,
jardinero me ha criado,
y barquero y pescador. (vs. 2181-2188)

En otras comedias de Lope, Belardo también llega a gozar del favor real e incluso a ser nombrado cronista, cargo al que aspiró inútilmente el poeta.

4.9. *El campesino cantor y sordo de conveniencia*

Belardo en *Las paces de los reyes* es también protagonista de una secuencia formularia que aparece con rasgos semejantes en *San Isidro, labrador de Madrid* (1598-1608). En una y otra pieza Belardo y Bartolo se encuentran trabajando, uno en la huerta y otro en un molino. Cantan coplillas muy conocidas del público. Bartolo entona «Río verde, río verde...», «Retraída está la infanta...» y «Más precio yo a Peribáñez...», tres romances tradicionales. Belardo canturrea dos estrofas del romance de Lope «Hortelano era Belardo...» y la serranilla «Yo me iba, madre, / a Ciudadreale...». Los dos villanos, ensimismados en el trabajo y en la música, no oyen o fingen no oír a las personas que los llaman, y esta sordera, más o menos voluntaria, desespera a sus interlocutores.

4.10. *Monólogos entrelazados*

Por dos veces Lope recurre en *Las paces* a la técnica de entrelazar dos monólogos: en la jornada II se mezclan la carta que escribe la reina y las consideraciones del rey (vs. 1546-1575); en la escena final (vs. 2699-2707) se cruzan las oraciones de los monarcas. Es un ejercicio de virtuosismo que el propio Lope empleará en otros momentos, pero que está anunciando lo que será uno de los recursos predilectos de Calderón y de la ópera barroca y posterior.

5. CONSIDERACIÓN FINAL

Los ejemplos citados, a los que podrían añadirse algunos otros, nos permiten observar cómo Lope escribió centenares de obras dramáticas yuxtaponiendo secuencias y motivos formularios, capaces de encajarse en situaciones semejantes de diversas comedias. El acierto, la belleza de cada obra va a depender de la fortuna con que se enhebran y justifiquen esos elementos «prefabricados». En este sentido, por sus fallos estructurales, sobre todo la falta de unidad, y por la simplicidad de su planteamiento, *La judía de Toledo* no es una obra maestra. Pero podemos encontrar aciertos parciales, versos brillantes y momentos de emoción.

Es evidente —no descubrimos nada— que el Fénix se plagiaba constantemente a sí mismo. Y con Lope todos los comediógrafos áureos. Por eso estoy convencido de que un verdadero conocimiento de nuestro teatro clásico, pasa por una lectura del conjunto y por un catálogo de situaciones, secuencias y motivos tópicos, es decir, de las fórmulas dramáticas intercambiables²⁴.

²⁴ A ese propósito responde el proyecto de investigación que hemos presentado conjuntamente las universidades de Murcia, Barcelona y Castilla-La Mancha a la DGICYT. Un amplio equipo se propone ir leyendo la totalidad de las comedias setecentistas y fichándolas de acuerdo con una plantilla preestablecida y un *thesaurus* de temas y motivos. Hemos empezado

RESUMEN

Este artículo pretende mostrar a través de la lectura de *Las paces de los reyes* y *Judía de Toledo* el modo de creación de las comedias de Lope. Su arte, como el de los guionistas cinematográficos del Hollywood de posguerra, es profundamente original; pero se trata -si se nos permite la paradoja- de una originalidad colectiva y reiterada en miles de piezas. Lo novedoso es la comedia española (el sistema dramático lopesco), no cada comedia en particular. El poeta, acuciado por un mercado ávido y exigente, construye sus obras con materiales tópicos ya manejados en otras piezas.

Fórmulas reiteradas son el inicio *ex abrupto*, la aparición del rey niño en la galería superior del corral, la doble caracterización de los personajes centrales como fieros guerreros y tiernos amantes, la justicia poética que castiga sangrientamente la traición, los piropos, la exaltación del «brío español», las voces y sombras, el discurso sobre los eufemismos y el estado del mundo, la incitación femenina al motín, la trasfiguración del autor en el hortelano Belardo, etc. Desde nuestra perspectiva, la piedra de toque para establecer con propiedad los valores y escalas literarias, es la cohesión interna de cada texto, su lógica dramática. Y para poder analizar e interpretar adecuadamente esta cuestión es preciso contrastar el uso de secuencias y motivos tópicos en diversas comedias.

nuestra actividad con cuatro dramaturgos: Tirso de Molina, Francisco de Rojas Zorrilla, Álvaro Cubillo de Aragón y Juan Ruiz de Alarcón. En las Jornadas de Almería ofreció su colaboración para este proyecto la profesora Piedad Bolaños, de la universidad de Sevilla, que se ocupará de los argumentos, temas y motivos de Felipe Godínez. En el futuro, un futuro al que todos están invitados, iremos extendiendo la nómina.

Algo parecido (catálogo de argumentos, pero no de motivos ni secuencias tópicos) está preparando el grupo de Valencia, con Joan Oleza y Teresa Ferrer al frente, sobre las comedias de Lope.

**«MISERIAS DE LA COMEDIA». ALGUNOS
PROBLEMAS DEL OFICIO DE REPRESENTAR EN
EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVI**

CARMEN SANZ AYÁN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

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

«MISERIAS DE LA COMEDIA». ALGUNOS PROBLEMAS DEL OFICIO DE REPRESENTAR EN EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVI

CARMEN SANZ AYÁN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Alma perseguida,
romped la cadena;
que tan triste vida
para nada es buena (...)
Falsas alegrías,
vanas esperanzas,
ahora sois mías,
porque sois mudanzas...
LOPE DE VEGA: *La Arcadia*. Libro III, (1598).

Los lamentos amorosos de Anarda en el libro tercero de la *Arcadia* de Lope, podrían haber salido también de los labios de algún pionero autor de comedias del último cuarto del siglo XVI, que deslumbrado en un principio por las ganancias y los brillos de la farándula, experimentara más tarde los múltiples reveses que el nuevo oficio de representar podía depararle.

Hasta hoy, en mis trabajos sobre el teatro del Siglo de Oro me he limitado a señalar la importancia de esta manifestación artística como fenómeno económico¹ durante las últimas décadas del siglo XVI. En ese sentido, cuando aludía a «maestros de hacer comedias» siempre he resaltado el hecho de que se trataba de un negocio floreciente para estos nuevos empresarios² que, según lo que hasta hoy conocemos, eran capaces de abandonar una profesión fija de carácter artesanal para adentrarse en los lucrativos, pero muchas veces inciertos, terrenos escénicos³ e incluso promocionar desde un punto de vista socioeconómico y de manera defini-

¹ Un resumen de esta orientación investigadora se encuentra en Carmen Sanz Ayán: «El teatro como negocio» en *Torre de los Lujanes*. Real Sociedad Económica Madrileña de Amigos del País. 2.º trimestre, 1994, n.º 27, pp. 235 - 251.

² No es una idea nueva la importancia del teatro del Siglo de Oro como producto que se compra y se vende. M. Vitse en «El teatro en el siglo XVII», *Historia del Teatro en España*, dir. por J.M. Díez Borque, Madrid, 1984, pp. 483 y ss. insiste en esta cuestión y más recientemente el propio J.M. Díez Borque en «Lope de Vega y los gustos del Vulgo» en *Teoría, Forma y función del teatro español de los siglos de Oro*, Barcelona, 1986, pp. 37 a 63.

³ Sobre el paso del mundo artesanal a la escena durante el siglo XVI se conocen varios casos documentados. Desde el propio Lope de Rueda que como es bien sabido era batibola, hasta Alonso de la Vega, calcetero; Pedro de Montiel, hilador de seda, Jerónimo Velázquez, Albañil y Tomás Gutiérrez, también calcetero. Sobre este último autor de comedias ver trabajo de Jean Canavaggio: «Sevilla y el teatro a fines del siglo XVI: apostillas a un documento poco conocido» en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a J. Varey*. Ottawa. Dove-House Editions, 1989, pp. 81-99

tiva aunque indirecta a parte de su familia.

Hoy trataré la otra cara de la moneda; pues si el balance de toda una vida dedicada a los montajes escénicos podía ser positivo a la larga, -así hemos podido comprobarlo en el caso de Jerónimo Velázquez⁴, o Mateo de Salcedo⁵ por ejemplo-, no es menos cierto que afrontar año tras año la nueva temporada teatral, comportaba una variada serie de riesgos e incomodidades que incluían desde la propia vida itinerante que estaban obligados a llevar, hasta la hipoteca de bienes muebles e inmuebles por vía de censos, las penas de cárcel por deudas e incluso los castigos de privación de libertad por razones de orden público y moral.

Transgresiones en las que incurrieron la mayor parte de las veces para mantener el éxito de su espectáculo o la supervivencia del mismo.

1. MISERIAS COTIDIANAS. DEUDAS Y OBLIGACIONES

El instrumento notarial más común con el que nos encontramos en el quehacer diario de los autores de comedias y sus compañías fue la *escritura de obligación*. Son sin duda este tipo de documentos los que firmaron con más asiduidad los empresarios teatrales pues desde el concierto con un actor o actriz hasta el acuerdo de traslado de la compañía con unos arrieros, todo quedaba instrumentalizado a través de ellos. Sin embargo estos dos tipos de compromisos mencionados no fueron los que más problemas acarrearón a los autores. Eran con diferencia los aprestos de los hatos de comedias y las consiguientes deudas con mercaderes de ropería, las que a corto o medio plazo les depararon problemas más serios.

No es difícil comprender este fenómeno si tenemos en cuenta que desde fechas muy tempranas, las compañías de comediantes basaron buena parte de su éxito en la riqueza del hato con el que representaban y por tanto la conservación, aumento y enriquecimiento del mismo constituía, como se ha señalado en varias ocasiones, el capital fijo de la empresa teatral y por ende su bien material más preciado⁶.

⁴ Jerónimo Velázquez se esforzó en promocionar socialmente a su único hijo varón, Damián Velázquez de Contreras, que llegó a ser doctor en leyes y tras finalizar sus estudios, marchó a América antes de 1612, desempeñando en Cartagena de Indias el cargo de Consultor del Santo Oficio de la Inquisición y con posterioridad, ejerció de teniente general del gobierno de la Habana. Más noticias sobre este tema en Sanz Ayán, Carmen y García García, Bernardo: «Jerónimo Velázquez, un hombre de teatro en el periodo de gestación de la Comedia Barroca en *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, Tomo V, 1992, pp. 97-134.

⁵ En el caso de Mateo de Salcedo, los familiares más cercanos que promocionaron socialmente gracias a sus relaciones y buenos oficios fueron, su hermano Juan de Salcedo que trabajó como contador en la casa del Duque de Osuna y más tarde escribano de S. Mg. y su hija menor Mariana de Salcedo que casó con el licenciado Juan Gómez. Más noticias sobre esta cuestión en Carmen Sanz Ayán: «Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena Barroca (1572-1608)» *Edad de Oro*, XIV, UAM, 1995, pp. 257-286.

⁶ Estos aspectos han sido tratados en varias ocasiones por Bernardo García García especialmente en una reciente síntesis titulada «Las relaciones entre los comerciantes y artesanos del sector textil con la actividad teatral madrileña a fines del siglo XVI y principios del XVII» en *Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del siglo XVII*. Granada, Octubre, 1994, (en prensa) y en «Los actores y sus vestidos de comedias a fines del quinientos» en *Mito y Personaje. III y IV jornadas de teatro*. Universidad de Burgos, 1995, pp. 155-163.

La solidez e importancia del vestuario y de los complementos de escena era crucial para el desempeño de las representaciones y a veces resultaba ser una carta de presentación tan poderosa como una buena colección de comedias de poeta afamado o un renombrado plantel de actores.

Por esta razón, durante los dos periodos más importantes de contratación en la actividad teatral a lo largo del año, - de septiembre-octubre hasta Carnaval y desde Pascua Florida hasta el Corpus incluyendo las fiestas de agosto en zonas rurales-, las obligaciones con mercaderes de telas y ropas para renovar y ampliar el hato, fueran muy comunes y pueblan con sus testimonios documentales los archivos de protocolos de nuestros pueblos y ciudades, muchos de ellos aún por explorar.

Como el valor de las telas y enseres adquiridos solía ser elevado, en el contenido de las escrituras se especificaba la periodicidad de los pagos aplazados, el fiador que en su caso contraería la obligación si es que el suscriptor incumplía, o en su defecto la garantía material, ya fuera mueble o inmueble, que el deudor aportaba para que el mercader pudiera cobrar su deuda.

A menudo los fiadores solían ser otros autores de comedias o en su defecto representantes de la propia compañía, aunque la situación inversa, -la de que el autor actuara como fiador de sus actores en la compra de ropa-, también era común.

Cuando la garantía del pago era un bien material, una de las cauciones más frecuentes solían ser los ingresos venideros que se pensaban obtener por contrataciones de fiestas y actuaciones ya apalabradas. Es el caso por ejemplo de Alonso Rodríguez en 1577⁷ durante su temporada de otoño-invierno en Madrid. En esa fecha, este autor suscribió una escritura de obligación a favor del mercader Melchor de Ordoñez de 260 reales, en sustitución de una anterior de treinta ducados que no había satisfecho. En la escritura, se fijaban los plazos de pago que serían de treinta reales por cada una de las comedias que el autor hiciera hasta que se extinguiera la deuda. En el caso de que Alonso Rodríguez no cumpliera fielmente con la obligación, el acreedor podría ejecutarle con sólo su declaración jurada.

También resultaba corriente el caso en el que se hipotecaban otros bienes muebles o inmuebles del autor tales como casas o censos, e incluso el antiguo hato de comedias ya consolidado. Así ocurre en los dos episodios que cito a continuación en los que se recurría a ambos tipos de garantía. Por ejemplo en junio de 1595 el autor de comedias Gaspar de Porres y su mujer Catalina Hernández de Verdeseca, cedieron la posesión de su casa en la calle del Príncipe de Madrid, al mercader madrileño Blas de Avila durante un año, para satisfacer una deuda de ropería de 3420 reales⁸. Esta casa salió a relucir de nuevo en marzo de 1596 junto con varios vestidos para representar, con el fin de afrontar los gastos de apresto de la compañía de

⁷ A.H.P.M. Prot.525. Más noticias sobre este autor en C. Sanz Ayán: «Las compañías de representantes en los albores del teatro aureo: la compañía de Alonso Rodríguez (1577)» en *Congreso Internacional Mira de Amescua*. Granada. 1994. (en prensa)

⁸ A.H.P.M. prot. 2113, fol. 124

Porres en la nueva temporada⁹, lo que demuestra la necesidad que los autores de comedias tenían de poseer algunos bienes sólidos que amortiguaran año a año las deudas que contraían para iniciar su actividad.

Del mismo modo pero en fecha mucho más temprana, 1582, Abagaro Francisco de Valdés¹⁰ y su mujer Luisa de Aranda se obligaron a pagar a Juan Ruiz, representante de su agrupación, doscientos ducados de sus retribuciones retrasadas, hipotecando también una parte de una casa que poseían en la calle Nueva de Valladolid y varias prendas de vestir pertenecientes a su hato¹¹.

Con frecuencia, al lado de las escrituras de obligación, los autores redactaban poderes para que en su ausencia, alguien cercano, -bien un amigo de confianza o un familiar-, actuara por él en el caso frecuente de que el autor se hallara ausente. Estos poderes que eran muy necesarios en todas las facetas de la actividad teatral, especialmente en la contratación, eran igual de cruciales en el caso de la asunción de deudas de un modo serio y fiable.

2. MISERIAS MAYORES: PLEITOS Y PENAS DE CÁRCEL

Pero en la historia de las dificultades vividas por los primeros autores de comedias, llaman más la atención los sucesos que tuvieron un final chocante o escandaloso, que estos otros apuros económicos cotidianos, con los que los autores de comedias debieron convivir día tras día, hasta conseguir cosechar el fruto de su trabajo.

Respecto a esos otros acontecimientos más sonados, con relativa frecuencia, - que a veces nos resulta demasiado llamativa cuando contemplamos el fenómeno desde el exclusivo punto de vista de la historia del teatro-, los autores de comedias dieron con sus huesos en la cárcel. Muchas veces por incumplimiento de sus obligaciones económicas y profesionales y algunas otras también por escándalos morales protagonizados por los actores que formaban parte de sus agrupaciones o por ellos mismos.

Aunque he encontrado todavía pocos testimonios, también debieron ser frecuentes los pleitos contra autores por el contenido de alguna de las obras que representaban. Así le ocurrió a Francisco de Cisneros y a su hijo Alonso en 1582, cuando representaron en Burgo de Osma un entremés cuyo contenido resultó ofensivo para el rector del colegio de aquella localidad des-

⁹ Como vemos las casas de la Calle de Príncipe resultaron ser un «comodín» financiero muy útil para Porres en las sucesivas compras que debió hacer para preparar las sucesivas temporadas de su compañía.

¹⁰ Este autor de comedias de cierto éxito durante el último cuarto del siglo XVI era de origen italiano y vino por primera vez a territorio peninsular formando parte de la compañía de Ganasa. Su verdadero nombre era Abagaro Fiesco Baldi que después españolizó por Francisco de Valdés asimilándose a los modos teatrales autóctonos tras contraer matrimonio con Luisa de Aranda, primera esposa de Juan Granado. La trayectoria de este curioso personaje merece un estudio individualizado que se encuentra en curso.

¹¹ concretamente, «... tres ropas de brocado, una verde y amarillo y las otras dos coloradas y amarillas y una ropa de amascote verde y otras dos ropas de damasco, una colorada y otra amarilla y un sayo de brocatel y una marlota de telilla de color.» en Luis Fernández Martín: *Comediantes. Esclavos y Moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*. Valladolid, 1988. pp. 32.

atando una querrela contra los comediantes¹².

Cuando la cárcel sobrevinía por problemas económicos, eran tres tipos de situaciones las que más se repetían. O el pleito lo había desatado algún otro comediante, -ya fuera autor o actor-, o lo había desencadenado una institución municipal o eclesiástica por un incumplimiento profesional, o lo había promovido un particular, -mercader de ropas, arriero, carpintero, etc.-, con el que el autor de comedias no había cumplido sus previas obligaciones.

Pero no eran solamente las dificultades económicas las que podían desembocar en la prisión de un autor de comedias. Los casos de escándalos públicos podían producir también esta consecuencia. Sin embargo cuando esto sucedía, la solidaridad profesional parecía funcionar a la perfección. Como tendremos ocasión de ver, los denunciados no solían ser gentes vinculadas al teatro y cuando los comediantes aparecen en los procesos, casi siempre es más para descubrir que para acusar, quizá con la mira de no ahondar en una controversia moral en la que su actividad profesional pudiera salir mal parada.

2.1. *Los problemas económicos y laborales*

Respecto a las penas de cárcel por incumplimientos laborales o económicos, es necesario insistir en la frecuencia con la que se terminaba en prisión por deudas o inobservancias profesionales durante los siglos modernos.

Las leyes del reino de Castilla establecían la pena de prisión por periodos breves incluso para delitos leves. Si tenemos en cuenta los términos en los que se solían suscribir las escrituras de obligación aludidas, en las que se incluía la posibilidad de ejecución de bienes sólo por la declaración jurada del demandante, caeremos en la cuenta de la alta frecuencia con que negociantes, mercaderes y comerciantes de variada índole, que en un momento determinado no disponían de suficientes bienes sólidos para respaldar sus obligaciones, terminaban entre rejas aunque fuera durante un corto periodo de tiempo.

Los autores y representantes, en tanto en cuanto firmaban y asumían con frecuencia este tipo de documentos, no eran una excepción debiendo enfrentarse en caso de incumplimiento con sus inevitables consecuencias negativas.

De hecho, la prisión era inminente cuando existía un impago incluso antes de comprobar la cantidad y el estado de los bienes del demandado; y se utilizaba en su forma cautelar hasta que se produjera la ejecución de bienes o en su defecto, y si esto no fuera posible, hasta que un fiador se hiciera cargo de la deuda¹³.

Existen algunos episodios de encarcelamientos conocidos en este periodo de los que no se sabe la causa que los promovió. El de Alonso de Cisneros o el de Ganasa en 1582. Posiblemente ambos fueron por obligaciones económicas incumplidas.

¹² El entremés se titulaba *D. Pantalón de Mondapozos*. En la información efectuada se dice que la obra había sido representada ya en Alcalá de Henares y otras partes. A.H.P.M. prot. 858.

¹³ La prisión cautelar para delitos leves fue tratada en su día por Francisco Tomás y Valiente: *El derecho penal de la Monarquía Absoluta (S. XVI, XVII y XVIII)*. Madrid, 1969, pp. 388

Uno de los que hasta ahora no se conocían y que sí tenemos la certeza de que se produjo por deudas fue el de Rodrigo Osorio en 1600. Este famoso autor se encontraba ya al final de su carrera y desvinculado de su yerno Diego López de Alcaraz que había sido durante muchos años su ayudante y que ahora era ya un autor de éxito. Osorio intentó organizar una nueva compañía con Sebastián de Montemayor contrayendo deudas en Segovia con un mercader, Antonio Pérez, que le reclamaba en 1601 mil ciento noventa y nueve reales. Tras la denuncia y el posterior encarcelamiento el autor consiguió salir de su encierro que duró menos de un mes, a cambio de que su hija y yerno pagaran setecientos reales aplazados en tres pagos¹⁴. En este caso Rodrigo Osorio no pudo eludir la prisión, cosa que sí hizo en 1594, cuando en su lugar cayó prisionero su fiador¹⁵.

Respecto a los incumplimientos profesionales que podían acarrear también privación de libertad, se encontraban como he señalado, las obligaciones asumidas con una corporación ya fuera municipal o eclesiástica.

Uno de los episodios más llamativos aunque poco conocido, fue el protagonizado por Francisco Osorio en 1585 en la ciudad de Burgos¹⁶. Este empresario se había comprometido a realizar allí los dos autos de la fiesta del Corpus de ese año por importe de 150 ducados, compromiso que al final no satisfizo alegando haber contraído una grave enfermedad durante el mes de junio en Zaragoza. El ayuntamiento burgalés como respuesta, vendió parte del hato que Francisco Osorio había dejado en prenda y además intentó por todos los medios encarcelarlo, desplazando a un miembro del cabildo a Madrid dónde a la sazón se encontraba Francisco Osorio representando desde Octubre de ese año¹⁷. Sólo los buenos oficios del concejo madrileño pudieron librarle de la pena de prisión.

No fue el único caso en el que el ayuntamiento de Madrid de una u otra manera, consiguió paliar los efectos de los incumplimientos de los autores de comedias con otras corporaciones. En 1598 por ejemplo, los autores de comedias Antonio de Villegas y Diego López de Alcaraz que habían firmado obligaciones con Toledo y Talavera, -probablemente y en razón de la fecha que señala el documento para la octava del Corpus-, pidieron al concejo madrileño que se les compensara de alguna manera por las ejecuciones que iban a sufrir ellos o sus fiadores, al

¹⁴ A.H.P.M. prot. 2764, fol. 248. 28 de marzo de 1601.

«(...) los quales dichos setecientos reales nos obligamos de dar e pagar la tercera parte deillos para el día del Corpus primero que verná deste presente año (1601) y la otra tercera parte para el día de Navidad primero que verná fin deste año y la otra tercera parte para el día de Carnestolendas del año de 1602 (...)».

Como puede apreciarse, los pagos están sujetos a los momentos en los que los actores cuentan con una mayor cantidad de ingresos en razón de su actividad escénica.

¹⁵ Por una obligación contraída con Diego de Villoria, vecino de Salamanca por 60.000 mrvs. C. Pérez Pastor: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1901-1914, 2 vols. Vol. II, pp. 24.

¹⁶ Ignacio Javier de Miguel Gallo: *Teatro y para-teatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752)*. Estudio y Documentos. Burgos, 1994, pp. 25 a 32 y 127 a 133.

¹⁷ Sobre las actividades teatrales de Francisco Osorio en Madrid durante los años Ochenta y Noventa del siglo XVI ver C. Sanz Ayán: «La saga teatral de los Osorio durante el último cuarto del siglo XVI» en *III y IV Jornadas de Teatro, Mito y Personaje*. Eds. M^a Luisa Lobato, Aurelia Ruiz Sola, Pedro Ojeda Escudero y Jose Ignacio Blanco. Universidad de Burgos, 1995, pp. 267 a 278.

no haber comparecido ante los municipios toledanos. Los regidores de la corte, decidieron indemnizarles por los inconvenientes causados al obligarles a prolongar su estancia en la villa, con mil quinientos reales¹⁸.

Otro caso frecuente, aunque como siempre peor documentado para el siglo XVI, fue el de los actores que quebrantaban su contrato con un autor para pasar a otra compañía. Cuando esto sucedía, los empresarios teatrales usaban de un modo muy diligente la cláusula especial que siempre procuraban incluir en sus contratos con actores y que les facultaba para perseguir a través de las justicias del lugar en donde se hallasen, al presunto infractor del contrato.

Dos episodios pueden servirnos de ejemplo, y en los dos, los actores fueron encarcelados como medida de presión para negociar después una posible solución del conflicto.

El primero de ellos fue el protagonizado por un representante llamado Juan Ramírez que formaba parte de la compañía de Bartolomé López de Quirós en 1588 y que pretendió marcharse a la de Juan Limos ante lo cual Quirós no dudó en arrestarle primero y negociar después. Tras la prisión, Quirós entró en conversaciones tanto con el actor como con el autor interesado en sus servicios, llegando a un acuerdo económico que diera satisfacción a los dos empresarios¹⁹ y acabara con el encierro del representante.

El otro caso, esta vez con un final diferente, fue el de Sebastián de Santander, representante en la Compañía de Rodrigo Osorio en marzo de 1594 y que también pretendió marcharse sin previo aviso pero que no pudo consumar su intención ante la «agilidad» de reflejos del empresario. Con el actor en la cárcel, un amigo común, Melchor de León, procuró una concordia en la que el representante accedía a permanecer en su antigua agrupación, al menos hasta que se celebrara el Corpus de Madrid que Osorio tenía adjudicado. Como garantía del compromiso, Melchor de León se obligó con su persona y bienes a que Santander cumpliera con su contrato²⁰.

Una tercera variante en este tipo de problemas laborales, fue el incidente protagonizado en 1597 por otro actor, Juan Pérez, que dio con sus huesos en la prisión de Toledo a petición del omnipresente Gaspar de Porres, al no pagar unas deudas que Pérez había contraído con él. El actor pudo salir de la cárcel con la ayuda que le prestó Diego de Santander, a la sazón ya autor de comedias y que, a cambio de facilitarle la libertad, se aseguró los servicios del deudor por cinco años asumiendo su débito y comprometiéndose a pagar a Porres a razón de un quinto de la deuda por año trabajado²¹.

Otro problemas profesional que llevado al extremo podía terminar con el autor en prisión, fue la defensa de la exclusividad en la representación de una o varias comedias. Una vez interpuesto el pleito si los autores no llegaban a un acuerdo, la ejecución y la cárcel podían ser consecuencias automáticas del delito.

¹⁸ Madrid, 10 de junio de 1598. A.V.M. Libros de Acuerdos, tomo 23, fol.462.

¹⁹ A.I.I.P.V. PROT. 859, PP. 142, 29-VII-1588 en L. Fernández Martín: *Comerciantes, esclavos y moriscos en Valladolid, siglos XVI y XVII*. Valladolid. 1988, pp.27.

²⁰ A.I.I.P.M. prot. 2166, fol. 752r.

²¹ A.I.I.P.M. prot. 2157, fol. 339 r. y v.

De estas obligaciones de exclusividad hay testimonios como el de Mateo de Salcedo en 1599 con la obra titulada «El hijo honrado» de Luis de Vergara²², o un poco más tarde, en 1603, el de Gaspar de Porres contra Bartolomé de Montiel y Diego Vargas con la composición de Juan de la Cueva, «La descendencia de los Sandoval»²³. En ambos casos el contencioso se solucionó afortunadamente por «vía de paz y concordia».

2.2. *Los problemas de orden público y moral*

Hasta aquí hemos visto cómo los autores de comedias eran capaces de movilizar todos los recursos a su alcance, -incluida la prisión-, para conseguir resarcirse del débito o de la falta de un subordinado e incluso de un compañero.

Pero si en los asuntos de deudas no solía haber piedad entre los comediantes²⁴, la actitud cambiaba bastante cuando los pleitos desencadenados o por venir, tenían un origen moral o un problema de orden público, desde una riña hasta un asesinato pasando por un caso de amancebamiento o de prostitución.

Si los altercados se habían producido entre actores, solían saldarse con acuerdos de partes en los que el perjudicado era compensado económicamente. En 1581 por ejemplo, es conocido el caso de Melchor de León y Francisco Osorio en el que el primero, a la sazón actor de la compañía de Mateo de Salcedo, propinó un paliza al segundo obligándole a retirarse por un tiempo de los escenarios por una herida que le infligió en el ojo izquierdo. Tras unos días de tensión, el problema se solucionó firmando una concordia ante notario en la que Melchor de León se comprometía a pagar una indemnización al herido mientras durara su convalecencia así como a costear los gastos de medicina y cirujano²⁵.

Pero cuando los problemas que surgían eran de actores o autores con gentes de fuera del mundo teatral, la defensa endogámica profesional parecía funcionar a la perfección. Tres ejemplos tempranos, uno poco conocido y dos inéditos, van a servirnos para ilustrar este último apartado.

El primero se refiere a un caso de asesinato en el que toda la compañía de Gaspar de Porres con el autor a la cabeza, asumió el pago de un perdón por el homicidio de un clérigo en noviembre de 1600 en Valladolid²⁶. Según la escritura de obligación contraída por la esposa de Porres en nombre de su marido, por su hijo Matías y por los actores Agustín Solano, Ginés de Contreras y Joan Pedro, éstos se comprometieron a pagar novecientos cincuenta ducados para obtener la remisión del delito por parte de la madre del difunto.

Similar solidaridad podemos apreciar en el episodio protagonizado por Mateo de Salcedo,

²² A. San Vicente: «El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega» en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, pp. 267 a 357, Zaragoza, 1972, pp. 333-334.

²³ C. López Martínez: *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, 1940, pp. 66-67.

²⁴ Hay algunas excepciones como el trato que dispusieron a Cisneros, sus compañeros Porras, Velázquez y otros congelando las deudas que había contraído con ellos hasta que se recuperara de una reciente estancia en la cárcel.

²⁵ H. Merimée: *Spectacles et comédiens a Valencía (1580-1630)*, Toulouse, 1913, pp. 218

²⁶ A.H.P.M. prot. 2114, fols. 237r-240r.

su hija Jerónima y su yerno Lope de Sacieta Avendaño en 1596, acusados respectivamente de alcahuete, amancebada y consentidor, por la relación pública que Jerónima de Salcedo mantuvo con el tercer Duque de Osuna durante 1595²⁷. Cuando les llegó el turno de testificar a los comediantes que pudieran tener alguna noticia de la escandalosa situación y que fueron, Nicolás de los Ríos, Baítasar de Pinedo y Pedro el Rubio, todos negaron conocer el hecho a pesar de haber sido compañeros de los encausados en el momento en el que se les estaba imputando el delito.

Por último, aludiré al suceso protagonizado por Rodrigo Osorio en abril de 1579, que en estos momentos se definía como «ayudante e representante de comedias»²⁸. Por esas fechas la mujer de Osorio, Isabel de Avilés, promovió una averiguación ante el consejo de la Cámara de Castilla para demostrar que su marido llevaba fuera de Madrid prácticamente dos años, cumpliendo una condena impuesta por la Sala de Alcaldes de Casa y Corte en razón de una acusación que le implicaba en un caso de alcahuetería y amancebamiento con una tal Ana Rodriguez.

La pretensión de Isabel de Avilés era que en razón de su buen comportamiento y de haber cumplido fielmente el castigo de destierro hasta entonces, se le permitiera pasar a la corte unos meses antes, seguramente con la intención de participar en alguna compañía de las que celebrarían los autos del corpus durante ese año ya que la petición se cursó en marzo. La mujer de Osorio, trató entonces de reunir suficientes testimonios de gentes de la farándula, que atestiguan su estancia en lugares fuera de la corte.

El documento que resulta valiosísimo para la reconstrucción de la actividad teatral de varios autores de comedias entre 1577 y 1579, cita entre otros a Mateo de Salcedo y a Bartolomé López de Quirós, el primero como actor de comedias y el segundo como ayudante de éste. Ambos atestiguan haber visto a Rodrigo Osorio en Toledo y sobre todo en Valencia cumpliendo fielmente el castigo sin aproximarse a Madrid.

A pesar del énfasis y en algunos casos de los minuciosos detalles aportados por los testigos, el consejo de la Cámara acordó que no había lugar al recorte de la pena y por tanto los tres meses que le quedaban para finalizarla, debió cumplirlos íntegramente.

Basten estos ejemplos para ajustar algunas conclusiones provisionales sobre las características de varios de los problemas del oficio de representar en este temprano periodo, que desde mi punto de vista equiparan las incidencias de esta profesión, a las de los comerciantes y mercaderes que emergen en las urbes más vitales del siglo XVI peninsular.

En primer lugar, dado el cariz de profesionalización que durante la segunda mitad del siglo XVI tiene la actividad escénica y sus derivaciones económicas, sobre todo la necesidad de crédito para realizar sus inversiones iniciales al comienzo de cada temporada, los autores de comedias se convirtieron en verdaderos maestros de la pequeña finanza, sobre todo a la hora de utilizar los instrumentos que tienen a su alcance y que son utilizados con asiduidad por los protagonistas del pequeño comercio ciudadano; básicamente escrituras de obligación y poderes.

²⁷ Noticias sobre el proceso completo en C. Sanz Ayán: «Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo. Un adelantado en la escena barroca (1572-1608)» en *Edad de Oro*, XIV. Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pp. 257-286.

²⁸ A.G.S. Cámara de Castilla Leg. 490.

En segundo lugar, en los contenciosos surgidos por asuntos económicos, ya fueran problemas de contratación, de exclusividad en el uso de las comedias o de cumplimiento íntegro de los compromisos adquiridos a través de contrato con actores o corporaciones, los autores de comedias se mostraron casi siempre inflexibles y minuciosos. Desde esa perspectiva «comercial», los empresarios teatrales mostraron también una actitud similar a la de los medianos comerciantes de ámbito urbano. En ese contexto, acudir como último recurso a la cárcel para resarcirse de un incumplimiento, fue un medio utilizado con la misma asiduidad que lo hicieron los mercaderes, en el mismo marco geográfico, -la ciudad-, y en similares franjas cronológicas.

Pero si en las cuestiones meramente económicas, los autores no dudaron en utilizar todos los medios a su alcance para saldar deudas o defender exclusividades, su actitud cambió radicalmente cuando se trataba de preservar a alguien de su mismo oficio, de un castigo de prisión por asuntos morales o de orden público.

En esa circunstancia, y aunque la cuestión de la competencia entre autores y actores, podría hacernos pensar que un escándalo de esas dimensiones paralizaba una compañía y por tanto beneficiaba a las restantes que seguían en activo, no parece que tal cosa interesara a los autores de comedias, más bien al contrario.

La razón de un comportamiento tan corporativo en los problemas morales y de orden público, debió ser la necesidad de defender la continuidad y el éxito del «negocio» incipiente pero fructífero que sin embargo desde el ángulo de la moral imperante, tenía un flanco francamente débil: La convivencia de actores y actrices, sus vidas itinerantes, o las relaciones escandalosas de las comediantas con sus «nobles protectores».

Parece ser, según los escasos testimonios con los que todavía contamos, que la actitud de los autores estaba orientada a defender la actividad del teatro profesional en general; actividad que en estas décadas de los setenta y ochenta, se encontraba todavía en un proceso de maduración y decantación, que debía ser protegido con energía por los propios protagonistas del fenómeno teatral. Sin duda tenían desde fuera de sus filas suficientes detractores como para no alimentar desde dentro su mala fama.

Nos encontramos por tanto, bajo mi punto de vista, ante actitudes socioprofesionales propias de comerciantes, mercaderes y gentes asimiladas a actividades burguesas que emergen y se consolidan en los ambientes económicos de las grandes y medianas ciudades que en el siglo XVI experimentaron un proceso de expansión y fortalecimiento. Ante una actividad profesional que en definitiva, es hija en todas sus actitudes del auge del mundo urbano del Quinientos.

**TEATRO Y PREDICACIÓN: LA PREDICACIÓN COMO
ESPECTÁCULO EN EL BAJO MEDIEVO Y EL RENACIMIENTO**

ELVIRA ROCA BAREA
INVESTIGADORA

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

TEATRO Y PREDICACIÓN: LA PREDICACIÓN COMO ESPECTÁCULO EN EL BAJO MEDIEVO Y EL RENACIMIENTO

ELVIRA ROCA BAREA
INVESTIGADORA

No es necesario abundar aquí en la relación existente entre el rito religioso y el teatro: los dos nacimientos espontáneos que hemos conocido en Occidente del fenómeno dramático han estado ligados al rito y a la liturgia. En la Grecia antigua las primeras manifestaciones dramáticas se desarrollaron a partir de los coros que participaban en el culto a Dionisos¹. Y de nuevo en el Medioevo veremos surgir el teatro unido a los actos religiosos² en la liturgia cristiana.

En el caso concreto que aquí nos ocupa intentaremos profundizar en un aspecto muy determinado de esta relación evidente: el de la actividad de los predicadores errantes en el Bajo Medioevo y principios del Renacimiento, y analizar también, el carácter esencialmente dramático de esta actividad.

Pensemos primeramente por un momento qué nombramos cuando decimos predicación, y para ello, nos valdremos de una definición harto conocida en los últimos siglos de la Edad Media, y también en el Renacimiento, desde que fuera formulada por el cisterciense Alano de Insulis allá por 1199: *predicatio est manifesta et publica instructio morum et fidei, informatione hominum deserviens, ex rationum semita, et auctoritatum fonte proveniens*³, es decir, predicación es enseñanza pública y manifiesta de la moral y la fe, destinada a la instrucción de las gentes, y fundamentada en los caminos de la razón y de la autoridad.

El sermón es, por lo tanto, oral y público, dos aspectos que aquí nos interesa señalar muy especialmente.

Por determinadas circunstancias históricas que debemos relacionar con lo que se viene llamando Renacimiento del s.XII⁴ y el gran auge cultural que llevó consigo, la predicación cobró un lugar importantísimo en el seno de la sociedad medieval. Estos tiempos de prosperidad

¹ Gaster, Th. H., *Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*, Nueva York, 1950.

² Hardison en *A Christian Rite and Christian drama in the Middle Ages: essays in the origin and early history of modern drama*. John's Hopkins Univ. Press, Baltimore, 1965, estudia las relaciones entre el rito y el teatro, y en especial el carácter esencialmente dramático de la misa.

³ Alano de Insulis, *De Arte Praedicatoria*, P.L. t. 210, cols. 111-189, cap. I. Miller, J. M., «A compendium on the art of Preaching. Preface and Selected Chapters», *Readings in Medieval Rhetoric*, Indiana, 1973, pp. 228-239 (sólo traducción al inglés de los capítulos 1, 38, 39, y 40).

⁴ Devailly, G., *L'Occident du X^e au milieu du XIII^e s.* (A. Colin) Paris, 1970.

motivaron también una gran movilidad social. En efecto, si algo caracteriza a los últimos tiempos del Medioevo y los inicios del Renacimiento es el carácter viajero de los hombres instruidos de la época. Otro factor importantísimo a tener en cuenta para comprender el auge de la predicación en este periodo es la inusitada virulencia de los movimientos heréticos⁵, contra los cuales los predicadores errantes serán un arma de primer orden en defensa de la ortodoxia.

No se olvide tampoco que el auge de la predicación se desarrolla en el tiempo de una manera paralela al nacimiento y desarrollo de las primeras manifestaciones teatrales en el seno de las iglesias, todavía muy unidas a la liturgia.

Esta predicación nueva es muy distinta a la que había existido durante los siglos más oscuros del Medioevo, no sólo por su contenido en sí, sino también porque el tono y las circunstancias son bien diferentes, llegando a adquirir un matiz de espectáculo en el que luego insistiremos.

Durante siglos la predicación había tenido una presencia rutinaria y, por qué no decirlo, como aburrida y sin brillo en la liturgia. Se leían o se traducían o se resumían los viejos sermones de los Santos Padres, compilados bajo la forma de Homiliarios, que tanto uso e importancia tuvieron durante un largo periodo.

Debieron existir sin duda sermones de tipo más popular en lengua vulgar, pero por su propia naturaleza, no han llegado hasta nosotros, ya que el mero hecho de pasarlos al escrito impedía hacerlo *rustico sermone*, de manera que ignoramos cómo pudo ser esta predicación más popular.

La época dorada de la predicación se inicia, como dijimos, a finales del s. XII en los días de Inocencio III (1198-1216), gran continuador de las reformas de Gregorio III. En el Concilio de Letrán celebrado en 1215 se insiste cuidadosamente en la necesidad de instruir al pueblo por esta vía.

Por otro lado, ésta es también época de grandes disputas entre la Iglesia y los poderes temporales, y los pulpitos de las iglesias sirvieron a la institución como lugar de propaganda y defensa de sus intereses, que en ocasiones llegaron a tener una forma muy curiosa.

Ante la feligresía dos predicadores exponían, como antagonistas en un escenario, sus ideas en defensa del Papado, por un lado, y en pro de los intereses del poder laico, por otro. Por supuesto esta exposición tenía por objeto mostrar que la razón divina asistía a los miembros de la Iglesia. Uno de los predicadores, el más elocuente, actuaba en defensa del poder religioso; el otro, cuyos argumentos eran más débiles, lo hacía en defensa del poder temporal⁶.

La multiplicación de las parroquias y la actividad de las órdenes mendicantes cambiaron sustancialmente la relación de la Iglesia con el pueblo: el monje contemplativo, adscrito a una abadía se verá desplazado por el *frater*, que se mezcla con el pueblo, viaja, va a la universidad...

Dominicos, franciscanos y el nuevo clero regular hablan al pueblo más de lo que había sido

⁵ Ch. Thouzelier. *Catharisme et valdeïsme en Languedoc à la fin du XII^e et au début du XIII^e s.*, Paris-Louvain, 1969, p. 27 ss.

⁶ Simon de Tournai. *Les disputations* (ed. J. Warichez), Louvain, 1932, prol.

costumbre hasta ese momento, mientras el monacato fue la principal manifestación de la vida religiosa. Ahora la predicación se hace popular y necesita de una lengua nueva y de una forma nueva. Así, por ejemplo, la vida cotidiana va a irrumpir en los sermones que adquirirán una variedad y una espectacularidad dramática que no habían tenido hasta entonces.

Dice Francisco Rico: «Hay que insistir en la singularidad del sermón medieval, forma literaria nacida en circunstancias únicas e irrepetibles, que ha de inventarse su propia retórica y crearse su propia tradición: forma literaria, pues, de originalidad a toda prueba, capaz de engendrar obras de valor estético perdurable (...) y capaz de fecundar decisivamente otros dominios expresivos»⁷.

Quizá no sea innecesario señalar aquí que la actividad de los predicadores y sus sermones ejercieron en estos tiempos una influencia notable en muchos géneros literarios. Así es posible rastrear esta influencia en el *Libro del Buen Amor*, en el *Rimado de Palacio* del Canciller Pérez de Ayala... La misma figura del predicador, el hecho en sí de la predicación e incluso las artes predicatorias fueron repetidamente pretexto argumental o episodio de obras tan variadas como la *Danza de la Muerte*, *Tirante el Blanco* o el *Retablo de la Vida de Cristo*.

En lo que aquí nos interesa, esto es, en las posibles concomitancias de la predicación con el teatro y en la vertiente dramática de aquélla, no debemos olvidar que las iglesias fueron hasta bien entrado el Renacimiento lugar de fiesta, diversión y espectáculo en días señalados, como la fiesta de San Esteban, donde el púlpito era compartido por predicadores y juglares.

Por San Nicolás, el 6 de Diciembre, la costumbre prescribía nombrar un *episcopus puerorum*, que como un auténtico *showman* divertía a su audiencia predicando un mundo al revés. Las iglesias se convertían entonces en lugares donde el pueblo se divertía con un espectáculo preparado *ad hoc*.

Ya es clásica la alusión de Alfonso X en *Las Partidas*: «Los clérigos (...) nin deben ser fazedores de juegos de escarnios, porque les vengan a ver gentes como los fazen. E si otros omes los fizieren non deseen los clérigos venir, porque fazen muchas villanfas e desaposturas, nin deben otrosi estas cosas fazer en las Eglecias (*Partida I, Ley 34, tit.VI*). Sigue el Rey Sabio aconsejando por contra la representación de hechos piadosos.

En diversos concilios se critica a los clérigos que se entregan en las iglesias a juegos licenciosos, bailes, saltos, cánticos. En el Concilio de Valladolid en 1322, los obispos condenaron la costumbre de los fieles de llevar juglares sarracenos y cristianos a las vigiliass nocturnas para cantar y tañer instrumentos.

Pero es más, las propias artes predicatorias que son los tratados teóricos creados para enseñar a predicar, nos hablan de algunos aspectos dramáticos de la predicación, e incluso encontramos en ellas críticas más o menos explícitas a los excesos de algunos predicadores que llegaban a convertirse en auténticos histriones.

Detengámonos un momento para explicar qué son estas artes predicatorias. Los nuevos predicadores, errantes muchos de ellos, recibían, claro está, una sólida formación en cuanto a

⁷ Rico, F., *Predicación y Literatura en la España Medieval*, UNED, Cádiz, 1972, p. 20.

la manera de componer sus sermones. Esta teoría sobre el sermón aparece recogida en las artes predicatorias que inundarán el continente desde 1200. Los tratados existirán hasta bien entrado el Renacimiento, aunque por el camino cambiarán de nombre, pasando a llamarse *artes concionandi*. En ellos los clérigos aprendían un modo nuevo de predicar, de construir los sermones que no se ceñía sólo al contenido, ya que su eficacia dependía no sólo de lo que el sermón en sí decía, sino también del modo en que fueran pronunciados.

Es en definitiva lo que la antigua retórica llamaba la *actio*. Recordemos que el arte retórico era dividido por los antiguos en cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*, que comprendía qué gestos, qué movimientos, qué tono de voz debe emplear el orador para llegar a su auditorio. Los tratados medievales y renacentistas serán mucho más explícitos que las antiguas retóricas clásicas sobre este punto. Sabemos que los oradores de la Antigüedad compartían con los actores una formación común en lo que hemos llamado *actio*: la voz, los gestos, el movimiento del cuerpo... Sin embargo, las viejas retóricas estaban más interesadas en los contenidos del discurso y la organización de éstos, y raramente se preocuparon de tratar con detalle este aspecto. No ocurre así con los tratados predicatorios.

Un manuscrito del s.XV (Berlín, Theol. Fol. 287⁸) aconseja al predicador gran atención a sus propios gestos y desaconseja los excesos teatrales. El tratado de Henry de Hesse⁹ sugiere una *vox accuta* en la exposición, una *vox austera* en la corrección y *vox benevola* en la exhortación.

Otro tratado, atribuido a Tomás de Aquino¹⁰, expone un registro completo de gestos específicos para expresar las emociones apropiadas ante el público: admiración, horror, exaltación, ironía, indignación, alegría, odio... El autor comenta con gran simpatía qué movimientos de mano convienen a cada una de estas emociones, y aconseja al predicador procurar actuar con cierta naturalidad para que no se note demasiado el fingimiento. Incluso recomienda imaginar, para poderlos imitar, los gestos que él cree que hubiera hecho Jesucristo en cada caso. Como vemos es casi una teoría de la interpretación.

Las artes predicatorias primero, y las artes concionandi después, proporcionan interesantes comentarios sobre determinados aspectos dramáticos de la predicación.

Escuchemos los consejos que se daban en París en el s.XIV (B.N. Paris, lat. 455¹¹) a propósito del buen ejercicio de la predicación. A tal efecto la predicación se considera en dos partes: por un lado la predicación teórica (una vertiente que no nos interesa aquí), y por otro, la predicación práctica, esto es, uso y ejercicio corporal, que son un complemento indispensable de la elocuencia.

El cuerpo y la voz, dice el texto, son órganos del espíritu, y es necesario ejercitarlos, so pena de que el soporte esencial que porta la palabra se venga abajo, y con él, todo el edificio. El predicador debe ejercitar la voz, tanto para hacerse oír cuando el auditorio es numeroso, como

⁸ Citado por Caplan, H., «Classical Rhetoric and Medieval Theory of Preaching», 28 (1933) p.92-92.

⁹ Caplan H., «Henry de Hesse on the Art of Preaching», *PMLA* 48 (1933) pp. 348-369.

¹⁰ Caplan, H., «Classical Rhetoric...», p. 82.

¹¹ Citado por Lecleercq, J., «Le magistère du prédicateur», *AHOIMA* 15 (1949) p.117.

para aprender a modularla de acuerdo con las palabras y los sentimientos que desee despertar en el público, ya sea ira, miedo, consuelo, esperanza... y también el movimiento del cuerpo debe ser el adecuado a la ocasión, porque también el movimiento de la cabeza, de las manos, los gestos de la cara, el modo de deambular, afectan a la eficacia del sermón.

En el mismo sentido el franciscano catalán Francesc de Eiximenis¹² señala: *verba gestibus correspondeant, ut leta dicantur letanter, et tristia vultu, et terribilia facie terribili, et gaudia celestia gestibus plenis exultacionis promantur, et cum efficacia et virtute vocis.*

En el s.XV Ranulfo Higden¹³ dedica todo un capítulo de su tratado sobre predicación a la voz, los gestos y el movimiento del predicador: *in convenienti corporis motu et in modesto oris in convenienti corporis motu et in modesto oris affatu... Nam cum predicatur vicem gerat oratoris, qualitas sui gestus et pronunciacionis metum imprimi in mentem auditoris. Sic ergo temperetur gestus in eo ut sicut variatur materia de qua predicatur; sic varietur gestus predicatoris et pronunciacionis modus... Quando predicatur de virtutibus, sit sermo moderacior, quasi obsecrando ad amplexum virtutum... Quando autem predicatur de penis, sit sermo et gestus terribilior; quando autem predicatur de premiis, sit sermo et gestus elevacior et devocior... Non enim debet predicator semper et ubique loqui, set temporibus et locis oportunis.*

Estos consejos dados a los predicadores vienen de muy atrás en el tiempo, como lo demuestra Hugo de St. Victor en su *De Institutione Novitorum* (P.L. 176, 948): *Gestus hominis in omni actu esse debet graciosus sine mollicie, quietus sine dissolutione, gravis sine tarditate, alacer sine inquietudine, maturus sine protervia et sine turbulentia severus* (cap. 12). También este gran intelectual y figura clave del Renacimiento del s.XII dedica todo un capítulo a estos aspectos gestuales (*De disciplina et gestu servanda*). En este capítulo Hugo de St. Victor hace algunas advertencias curiosas, que quizá no sea ocioso consignar aquí. Sus palabras van contra aquellos que en el ejercicio de la predicación se acercan demasiado a las bufonadas teatrales: *sic loquens solo ore loquatur non nimis brachia aut manus ostentando sicut faciunt placitatores, non caput aut visus exagitando nec oculos...* Hugo de St. Victor considera *adulter Verbi Dei* a aquellos predicadores que hacen de su actividad un espectáculo y se mezclan con juglares y seglares para hacer cosas risibles.

Contra estas bufonadas teatrales tiene palabras muy duras el franciscano catalán que ya citamos más arriba, Francesc de Eiximenis: *Sequitur expresse amor vanitas quia vult in foro, cum tamen predicator verbi Dei nunquam per forum transire debeat; imo vicos et plateas et theatra publica debeat omnino vitare et spectacula*¹⁴. Condena Eiximenis a los predicadores que se comportan como *trufatores et histriones et verbosi burlatores*.

Vemos por tanto que la predicación, como actividad que se desarrollaba delante de un público, presenta caracteres marcadamente dramáticos, llegando incluso hasta el exceso cuan-

¹² Francesc de Eiximenis, «L'Ars Praedicandi de Francesc de Eiximenis» (ed. P. Martí de Barcelona), *Miscellània d'Estudis Literaris, Històrics i Lingüístics*, Extract del volum II, Barcelona, 1936, pp.301-340.

¹³ Jennings, M., *Ars Componendi Sermones of Ranulph Higden O. S. B. Critical Edition*, Davis Medieval Texts and Studies, vol. VI, Leiden, 1988, p. 124.

¹⁴ Eiximenis, op. cit. p. 20.

do algunos predicadores traspasaban la fina línea que separaba lo piadoso de lo que ya no lo era tanto, hasta llegar a mezclarse con gentes de vida licenciosa y dedicadas al divertimento popular.

Acabamos de mencionar al público. Otro aspecto interesante de los tratados predicatorios es su detallado análisis y la fina sociología con que pormenoriza los distintos tipos de público. Así el *Ars Concionandi* atribuido a San Buenaventura¹⁵ señala la variedad de efectos emotivos que según la audiencia conviene provocar (III Parte), y Guillermo de Auvernia dedica todo un capítulo (IV) de su arte predicatorio¹⁶ a ilustrar a sus lectores sobre la variedad de los oyentes y cómo actuar adecuadamente en cada caso. Pero no son los únicos: Jacques de Vitry llega a distinguir 120 categorías de público y otros muchos se ocuparon del mismo asunto (Rabano Mauro, Alano de Insulis, Gregorio Magno...).

De indiscutible valor para una historia social de la época, estos comentarios son también interesantes para comprender hasta qué punto los tratadistas, la mayoría de ellos también predicadores, habían entendido certeramente la necesidad de pensar en el público, y habían penetrado con fina inteligencia en la relación predicador-público, y en cómo esa relación sitúa al predicador en la mejor de las situaciones posibles para conmover, para emocionar a la audiencia, produciendo un auténtico vaivén de sentimientos que él puede desatar cuando lo considere oportuno: temor, esperanzas, miedo, alegría, consuelo... son emociones que un buen predicador debe saber cuándo y cómo provocar. Algunos llegan incluso a los extremos. Merece la pena la lectura del casi medio capítulo que Ranulfo Higden ejemplifica sobre los distintos modos de aterrorizar a un público.

Las emociones son útiles, según Roberto de Basevorn¹⁷, porque tienen un carácter auténticamente purificador, como ya sabemos bien todos desde Aristóteles y su famosísimo comentario sobre la catarsis trágica.

Para acabar citaremos como ejemplo de lo dicho, la actividad verdaderamente espectacular en muchos sentidos, de un predicador insigne, San Vicente Ferrer (1350-1419). La prédica de San Vicente es ilustrativa de cuanto hemos afirmado aquí y su enorme éxito se debió sin duda a su buena inteligencia de los preceptos citados. El gran dominico valenciano, personaje singular que pudo haber alcanzado la dignidad papal, prefirió ser un fraile errante que recorrió sin descanso media Europa predicando con un éxito realmente notable. Su mayor orgullo era afirmar: *vaig preycan per les viles e ciutats y tots jorns jo preique* (2, 73)¹⁸.

S. Vicente entraba en las ciudades y pueblos montado en un asnillo y seguido de una compañía penitencial, formada en ocasiones por miles de personas, y su palabra producía en el público tal impacto que muchos llegaron realmente a alterar sus costumbres. Él no escribía sus sermones, aunque los preparaba cuidadosamente. Lo que conservamos de ellos se debe al tra-

¹⁵ Pseudo Buenaventura, «*Ars Concionandi*», *Miscellanea Franciscana*, 75 (1975) pp. 325-354.

¹⁶ Poorter, A. de. «Un manuel de prédication médiévale». *Revue néoscholastique de philosophie*, 25 (1923) pp. 192-206.

¹⁷ El tratado de Roberto de Basevorn fue editado por Charland, Th. M., *Artes Praedicandi: Contribution à l'histoire de la Rhétorique au Moyen Age*, Publications de l'Institut d'études médiévales d'Ottawa, Paris-Ottawa, 1936, pp. 233-323.

¹⁸ San Vicente Ferrer, *Sermons* (ed. J. Sanchis Sivera, 2 vols.), Barcelona, 1932-1934.

bajo de estenógrafos o *reportatores* que tomaban de oídas sus palabras, si no literalmente, sí en lo esencial. Pese a esto la mayor parte de su actividad como predicador se ha perdido, pero lo que queda es suficiente para que podamos hacernos una idea de como desarrollaba su oficio. Con otros grandes predicadores no hemos tenido tanta suerte como con S. Vicente.

En primer lugar destaca la presencia de la vida cotidiana en los sermones del dominico. Para instruir sobre las buenas costumbres era también necesario evocar las que no lo eran, y por ahí la realidad de la época aparece a cada paso: desde las intimidades palaciegas o las incidencias del Compromiso de Caspe hasta canciones infantiles o la parla de los esclavos moros, pasando por las modas, el comercio o la mala vida del clero. Esa presencia de lo cotidiano, tan ausente de la literatura docta debía ser muy atractiva para el público, y S. Vicente era consciente de ello. Pero además sabía hacer una auténtica interpretación en sus exposiciones. Es posible adivinar en muchas ocasiones cómo el gesto acompaña a la palabra:

- *féu-la lligar* (a Sta. Margarita)... *les mans alt, axí e los peus baix, axí* (1, 134, 188; 2, 175).

A veces también cantaba:

- *E veus com ne cante una canço... Sic sacrificium* (2, 39).

En ocasiones incluso, se excusa por no saberse la melodía:

- *los àngels... cantaven una cantinela, la qual jo sé, mas no sé lo son: Lauda, Mater Ecclesia...* (2, 198).

Algunas escenas parecen representadas. Así al tratar del arrepetimiento del buen ladrón dice:

- *podeu pensar quinya devia ésser aquella contrició que per cor devie rompre; deye axí: «Do..., Do..., Dooomine!», plorant, ab paraules trenquades* (2, 7).

Sin duda la mímica y las inflexiones de voz y los gestos suplían los nexos sintácticos. Así traza un cuadro vivísimo de cómo se hacen las oraciones de manera rutinaria:

- *axí com vosaltres, quan feu oració, e com quan vos vostiue e preneu la camisa per lo matí, «Pater noster» a la una manèga, e «xa, xa, xa, Marieta, posa l'olla, Pater noster... e quan vos botonau: «Ave María, eee! gratia plena, xa,xa, xa»: no val res... E vosaltres, dones ¿com feu oració? «Senyor, quam me lligue e m'estire les celles, e preneh lo mirall: Ave María, xa, xa, xa* (1, 137)¹⁹.

S. Vicente habla al público, no ante el público, le interpela, finge dialogar con él. Encontramos momentos de verdadera pasión y una gama completa de registros, de la indignación al humor y la ternura, de lo más elevado a lo más insignificante con una multiplicidad de estilos sorprendente y siempre adecuados a su propósito y a su público.

Esperamos que estas notas sirvan para hacer una idea siquiera aproximada de lo que debió de ser la predicación de las órdenes mendicantes, de los miles de dominicos y franciscanos, y también clérigos, anónimos que recorrían pueblos, aldeas y ciudades atrapando con su palabra y con sus gestos un público necesitado de novedades. Cómo su actividad debió influir en

¹⁹ Sobre la actividad como predicador de S. Vicente Ferrer, vide Rico, F., op. cit., pp. 14-16.

otras manifestaciones literarias es algo que aún está por determinar, como por concretar está cuál haya sido su papel en el desarrollo del teatro. Sin embargo algunos de los datos que apuntados señalan que hubo predicadores implicados en estos menesteres dramáticos.

Por supuesto que estos comentarios no son más que notas embrionarias sobre una materia que merece un estudio más detallado y completo, y que está por hacer, en gran medida porque parte del material manuscrito que podría proporcionar información sobre el asunto duerme o se pudre en numerosas bibliotecas. Está por estudiar la influencia de los sermones en muchos géneros u obras literarias medievales e incluso renacentistas, y está también por estudiar qué papel jugó la actividad de las órdenes mendicantes en el desarrollo del teatro litúrgico, o por ser más exactos, en las rudimentarias representaciones dramáticas que se iniciaron en las iglesias. Estas notas tienen sólo por objeto señalar un camino posible que se debe recorrer para poder comprender con exactitud su trascendencia y todas sus posibles implicaciones.

**CALDERÓN Y LA LETRA MENUDA DE LA CONTRARREFORMA:
LOS MEDIOS VISIBLES DE LA COMEDIA TEOLÓGICA**

JAVIER APARICIO MAYDEU
UNIVERSITAT POMPEU FABRA, BARCELONA

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

CALDERÓN Y LA LETRA MENUDA DE LA CONTRARREFORMA: LOS MEDIOS VISIBLES DE LA COMEDIA TEOLÓGICA

JAVIER APARICIO MAYDEU

UNIVERSITAT POMPEU FABRA, BARCELONA

Como es sabido, la sesión vigesimoquinta del Concilio de Trento, celebrada en 1563, debatió los pormenores de la utilización de las imágenes como instrumento de evangelización.¹ Son tres las obras postridentinas que hay que tener en cuenta si se pretende un acercamiento a la letra menuda de la Contrarreforma en relación con el tratamiento de *propaganda fide* de las imágenes sagradas, los *Dialoghi degli errori dei Pittori* de Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, de 1564, el célebre *Discorso intorno alle immagine sacre e profane*, del cardenal-arzobispo de Bolonia, Gabriel Paleotti, aparecido entre 1582 y 1594, y finalmente el tratado *De picturis et imaginibus sacris* de Jean Molanus, publicado en 1570. Las muy precisas consignas del Concilio en este terreno, que cualquier lector avisado encontrará desmenuzadas en las obras que acabo de citar, conducen a una iconografía pragmática de la que se desprenden determinados mecanismos cognitivos generados en el concepto de *imago agens*, o imagen de efectos performativos que actúa haciendo posible la *empatía*, entendida en el sentido en el que maneja el término David Freedberg, esto es, en tanto que proceso por el que el espectador pierde su sentido de la identidad al contemplar esa misma imagen, en un dominio ciertamente no muy alejado del arrobamiento.² Maravall³ insistió en el hecho de que «el hombre del barroco [...] no tiene suficiente confianza en la fuerza de atracción de la pura esencia intelectual y se esfuerza en revestirla de aquellos elementos sensibles que la graben en la imaginación». Pues bien, en

¹ Sobre la recepción en España de las reformas tridentinas en materia de iconografía, *vid.* P. Cresciano Saravia, «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», *BSAA*, XXV (1959), págs. 137-152; Cristina Canedo Argüelles, *Arte y teoría: La Contrarreforma y España*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1982; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «La repercusión del decreto del concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», J. Brown y J.M. Pina Andrade, eds., *El Greco: Italy and Spain*, Washington, 1984, págs. 153-159, y Paloma Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1990.

² David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992, págs. 196 y ss. *Vid.* Gwendolyn Barnes-Karol, «Religious Oratory in a Culture of Control», *Culture and Control in Counter-Reformation Spain, Hispanic Issues*, VII (1992), págs. 51-77, para advertir cómo la oratoria sagrada contrarreformista se sirve de la manipulación de las imágenes para crear en el espectador estados empáticos que faciliten su comunión inmediata con el mensaje evangélico. Acerca de las relaciones entre iconografía y control ideológico, en el ámbito inquisitorial, léase Michael Scholz-Hansel, «¿La Inquisición como mecenas? Imágenes al servicio de la disciplina y propaganda inquisitorial», *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1994, págs. 301-317.

³ José A. Maravall, «Objetivos socio-políticos del empleo de medios visuales», *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 1986, págs. 502-503.

sus comedias teológicas, Calderón se pone a la tarea de facilitar ese esfuerzo valiéndose de determinados *medios visibles* que, además de los que son propios del teatro en tanto que *texto* y *representación*, le proporcionaban algunos géneros de la literatura espiritual contrarreformista, que desde fines del XVI ya albergaban una interacción entre códigos verbales y códigos icónicos⁴, y a los que se refirió en *Sueños hay que verdad son*: «Y pues lo caduco no / puede comprender lo eterno / y es necesario que para / venir en conocimiento / suyo, haya un medio visible...». Una vez más, pues, el texto y la imagen en el arte barroco, terreno largamente roturado, y en el que me adentraré hoy, muy brevemente, aventurando algunas ideas, necesariamente sustentadas en la interdisciplinarietà y verdades de forma teórica, pues el andamiaje de los ejemplos sistemáticos extendería este texto más de la cuenta.

Tal vez un modo fructífero de aquilatar la riqueza técnica y conceptual de estas piezas es entrever cómo Calderón concibe sus comedias teológicas guiándose por dos propósitos distintos pero simultáneos: de un lado la *evangelización*, que se sumaría a los esfuerzos que el conjunto del arte heredero de las consignas de Trento sobre la utilización de imágenes estaba llevando a cabo, desde fines del XVI, para proclamar y propagar la fe católica; de otro lo que denominamos *especulación teológica*, esto es, el discernimiento de cuestiones propias del Dogma y de la teología cristiana y la contribución teórica a controversias doctrinales de la Iglesia barroca, transformando el texto de la comedia en una suerte de taller conciliar e hilvanando las argumentaciones a través del método de la *disputatio* escolástica.⁵ Lejos de excluirse o de oponerse, ambos propósitos no son sino haz y envés de la propia comedia, cuya recepción se enriquece escindiéndose en dos niveles bien diferenciados: el que impone el propósito evangelizador, pretendidamente colectivo y unívoco, y el que viene dado por la voluntad especulativa, individualizado y necesariamente restringido, por lo que entiendo, a los *literati* del coliseo o de la tertulia del corral, a determinados miembros de la nobleza que anduviesen familiarizados con la literatura espiritual de la época y al clero que pudiera encontrarse en el corral o en el coliseo. Los distintos códigos icónicos (productores de las *imago agens* generadoras de *empatía*) que operan en la comedia deberfan asociarse al primer nivel, el que pretende persuadir emocionalmente hasta producir una fe visceral basada en la evidencia, siendo necesario adscribir al segundo el código verbal (texto declamado) y los códigos logo-icónicos (emblemática, literatura diagramática), habida cuenta de que el proceso de reconocimiento y de singularización por parte del espectador de los distintos sistemas de codificación manejados por el dramaturgo es extraordinariamente complejo, y admite posibilidades que difícilmente recogería un esquema convencional de recepción del género.

A mediados del XVII, Diego de Saavedra Fajardo ya advertía en su *Idea de un príncipe político christiano* (Nicolás Enrico, Múnich, 1640) que «conviene obligar a los súbditos a que

⁴ Me resulta útil servirme aquí, aunque sin poder detenerme en aplicarla más rigurosamente, de la terminología de Charles S. Peirce, *Obru lógico-semiótica*, Taurus, Madrid, 1987. «División de los signos», págs. 244-261 y «El icono, índice y símbolo», págs. 261-303.

⁵ Calderón enriqueció sus dramas teológicos convirtiéndolos también en un lugar natural para la reflexión, a través del texto de las piezas, en torno a cuestiones propias del dogma y de la fe, tentiéndolos por aledaños del auto para la especulación teológica: la controversia *De Auxillis*, la dicotomía politeísmo-monoteísmo en torno al concepto de *Ignotus Deus*, o la disputa teórica *fides quarens intellectum* de San Anselmo, que tuvo bien entretenidos a los teólogos desde las sesiones de Trento.

(...) tengan por mayor santidad y reverencia creer que saber las cosas de Dios»⁶, y la comedia teológica calderoniana, entendida ahora como instrumento de evangelización, se sirvió del ejemplo de los mártires de la fe cristiana y de los pecadores redimidos no tanto para aleccionar con el dogma cuanto para forzar a una fe visceral, la fe de la evidencia. La *dispositio* del texto y la concepción de la escenografía de la comedia obedecen, sin embargo, a consignas muy anteriores, nacidas al amparo de las resoluciones de Trento en materia de propagación de la fe. De la vigésimoquinta sesión del Concilio surgió una idea que vertebraría la pedagogía y la evangelización a lo largo del Barroco, encauzándolas a través de métodos plásticos cuyos recursos audiovisuales pusieran ante los propios ojos del feligrés conceptos espirituales abstractos, superando en eficacia catequística a la literatura ascética aurisecular, a los tratados de oración mental, que perdieron vigencia en el XVII, y a las colecciones de *Flos Sanctorum: Tum vero ex hominibus sacris imaginibus magnum fructum percipi: (...) quia Dei per Sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subjiciuntur*⁷. Se fraguó así la convicción de que la percepción sensorial facilitaba por naturaleza buenos resultados en cualquier labor de apostolado, y la Compañía de Jesús impulsó métodos de evangelización de los que la comedia teológica de Calderón será sin duda deudora, pues en cierto sentido el dramaturgo lleva a la escena, en las *apoteosis* con las que concluyen estas piezas, lo que propugnaban las *compositio loci* ignacianas, potenciando los sentidos e inventando la *vista imaginativa* para recrear plásticamente el objeto de la meditación, el pasaje bíblico o hagiográfico o el concepto catequístico, llegando a materializarlo convirtiendo al devoto en espectador de la escena recreada. San Ignacio (*Ejercicios espirituales*, § 232) pretende lograr algo no muy distinto de una escena teatral imaginaria, «teatro interior» lo denomina Fernando R. de la Flor,⁸ cuando escribe «primer preámbulo es composición; que es aquí ver cómo estoy delante de Dios nuestro Señor, de los ángeles, de los sanctos interpelantes por mí». La escena teatral verdadera la concibe Calderón en *El José de las mujeres*, convirtiendo al devoto lector de la *compositio loci* ignaciana en espectador de una comedia:

*Descúbrese en un trono de nubes Eugenia con Angeles, y va
subiendo arriba.*

MÚSICA Este es el triunfo de Eugenia;
que esotro no era su triunfo,
porque solamente el Cielo
es el templo de los justos.⁹

En los albores del XVII ha ganado terreno definitivamente el método de la *meditación imaginativa*, nacida conforme a los cánones de Trento como alternativa a la *oración mental* del

⁶ Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. Francisco J. Díez de Revenga, Planeta, Barcelona, 1988, Empresa 27, *Specie Religionis* pág. 183.

⁷ *Sacrosancti et Oecumenici Concilii Tridentini*, Valencia, 1719, Sessio XXV, fols. 284-285.

⁸ Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza, Madrid, 1995, «Iconotogías de la imagen en el Siglo de Oro», págs. 181-208, y «Praxis de la imagen mental», págs. 147-162.

quietismo franciscano y al amparo de los *Ejercicios* ignacianos, y desarrollada en algunos tratados que se reimprimieron hasta la saciedad a lo largo de las cuatro primeras décadas del siglo. Los *Tratados espirituales* de San Francisco de Borja o muy especialmente los *Ejercicios espirituales* del cartujo Antonio de Molina que, publicados en 1615, conocieron cuarenta ediciones, demostraron también que endulzar con representaciones plásticas, forzadas aquí por la imaginación, los amargos conceptos espirituales facilitaba en gran manera la adquisición del sentimiento religioso. Molina advierte que es necesario «hacer el hombre cuenta que aquel hecho o negocio pasa allí delante de él, figurándolo con la imaginación... y como si realmente estuviera presente quando pasó, procurar estar allí con el corazón humilde, amoroso y devoto: ponderando las circunstancias que en él concurren, y las causas y afectos»¹⁰, y resulta especialmente esclarecedor el ejemplo de la práctica de la *meditación imaginativa* concebida por el padre Luis de la Puente en sus *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe* (Valladolid, 1605): «antes de comenzar la meditación, es bien procurar con la imaginación hacer dentro de nosotros alguna figura o imagen de la cosa que pretendemos meditar, con la mayor viveza y propiedad que pudiéramos. Si tengo de pensar en el infierno, imaginaré un lugar como un calabozo oscuro, estrecho y horrible, lleno de fuego, y las almas dentro de él, ardiendo en medio de aquellas llamas»¹¹. Sin duda este ‘teatro interior’ y sus escenificaciones mentales da razón de la afirmación de Yves Bonnefoy en el sentido de que «le baroque est un ésotérisme de l'évidence», pues «le baroque n'est pas un trompe-l'oeil, mais une expérience de l'être par l'illusion et son éloquence désigne cette illusion au moment même où elle la crée, rejoignant ainsi l'invisible»¹². Las hipotiposis y la poética de la sinestesia, retóricas de la palabra como génesis de la imagen, en algunos soliloquios centrales, en boca de un protagonista ya envuelto por el poderoso influjo de la Gracia, o la aparatosidad escenográfica de algunas acotaciones de la comedia teológica de Calderón, y en mayor medida la aparición del Demonio surgiendo del Infierno en *El Mágico prodigioso* y *El José de las mujeres*, habrían sido ya prefiguradas por los tratados de meditación y oración imaginativa surgidos de la voluntad jesuítica de halago a los sentidos, en un intento de conseguir imágenes plásticas impactantes, capaces de producir un efecto inmediato próximo al vértigo de la fe. Calderón estuvo extremadamente familiarizado con esta suerte de literatura espiritual, que la Compañía impuso en sus Colegios sistemáticamente, y su teatro de *propaganda fide* la alberga no sólo como subgénero discursivo en el texto de las piezas, sino como método de *memoria artificial*, esto es, como «procedimiento visual de orden interno para forjar escenas mnemotécnicas, compuestas, por lo tanto, de *loci* y de *imagines*»¹³. José Luis

⁹ Calderón de la Barca, *Obras Completas. Dramas*, Aguilar, Madrid, 1987, pág. 938.

¹⁰ Antonio de Molina, *Ejercicios espirituales*, Madrid, 1776, página 131.

¹¹ Luis de la Puente, *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe*. Testimonio, Madrid, 1988, § 7, pág. 32. Sobre el funcionamiento performativo de los tratados de *meditación imaginativa*, y sus relaciones con la emblemática, vid. J.M.Chatelain, «Lire pour croire: mises en textes de l'emblème et art de méditer au XVII^e siècle», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 150 (1992), págs. 321-351.

¹² Yves Bonnefoy, *Rome, 1630*, Flammarion, París, 1994, págs. 28-29.

¹³ Fernando R. de la Flor, *op.cit.*, pág. 147.

Sánchez Lora¹⁴ entrevió la relación entre los textos de los tratados contrarreformistas de *meditación imaginativa* y el teatro barroco, y ahora Antonio Regalado ha subrayado que determinadas descripciones plásticas del texto de las piezas revierten en la representación en favor del propósito evangélico de la mano de la *actio* eficaz que un actor avezado en la práctica de la *meditación imaginativa* es capaz de desarrollar en escena, pues, dice, «el actor de nuestro antiguo teatro tuvo a su alcance técnicas de interpretación que nada tendrían que envidiar a las nuestras. La tan cacareada 'memoria afectiva', caldo de cultivo de diversos métodos de entrenamiento de actores, no le fue ajena, sino todo lo contrario, ya que pertenecía a una sociedad en la que las artes de la memoria y de la meditación llegaron a formar parte esencial de la espiritualidad cotidiana. [...] La época barroca poseyó un perfecto manual para el entrenamiento del actor, aunque no fuera escrito con esa intención: los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola». ¹⁵ De ser esto así, el actor barroco bien podría haberse representado mentalmente la escena conforme a las pautas metódicas de los tratados de Molina o de De la Puente, que sabemos que circularon extraordinariamente en la época, y de una obra tardía pero extremadamente interesante a la hora de advertir la proximidad de algunas de sus *compositio loci* con las acotaciones teatrales, la *Theologia Mystica, union y junta perfecta de la alma con Dios en este destierro por medio de la oracion de contemplacion en vista sencilla de fe*, de Gabriel López Navarro, publicada en Madrid en 1651. En cualquier caso, esta suerte de textos para la oración no debe ser desdeñado, ni como fuente para la composición de la disposición escénica a través del aparato de acotaciones, ni como método para el ejercicio y la instrucción de actores, ni siquiera, en el caso de aquellos espectadores familiarizados con estas técnicas de la *vista imaginativa*, como acelerador de los procesos de empatía en el transcurso de la representación. Sabido es que las formas de la religiosidad barroca se asientan en la teatralidad, y la *viveza* y la *propiedad* que menciona De la Puente entroncan con los procedimientos retóricos de los que se sirve el predicador barroco para asegurarse el éxito en su empeño evangelizador, la hipotiposis y la sinestesia, armas arrojadizas que esgrime la oratoria sagrada del XVII, aquí nuevo subgénero de discurso del código verbal de la comedia, contra el feligrés aún titubeante, aquí espectador de escenas teatrales en las que el actor que encarna al Demonio, a los personajes que simbolizan la Gracia o a ciertos taumaturgos, en soliloquios o en diálogos trenzados como disputas escolásticas en torno al Dogma, actúa como un *Praedicator Verbi Dei*, tarea considerada por las resoluciones de la décimo primera sesión de Trento como *praecipuum munus*, viéndose amparado por las apoyaturas icónicas de la *apariencia* y los *decorados* como es sabido que en no pocas ocasiones les ocurría a los predicadores barrocos, que también supieron de *medios visibles*.¹⁶ Lo aseguran Francisco Terrones de Caño en su *Instrucción de predicadores* y F.

¹⁴ José Luis Sánchez Lora, «La estética religiosa del barroco», *Mujeres, conventos y religiosidad barroca*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988, págs. 207-266 y pág. 427: «la 'visión' barroca es la culminación de la teatralidad hagiográfica. Cualquiera de ellas [...] puede pasar por una de las muchas acotaciones de escena que aparecen en la comedia de santos y autos sacramentales».

¹⁵ Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Destino, Barcelona, 1995, pág. 574. Vid. David Freedberg, «Invisibilia per visibilia: la meditación y los usos de la teoría», *El poder de las imágenes. op.cit.*, páginas 195-228, y Evangelina Rodríguez Cuadros, «La idea de representación en el barroco español: emblemática, arquitectura alegórica y técnica del actor», *Lecturas de historia del arte. Ephialte*, II (1990), págs. 116-134.

¹⁶ Para la relación entre códigos verbales y códigos icónicos en la estética del barroco, vid. Marc Fumaroli, «Un picture

Agustín Salucio en sus *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio*: la hipérbole es el instrumento que fuerza el convencimiento ajeno, de ahí que una adecuada *actio*, compartida como sabemos por predicador y comediante¹⁷, alcance resultados más satisfactorios que la mejor retórica de la palabra. El jesuita Juan Bautista Escardó exhorta a la práctica de una oratoria sagrada que se sirva de las mencionadas añagazas retóricas y que exorne con amenidades sensoriales los conceptos teológicos, pues «para mover así y a otros, se han de amplificar las cosas y hazer descripción de ellas, tan al vivo y como si las viésemos y luego saldrán los affectos, (...) passe por la phantasia imágenes que representen las cosas que se han de tratar, porque mucho más mueve lo que vemos con los ojos, que lo que oímos»¹⁸. Este empeñamiento en el empleo de medios plásticos, que J.A. de Salinas justificaba en 1696 advirtiendo que «son los ojos que con la atención de mirar introducen en el alma cualquier inclinación»¹⁹, cuestión clave en la evangelización barroca, y que había defendido Comenio en su *Orbis Sensualium Pictus* (1657), da razón de la presencia de imágenes y de la concepción diagramática²⁰ en determinadas obras de la literatura espiritual contrarreformista que, como la *Rhetorica Christiana* (1579) de Fray Diego Valadés o las célebres *Historiae Evangelicae Imagines* (1593) de Jerónimo de Nadal, sacadas a la luz en sus *Adnotationes et meditationes in Evangelia* (Amberes, 1607), ilustran con el *diagrama* lo fértil que llega a resultar la interacción adecuada de un código verbal y un código icónico a la hora de aplicarse a la tarea de sembrar en el individuo la semilla de un sentimiento religioso. La obra de Nadal, conjuntamente con dos tratados manejados a lo largo del XVII también de forma constante en tareas catequísticas, la *Orbita Probitatis ad Christi Imitationem*, incluida en el *Verídico Christiano*, de Johannes David, sacada a la luz en Amberes, en 1601, y la *Via Vita Aeternae* de Antonius Sucquet, publicada en la misma ciudad en 1630, constituyen un acervo de literatura diagramática espiritual que, si no andamos errados, puede estar operando en la comedia teológica calderoniana en forma de código logo-icónico, del mismo modo en que lo hace la emblemática.²¹ Las *Historiae Evangelicae Imagines* de Jerónimo Nadal, obra muy próxima a Calderón desde sus años de formación en el Colegio Imperial establecen, de acuerdo con las descripciones de Freedberg²² y de Buser²³, una división de la vida de Cris-

rhetorica divina», *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Flammarion, Paris, 1994, págs. 203-324.

¹⁷ Emilio Orozco, «Sobre la teatralización del Templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, IUTPI (1980), págs. 171-188. Cfr. Giuseppina Loidi, «Forme e modi di teatralità nell'oratoria sacra del 600», *Studi Ispanici*, Pisa, 1982, págs. 87-106 y «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, VIII (1989), págs. 129-142.

¹⁸ Juan Bautista Escardó, *Rhetorica Christiana. Idea de lo que dessean predicar con espíritu y fruto de almas*, Herederos de Gabriel Gualp, Mallorca, 1647, pág. 336.

¹⁹ J.A. de Salinas, *Oración panegírica al glorioso crédito del Patriarca San Cayetano*, Madrid, 1696, pág. 264.

²⁰ En el sentido que le da al término Fernando R. de la Flor, «El diagrama: geometría y lógica en la literatura del Siglo de Oro», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1993, págs. 839-852.

²¹ Sobre el empleo de emblemas en el teatro teológico de Calderón, vid. George Mariscal, «Iconografía y técnica emblemática en Calderón: La devoción de la cruz», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. V, 3 (1981), págs. 339-354.

²² David Freedberg, *El poder de las imágenes*, op.cit., págs. 216-218 y «A source for Rubens' Modello of the Assumption and Coronation of the Virgin: A Case Study in the Response to Images», *Burlington Magazine*, 120 (1978), págs. 432-44.

²³ T. Buser, «Jerome Nadal and the Early Jesuit Art in Rome», *Art Bulletin*, 58 (1976), págs. 424-435.

to en 153 escenas, ilustradas cada una de ellas por medio de grabados, que a su vez albergan un número determinado de letras que señalan los elementos principales de cada imagen, y que remiten al espectador, en cada caso, a una *adnotatiuncula* situada al pie del grabado, de suerte que se establece una correspondencia minuciosa entre la iconografía evangélica y los textos que la identifican y la glosan. Interesa advertir aquí que este método sistemático y enumerativo para relacionar texto e imágenes trata de «concentrar la atención del espectador en momentos psicológicos estratégicos para hacer más fructífero el proceso de meditación»²⁴, de modo muy semejante a como al espectador de teatro le sería posible fragmentar la trama de la comedia teológica dividiéndola en secuencias narrativas de la historia evangélica o de conversión que se le está escenificando, secuencias que operarían en el drama como el grabado en la literatura diagramática, estableciéndose una jerarquía de sistemas sémicos por la que el texto de la comedia adquiere, si admitimos esta hipótesis, una función autorreferencial respecto de las imágenes en movimiento que forman cada secuencia, a las que se subordina como código de segundo grado. El método de Nadal y de otros tratadistas que se sirven de una asociación semejante de texto e imagen actuaría como código logo-icónico en la comedia teológica²⁵, que se dividiría en secuencias o en *situaciones*, en el sentido en que Jansen definió 'situación', esto es «como el resultado de una división en el plano textual en segmentos que correspondan a grupos delimitados del plano escénico [...] ya que en la situación una parte ininterrumpida de la línea textual corresponde a un grupo de elementos escénicos que no cambia»²⁶. Las hierofanías, facilitadas por una escenografía compleja, muy bien podrían constituir uno de los parámetros para señalar las *situaciones*.

Por otra parte, a lo largo del XVII fue consolidándose la relación entre la práctica de la oratoria sagrada y la función escenográfica del retablo, que arroparía al predicador en el momento de pronunciar el sermón como la *apariencia* o los *decorados* y las alambicadas *apoteosis* del teatro teológico calderoniano no sacramental afianzan el mensaje evangélico del texto de la comedia, en ambos casos códigos icónicos de iconicidad en primer grado (icono), con

²⁴ David Freedberg, *El poder de las imágenes*, op.cit., pág. 218. Para la relación entre el método perfeccionado por Nadal y los intereses contrarreformistas, acúdase a Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Las 'Imágenes de la historia evangélica' del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma», *Trazo y Baza*, 5 (1974), págs. 77-95.

²⁵ En lo que respecta a la posibilidad de reconocimiento y singularización por parte del espectador, tanto de la *mediación imaginativa*, entendida como subgénero discursivo del código verbal de la pieza (en soliloquios sinestéticos o en tiradas de versos en los que la hipótesis facilita la creación de decorados verbales), cuanto de la literatura diagramática de Nadal o de Sucquet, entendida como código logo-icónico operando en la comedia haciendo corresponder *situaciones* del curso de la representación con fragmentos del texto, remitimos al concepto de *hipocodificación* en el sentido en el que lo formaliza Umberto Eco, «Teoría de los códigos», *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1991, págs. 204-218, que puede esgrimirse en la cuestión que nos ocupa: «la hipocodificación puede definirse como la operación 'aproximada' por la que, a falta de reglas más precisas, se admiten provisionalmente porciones macroscópicas de ciertos textos como unidades pertinentes de un código en formación, capaces de transmitir porciones vagas, pero efectivas, de contenido, aunque las reglas combinatorias que permiten la articulación de dichas porciones expresivas sigan siendo desconocidas», pág. 213.

²⁶ Steen Jansen, «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique», *Langages*, 12 (1968), págs. 71-93, apud Antonio Tordera Sáez, «Teoría y técnica del análisis teatral», Jenaro Talens et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1994, págs. 155-199, la cita corresponde a la página 171. E. Baragli, «Jerónimo Nadal e le sue imagine», *Civiltà Cattolica*, 131 (1980), págs. 150-154, analiza la fragmentación iconográfica de la obra del jesuita conforme a una perspectiva interesante para lo que nos ocupa.

relación sinecdócica o no, o de iconicidad tropológica o por transferencia (símbolo), en el caso de los convencionalismos escenográficos de las *apoteosis*: nube por paraíso o caída por escotillón por infierno, a modo de ejemplo, y soy muy consciente de las simplificaciones en las que me veo obligado a incurrir ahora. Al margen de que Calderón llevó a cabo en la comedia *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* la transferencia de un código visual sistematizado, el retablo, a un código verbal, la comedia convertida en tríptico, y me ocupé de ello en otro lugar²⁷, se hace necesario anotar que la cuestión del parentesco entre el retablo barroco y los diseños tramoyísticos concebidos por Calderón como cierre de la puesta en escena de la mayoría de sus comedias teológicas, lejos de ser baladí, avala la certeza de que esta suerte de piezas no es sino una rama desgajada del frondoso árbol de la literatura barroca de evangelización. El retablo de San Antonio de Padua que debió de ensamblar Pedro de la Torre para la iglesia del Hospital del Buen Suceso de Madrid, antes de 1657, presenta al santo entronizado y rodeado de un coro de ángeles que lo acompañan en su gloriosa elevación a los Cielos, y no de otro modo hace aparecer en escena Calderón a Santa Eugenia a través de la última acotación de *El José de las mujeres*, reproducida más arriba. Aduciremos también el ejemplo del baldaquino de San Isidro Labrador diseñado por Herrera Barnuevo, hacia 1659, para la capilla de la iglesia madrileña de San Andrés, y del retablo mayor que concibió José Benito de Churriguera, años después, para el Convento de San Esteban en Salamanca, escenificando el martirio del santo y su ascensión a los Cielos rodeado de ángeles²⁸. El efecto impactante y de arrobamiento de estos retablos sobre el feligrés está próximo al que consigue la escenografía de la *apoteosis* de la comedia teológica sobre el espectador teatral, y sobre estas relaciones entre pintura, escultura y oratoria sagrada (si por un momento acordamos entender la comedia teológica como sermón escenificado) ya teorizaron Molanus y el cardenal Paleotti a fines del XVI y suscribiendo unas consignas de Trento cuya tinta estaba todavía fresca. Si la comedia debe ejercer de instrumento de evangelización de masas, se hace necesario producir en la escena un desbordamiento sensorial que dificulte cualquier razonamiento individualizado del desarrollo doctrinal de la comedia religiosa, de tal modo que la profusión de recursos audiovisuales atenace al espectador, arrobándolo e impidiéndole una reflexión personal y, a la vez, propicie la devoción colectiva a través de una suerte de somatización que el predicador barroco conocía bien. Como apunta Bonnefoy, se trataba de que la tiranía de las imágenes forzase al espectador a «aimer l'évidence»²⁹, de modo que se produjese un proceso de *adequatio rei et intellectus*, como quisieron los teólogos contrarreformistas, «avec comme conséquence pour les figures l'intensité, le plein, le rayonnement qui caractérisent ce qui non seulement est vu, dans toute sa qualité sensible, mais est accepté, mais est intériorisé par l'esprit, sans réserve»³⁰.

²⁷ Javier Aparicio Maydeu, «Del parateatro litúrgico al teatro religioso: sobre la práctica escénica de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* de Calderón», *Actas del III Congreso de la A.I.S.O., Crítica* (en prensa).

²⁸ Vid. Juan José Martín González, *El retablo barroco en España*, Alpuerto, Madrid, 1993, págs. 9-24; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco», *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Diputación de Almería, 1992, págs. 137-153.

²⁹ Yves Bonnefoy, *op.cit.*, pág. 176.

³⁰ Yves Bonnefoy, «Un des siècles du culte des images», *ibid.*, pág. 181.

La 'polifonía informacional de signos' de la que hablaba Roland Barthes³¹, aplicada a la comedia teológica de Calderón, que la refleja muy significativamente de la mano de los códigos que operan específicamente en esta suerte de piezas, y a los que venimos haciendo referencia, nos obliga a pensar en una recepción del género como la que formalizan semiólogos como Patrice Pavis³² o Gianfranco Bettetini,³³ esto es, como la inevitable renuncia a una captación global del espectáculo, procediendo a una fragmentación y a una singularización de los distintos sistemas de codificación que operan en la obra o, bien al contrario, como una asimilación integradora, si bien para dirimir esta cuestión habría que tener en cuenta criterios sociológicos y de competencia del espectador, y asimismo una referencia sistemática de las circunstancias de la representación, que no nos sentimos capacitados para valorar del modo en que sería necesario hacerlo.

En cualquier caso, el alcance de nuestro propósito de hoy no va más allá del reconocimiento de algunos códigos que a nuestro juicio operan específicamente en la comedia teológica calderoniana.

³¹ Roland Barthes, «Literatura y significación», *Nuevos ensayos críticos*, Ariel, Barcelona, 1983, págs. 309-310.

³² Patrice Pavis, *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Presses de l'Université de Lille, Lille, 1982: «cette déconstruction de l'image scénique lui ouvre [al espectador] la voie à l'intelligence des mécanismes dramaturgiques, gestuels et référenciels: à la place d'images préfabriqués par la mise en scène, le spectateur doit procéder à l'encadrement d'un ensemble de signes», pág. 214.

³³ Gianfranco Bettetini, *Producción significativa y puesta en escena*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, págs. 54-120. Vid. Marco de Marinis, «Pour une approche sémiotique du théâtre comme message multilinéaire», S.Chapman, Umberto Eco y J.M.Klinkenberg, eds., *Panorama sémiotique. Actes du Premier Congrès de la AISS*, Mouton, The Hague, 1979, págs. 858-871; Keir Elam, «Modelli perlocutori dell'interazione teatrale», *Semiotica del teatro: il testo della rappresentazione*, Bulzoni, Roma, 1985, págs. 440-462 y Marco de Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milan, 1982, págs. 10 *et passim*, quienes elaboran análisis teóricos de cómo actúan en el espectador los distintos códigos que operan en la representación teatral a través de un procedimiento de interacción. Roman Ingarden, «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique*, 8 (1971), págs. 532-543, ya estableció, desde la perspectiva de la *estética de la recepción*, los distintos códigos, verbales y no-verbales, que interactúan en la escena y que se muestran susceptibles de ser reconocidos y asimilados por el espectador en función de su competencia teatral.

APROXIMACIÓN RETÓRICA AL MONÓLOGO CALDERONIANO

MANUEL LÓPEZ MUÑOZ
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

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

APROXIMACIÓN RETÓRICA AL MONÓLOGO CALDERONIANO

MANUEL LÓPEZ MUÑOZ
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

1. DE LA RETÓRICA EN LOS SIGLOS DE ORO, OTRA VEZ

A estas alturas del siglo, hablar de la importancia que tienen las enseñanzas de Retórica en los llamados «Siglos de Oro» puede parecer, en afortunada expresión del profesor Luis Gil Fernández¹, una bachillería. Sobre todo después de estudios tan documentados como los ya clásicos de Antonio Martí², de José Rico Verdú³, de Luisa López Grigera⁴ o de Elena Artaza⁵, desde el campo de investigación de la Filología Hispánica, o los menos conocidos que se han colaborado desde el área de la Filología Latina y Neolatina.

No obstante lo dicho, se corre el riesgo de convertir tal afirmación en un simple *locus communis* que se anuncia, se transmite y se olvida. Frente a esto, debemos recordar que la Retórica se convierte, ya desde el temprano Humanismo, en una disciplina central del proceso educativo, así como en una especie de cauce forzoso de iniciación en las tareas de la escritura con voluntad artística. Hasta tal punto es esto así que hay estudiosos, como Marc Fumaroli⁶, que no han vacilado en denominar *Edad de la Elocuencia* al XVI europeo.

Parece bastante claro que se debe poner en relación el impulso advertible en la educación retórica de la juventud con el contexto de la Reforma y Contrarreforma, ya que ambos movimientos coincidieron -al menos en esto estaban de acuerdo- en la necesidad de formar buenos oradores eclesiásticos, capaces de propagar los nuevos postulados religiosos con las dosis adecuadas de espectacularidad, bondad y sabiduría y de difundirlos entre la masa de la feligresía, no compuesta por teólogos expertos, como huelga explicar.

¹ Gil Fernández, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*. Madrid, Alhambra, 1980, un libro realmente recomendable para cualquiera que desee acercarse a esta época y aprender a contemplarla fuera de las exaltaciones nacional-patrióticas que, por suerte, ya no impregnan tanto nuestro sistema educativo ni nuestros patrones normales de referencia.

² Martí, Antonio, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.

³ Rico Verdú, José, *La Retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1973.

⁴ López Grigera, Luisa, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1994; para una aplicación del método retórico al análisis de textos, es interesante, de esta misma autora, «Análisis retórico de un poema de Rubén Darío», *Anales de Literatura Hispanoamericana* 11 (1982), pp.259-265.

⁵ Artaza, Elena, *El Ars Narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Deusto, Universidad, 1989.

⁶ Fumaroli, Marc, *L'Âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1990. Es una reimpresión.

En la España de la Contrarreforma, como en el orbe católico romano en general, la enseñanza irá quedando progresivamente en manos de la Compañía de Jesús, cuya *Ratio Studiorum* contempla un aprendizaje casi exhaustivo de la preceptiva retórica, con distintas actividades también retóricas a lo largo del día y durante el curso académico. En palabras de Luisa López Grigera⁷, hablando de las enseñanzas de Gramática, Retórica y Dialéctica:

...a mediados del XVI estos primeros estudios, desgajados de la universidad -especialmente por influencia de los jesuitas-, se cursaban en colegios de humanidades, anteriores a la Universidad propiamente dicha. Por tanto, estos estudios de Retórica los han hecho todos los que tenían una educación media en esas épocas, aun sin pasar por la universidad.

En conjunto, el estudiante de los colegios de humanidades aprendía primero la preceptiva de la *inventio*, de la *dispositio*, de la *elocutio*, quizá la *memoria*⁸ y, a buen seguro, la *actio*. Aparte de la teoría, estaba la práctica de la lectura comentada de textos y los ejercicios retóricos propiamente dichos, los *progymnasmata*⁹, cuyo manual más usado fue el de Aphthonio, ora en la traducción latina del humanista Rudolf Agricola, ora en la castellana de Francisco Escobar (Salamanca 1550 la primera, y Barcelona 1558 la segunda). Desde luego, la *Ratio Studiorum* fomentó considerablemente tal tipo de ejercicios retóricos menores, como se ve en el punto quinto de las «Reglas del profesor de Retórica» cuando se dice que¹⁰:

Los ejercicios de los discípulos, mientras el profesor corrige las composiciones, serán, por ejemplo, imitar algún pasaje de un orador o un poeta; hacer una descripción de un jardín, un templo, una tempestad, o cosas semejantes; traducir al latín un discurso griego o viceversa; ...componer epigramas, inscripciones, epitafios; entresacar frases y latinas, ya griegas, de los buenos oradores y poetas; ...sacar de los lugares retóricos y tópicos abundancia de argumentos en favor de cualquier tesis, y otras cosas semejantes.

⁷ López Grigera, Luisa, *La Retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y Práctica*, Salamanca, Universidad, 1991, p.26.

⁸ Ya desde el primer Renacimiento, aunque el proceso es advertible en la teoría clásica, la mnemotecnia se va afianzando como una *ars* independiente de la Retórica y que requiere para ser cultivada una predisposición natural, no del razonamiento y la expresión -caso del hombre elocuente-, sino de la fisiología del individuo, opinión que se va a ir perpetuando. *vid.* a tal respecto, Yates, Frances, *El arte de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1966; sobre la separación de la memoria del resto de la preceptiva retórica, tenemos un ejemplo en los *Ecclesiasticæ Rhetoricæ sive De Ratione Concipiendi libri VI* de fray Luis de Granada (Lisboa, 1576), cuando dice, justo en el Prefacio de la obra: «...animadvertendum est quinque præcipuas oratoris partes esse, nempe inventionem dispositionem elocutionem memoriam et pronuntiationem. Ex his autem partibus memoriam ab arte secernimus, quod ea natura magis quam arte constare videatur. Hac vero parte sublata aliarum rationem tradere institimus», «...cosa es de advertir que cinco son las principales partes que añaden al orador, a saber, invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación. Y de estas partes hemos separado de la técnica la memoria porque más se nos antoja que se basa en la predisposición natural que en la técnica. Y así, deida esta parte, decidimos tratar el método de las otras...». Cito el texto latino y su versión castellana de acuerdo con mi Tesis Doctoral, aún inédita, titulada *Los seis libros de la Retórica Eclesiástica de fray Luis de Granada. Edición crítica, traducción y estudio preliminar*.

⁹ A la importancia de los *progymnasmata* en la formación literaria de los escritores españoles del XVI dedica Luisa López Grigera sus lúcidas páginas de «Notas sobre *Progymnasmata* en la España del siglo XVI», pp. 585-590, vol.II de Maestre Maestre, José María - Pascual Barea, Joaquín (coordinadores), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico* (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990). Cádiz, Instituto de Estudios Turoloenses (CSIC) - Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994, pero también parte del primer capítulo de su libro *La Retórica en la España del Siglo de Oro* [1994]; en concreto, me refiero al titulado «La Retórica como código de producción y de análisis literario» [1994: 17-32].

¹⁰ Labrador, C. - Beltrán-Quera, M. (et al.), *La «Ratio Studiorum» de los Jesuitas. Traducción al castellano; introducción histórica y temática; bibliografía*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1986, p.94, en López Grigera [1994: 585 ss.].

lo cual me lleva a estar completamente de acuerdo con López Grigera cuando piensa ella¹¹ que está «mostrado que todo hombre de cierta cultura, hasta no hace mucho, conocía los preceptos de la Retórica».

2. CALDERÓN Y LA RETÓRICA

Desde luego, Calderón hubo de ser educado en un estricto programa de aprendizaje de la Retórica, tanto teórica como práctica, consecuencia lógica de su paso -aun menos largo de lo habitual- como estudiante de humanidades por el Colegio de la Compañía de Jesús en Madrid, formación que sin duda le tuvo que ser de gran utilidad al estudiar primero en la Universidad de Alcalá, en 1614, y luego en la de Salamanca, desde Diciembre de 1615.

Dice Ciriaco Morón¹² que:

la casuística de sus obras, las sutiles distinciones entre acciones causadas y acciones permitidas, efectos directos y efectos indirectos de los actos, prueban más familiaridad con el derecho que con la teología propiamente dicha. Incluso temas que hoy consideramos teológicos, como el libre albedrío, eran capítulo fundamental de los estudios jurídicos, ya que el derecho, ley positiva, se estudiaba como subordinado a dos leyes más: la ley natural y la ley eterna, ambas estudiadas en la teología.

Pero, en realidad, esa casuística de los hechos, las causas y las consecuencias de las acciones, ya se aprendía en las clases de Retórica, concretamente cuando se trataba la *inventio*. Ejemplo de lo dicho podemos encontrar en el tratadito *De Rhetorica Facultate*¹³ (Madrid, 1688), escrito por el que fuera jesuita y profesor de Retórica en el Colegio Imperial de Madrid, Bartolomé de Alcázar, un tratadito bastante posterior al periodo de estancia de Calderón en este Colegio, pero que sigue bastante al pie de la letra la estructura y contenidos propios de la Retórica de los jesuitas.

No parece, pues, descartable que Calderón contara con una apreciable formación retórica en su bagaje cultural; ahora bien, ¿podemos decir lo mismo de su producción dramática? Quizá antes de contestar a esta pregunta, que va a centrar la segunda parte de la intervención, sea menester primero recordar que los conocimientos clásicos de Calderón no se limitan a sus estudios de Retórica, sino a todo un ambiente de teorización de raíz clasicista que lo rodea y que, a buen seguro, hubo de tener influencia en él.

De hecho, el estudio del ambiente clasicista, así en la teorización de la escritura dramáti-

¹¹ *loc.cit.*

¹² Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, edición de Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 1978, p.12. En adelante, cito por esta edición.

¹³ *vid.* Alcázar, Bartolomé de. *De Rhetorica Facultate liber primus. Estudio preliminar y edición bilingüe por Manuel López Muñoz*, Granada, Universidad, 1994, esp. los capítulos III (*De inventione et locis oratoris generatim*), IV (*De locis insitis*) y VI (*Qua ratione eruantur argumenta ex locis rhetorice*).

ca del XVII español como en su praxis¹⁴, parece mostrar que nuestros autores estaban en contacto con los cánones del género, tanto los sentados directamente en la Europa de esa época como los que se inspiran en la preceptiva poética clásica, de la que no podemos pasar por alto su fuerte relación con la Retórica, relación que no es, en Grecia y Roma, la de dos disciplinas con zonas limítrofes, sino más bien una especie de parentesco genético que desgaja a la Poética -como teorización de un tipo específico de mensaje lingüístico persuasivo-estético- de la Retórica, teoría y técnica de la persuasión.

Tan cercano es el parentesco de Retórica y Poética que tomará ésta de aquella toda una serie de ideas, entre las que bien podemos destacar la noción del *decorum*, lo que en griego se denomina *to prepon*, pero también la de la verosimilitud, por ejemplo; ambas nociones, junto con bastantes otras afines a la composición de la trama, a la descripción y caracterización de personajes, situaciones y localizaciones espacio-temporales son preceptiva poética, sí, pero de raíz retórica¹⁵.

Así, un ejemplo de uso del *decorum* en la caracterización del personaje nos lo narra MOIR cuando dice¹⁶:

...After the very early drama of the century, an unmarried Queen or Princess may be honourably in love with a worthy nobleman, and she may even tell the audience so in eloquent «asides» which reveal her struggle between passion and need to fulfill the ideal that she represents, but she must never avow her feelings openly to her beloved, or to any other personage in the play.

Ahora bien, este decoro de la Reina, o Princesa, soltera que se siente presa al tiempo del amor y de su posición social y que no debe comunicárselo a nadie sino a los espectadores -que no son su mundo real, sino una especie de prolongación de sus propios procesos mentales-, ¿es sólo una exigencia dramática o tiene alguna otra procedencia rastreable?

La respuesta, una vez más, nos la ofrece la Retórica de la época, la Retórica en la que cualquier hombre medianamente culto había sido educado, y de la que hemos utilizado a Bartolomé de Alcázar como ejemplo.

Fœmina princeps laudatur: 1.A generis claritate. 2.A sancta piaque educatione. 3.A prolis fœcunditate optimaque liberorum institutione. 4.Ab observantia erga maritum. 5.Ab animi moderatione, pudore, morum integritate...¹⁷

Algo después, al hablar de la alabanza de una persona concreta por haber hecho una cosa

¹⁴ *vid.* Moir, Duncan, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century», *apud* Anderson, M.J. (ed.), *Classical Drama and its Influence*, London, Methuen, 1965, pp. 191-298.

¹⁵ *cf.* Lausberg, Heinrich, *Manual de Retórica Literaria, Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966. §§1055-1062. para el tratamiento del *aptum*, por citar una obra de todos conocida. A partir de ahora, cada vez que nos refiramos a ella será por el apellido del autor y el número de párrafo.

¹⁶ *cf.* Moir, Duncan, *art.cit.*, p.215.

¹⁷ «Una dama principal es alabada: 1.Por la claridad de su linaje. 2.Por la piedad y santidad de su educación. 3.Por la fecundidad de su descendencia y la perfecta educación de sus hijos. 4.Por la observancia de sus deberes conyugales. 5.Por la moderación de espíritu, pudor, integridad de costumbres...» El texto está tomado de Bartolomé de Alcázar, p.177 de mi edición.

determinada, en estos términos propone el propio Alcázar que se ensalce su carácter: «...Ostende illum non parere cupiditatibus, non impelli ab amore, non rapi ab odio...»¹⁸.

Bastante evidente es aquí el establecimiento del juego dramático del doble nivel: la Reina, o Princesa, del ejemplo debe mostrarse moderada de espíritu, pudorosa y de íntegras costumbres, no presa de los deseos ni impelida por el amor, ya que todo eso choca frontalmente con lo que se considera decoroso en su conducta social; de otro lado, la trama, incluso el propio proceder escénico, requiere hacer al público partícipe de unos sentimientos que no son tampoco indecorosos desde el punto y hora en que se trata de un amor, usando esa horrorosa y pútrida expresión actual *políticamente correcto*, esto es, depositado dentro de la misma clase social, en alguien merecedor de él... y libre de concupiscencias y de instintos básicos más o menos explícitos.

El siglo XVII es, pues, un mundo bastante retorizado, como vemos, pero no sólo en estos detalles, sino incluso en una parte casi indispensable de cualquier obra dramática como es el monólogo.

3. EL MONÓLOGO COMO PIEZA CLARAMENTE RETÓRICA

Podemos definir el monólogo muy claramente como un discurso, un ejercicio retórico que sigue la preceptiva al uso en más de un aspecto. Normalmente, se trata de un hecho comunicativo de índole persuasiva cuya naturaleza cambia en función de ese juego dramático del doble nivel al que antes he hecho alusión: en tanto que razonamiento de un personaje, el destinatario del mensaje es, en el nivel de la trama dramática, el personaje mismo y, en el nivel del hecho teatral, el auditorio, los espectadores; la finalidad del monólogo, en tanto que fenómeno propio de la trama, es conseguir que el personaje razone consigo mismo, normalmente qué hacer o por qué se siente como se siente, mientras que, en el contexto del hecho teatral, es la exposición no interactiva de una duda o de un estado de ánimo; en la trama, la persuasión buscada afecta a las acciones futuras del personaje, aunque su utilización dramática busca lograr un efecto de empatía o de antipatía entre el público; como arte del proceso que conduce -o no- a una actuación determinada y futura, se sitúa en el *genus deliberativum*, pero su presentación al público no puede, por definición, crear mayor efecto que el puramente estético, lo que lo asigna al *genus demonstrativum*.

4. EXCURSUS: NOCIONES MÍNIMAS DE RETÓRICA

Hagamos aquí un pequeño inciso: la preceptiva retórica clásica, desde Aristóteles en ade-

¹⁸ «Haz ver que no se somete a los deseos, que no se ve impelido por el amor, que no se ve arrebatado por odio...». *op.cit.* p.181.

lante, distingue tres *genera*, tres tipos distintos de discurso, en función del auditorio y de la decisión que debe tomar tras ese discurso. Se habla de *genus iudiciale* cuando se somete a consideración la culpabilidad o inocencia de una persona frente a un hecho ya acaecido; se habla de *genus deliberativum* cuando lo que se plantea es la decisión sobre una acción que se debe o no llevar a cabo en un tiempo por venir; se habla, por último, de *genus demonstrativum* cuando no hay decisión que tomar, sino que sólo se hace alabanza o vituperio de una persona, una cosa, un hecho... y la única reacción que se espera del auditorio es la mera aprobación o reprobación estéticas. Sólo en los siglos XV y XVI se sistematizará -aunque sin demasiada fortuna, todo sea dicho- un *genus didascalium*, destinado por una parte a la divulgación de cuestiones de Teología o de Filosofía moral y, por otra, a conseguir la adhesión del público al punto de vista defendido por el orador, adhesión que no se expresa inmediatamente, sino que se traslada en una mejora de las costumbres y en el cultivo de esa conducta religiosa que se ha explicado y elogiado¹⁹.

Por lo general, en un discurso se suele acudir a las *argumentationes* y/o a los *motus animi*, de cuya frecuencia e intensidad de uso dependerá la producción de un tono más racional o de un tono más emocional, de una convicción o de una persuasión.

Todo discurso suele constar de varias partes: un *exordium* o introducción, una *narratio* o exposición de los hechos, una *probatio* o demostración de las tesis propias, una *confutatio* o refutación de las tesis ajenas -a veces, indisolublemente unida con la *probatio* en lo que se llama *argumentatio*-, y una *peroratio* o conclusión, en la que se hace un breve balance de todo lo expuesto y se incita, si procede, al auditorio a emitir la respuesta deseada. Tanto el *exordium* como la *peroratio* tienen por objetivo granjearse la buena voluntad del público (el uno, para que el discurso sea escuchado con benevolencia, atención y docilidad; el otro, para que esas tres actitudes den como fruto la acción buscada), aunque su aparición es algo más libre que la de las otras partes del discurso.

En cuanto al proceso de elaboración, hay que proceder a la *intellectio* de la materia -esto es, conocer su *genus*, determinar el tipo de público que va a haber para saber si volcarse más en lo racional o en lo emocional, definir la tesis central...- para, acto seguido, en la *inventio*, encontrar el material que se va a usar, verbigracia, los argumentos, las argumentaciones, los estados de ánimo que se quiere provocar; sólo después, en la *dispositio*, se decide la ordenación de esos elementos y la parte del discurso en la que cada uno debe aparecer; la *elocutio*, la fase siguiente, es la encargada de la plasmación lingüística de todo eso, con primores estilísticos incluidos; por último, el discurso se confía a la *memoria* y se verbaliza y gestualiza en la *actio*.

5. ANÁLISIS RETÓRICO DEL MONÓLOGO DE SEGISMUNDO: LA VIDA ES SUEÑO, 102-172

Veamos, pues, en funcionamiento la educación retórica de Calderón, y veamos cómo la utiliza para configurar esa pieza escénica paradigmáticamente oratoria que es el monólogo. Muy

¹⁹ Para el tratamiento de los *genera dicendi* en la preceptiva retórica del XVI español, *vid.* López Muñoz, Manuel, «Fray Luis de Granada y los géneros retóricos», vol. II, pp. 575-585 de Maestre Maestre - Pascual Barca [1994], ya citado.

seguramente, cualquiera nos serviría, pero vamos a tomar por modelo esos conocidísimos versos 102-172 de *La vida es sueño*, en los que Segismundo plantea un complejo y retóricamente precioso lamento.

Dentro de la *intellectio*²⁰, la *materia* está clara: la privación de libertad de Segismundo y la ignorancia de las causas de esa situación. El orador es el propio Segismundo. El discurso es el desarrollo de la materia... ¿Y el auditorio?

Si aceptamos que en el teatro puede existir un nivel factual (la acción, el pseudo-mundo que es la obra) y un nivel textual (el conjunto de la obra, estructurado como mensaje completo), está claro que el auditorio textual son los espectadores/el lector, pero existen dos, o incluso tres, diferentes auditorios factuales.

Segismundo considera que está solo, prisionero en una torre, y que nadie le escucha sus palabras (*ergo* él es su propio auditorio), salvo esa misteriosa fuerza que no es Dios y que es la que lo tiene encerrado; de ahí que plantee una súplica de remisión de la pena que se le ha impuesto... o de explicación de las causas de esa pena (vv.103-106):

Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros, naciendo.

Sin embargo, existe ciertamente un auditorio factual con el que no cuenta: dos personas hay, verbigracia, un hombre (Clarín) y una mujer disfrazada de hombre (Rosaura), que se ven atraídos aun a su pesar a escuchar la declamación de Segismundo (vv.78-101):

ROS. ¡Qué triste voz escucho!
Con nuevas penas y tormentos lucho.
CLA. Yo con nuevos temores.
ROS. ¡Clarín!
CLA. ¡Señora!
ROS. Huigamos los rigores
de aquesta encantada torre.
CLA. Yo aún no tengo
ánimo de huir, cuando a eso vengo.
ROS. ¡No es breve luz aquella
caduca exhalación, pálida estrella,
que en trémulos desmayos,
pulsando ardores y latiendo rayos,
hace más tenebrosa
la obscura habitación con luz dudosa?

²⁰Lausberg § 97: «La *intellectio* es el presupuesto para la *inventio* (especialmente para la *inventio argumentorum*; v. § 348) y la *dispositio* (v. § 443). El tránsito entre *status*, *inventio* y *dispositio* es sin solución de continuidad.»

Sí, pues a sus reflejos
 puedo determinar (aunque de lejos)
 una prisión oscura,
 que es de un vivo cadáver sepultura,
 y porque más me asombre,
 en el traje de fiera yace un hombre
 de prisiones cargado
 y sólo de la luz acompañado.
 Pues huir no podemos.
 desde aquí sus desdichas escuchemos:
 sepamos lo que dice.

El que hagamos referencia a esta multiplicidad de auditorios no es, como se verá, un alarde, sino un paso necesario para desentrañar la *intellectio* del discurso. En efecto, la cualificación del auditorio influye no poco en el establecimiento del *genus orationis*.

Para Segismundo, el hecho de estar solo le brinda la ocasión de pronunciar un claro discurso demostrativo (no se enjuicia nada, nada hay que decidir, sólo se puede exponer un razonamiento que no va a tener consecuencias), mientras que la omnipresencia divina le permite aproximar esa queja (*genus demonstrativum*²¹) al terreno de la súplica (*genus iudiciale*²²) a un juez. De otro lado, la involuntaria presencia de Clarín y Rosaura los convierte en auditorio de una alocución que es claramente demostrativa -como también para el auditorio textual lo es desde el punto y hora en que no puede suscitar sino emociones y sensaciones, nunca decisiones sobre el emisor del mensaje.

Parece claro que, llegado el momento de elegir, se ha preferido plantear un discurso en el *genus demonstrativum*: primero, no hay discusión del *status quaestionis*²³, ya que no tiene claro Segismundo ni siquiera qué ha hecho para merecer el castigo; segundo, no llega a haber petición a un juez; tercero, tampoco se plantea que ese juez pueda pensar en revocar su sentencia.

Por lo que a la *inventio* respecta, lo primero es determinar la *quaestio* que nuclea el discurso: Segismundo está prisionero en una torre, castigado por el delito de haber nacido²⁴. La *quaestio finita*²⁵ debe, de acuerdo con la preceptiva retórica, convertirse en *quaestio infinita*²⁶ elevando el problema particular a categoría, a universal, y así se hace (vv.107-112):

²¹ Lausberg § 239: «El asunto del discurso, que en el *genus iudiciale* y en el *genus deliberativum* se toma muy en serio, no tiene para el espectador mayor importancia: el asunto del discurso se convierte en mera ocasión de la práctica de la oratoria concebida como ejercicio de exhibición, mientras que en el *genus iudiciale* y en el *genus deliberativum* la función del discurso radica única y exclusivamente en el asunto del discurso». Para la definición de este *genus*, cf. por ejemplo *Rhet. Her.* 1,2,2: *demonstrativum est quod tribuitur in officium certae personae laudem vel vituperationem*, aunque matizando que la alabanza y el vituperio pueden alcanzar a dioses, personas, animales, lugares, ciudades, conductas, actividades... cf. *Quint. inst.* 3,7,1.

²² *Rhet. Her.* 1,2,2: *iudiciale est quod positum est in controversia et quod habet accusationem aut petitionem cum defensione*.

²³ Lausberg § 81: «El *status* es la clase de pregunta que tiene que hacerse el juez a la vista de la primera confrontación (*Quint.* 3,6,5 *ex prima conflictione*) de las declaraciones contradictorias de las dos partes relativas al hecho de la causa».

...aunque si nací, ya entiendo
 qué delito he cometido:
 bastante causa ha tenido
 vuestra justicia y rigor,
 pues el delito mayor
 del hombre es haber nacido.

El efecto emocional de la transición de la *quæstio finita* a la *quæstio infinita* se consigue desandando el camino y observando una desproporción que atenta contra las leyes de la lógica; Segismundo pena, como todo hombre, y sin saber la causa; el proceso de deconstrucción arroja un resultado espurio que elimina el único componente que quedaba propio del *genus iudiciale*, verbigracia, el delito (vv. 113-118):

Sólo quisiera saber
 para apurar mis desvelos
 (dejando a una parte, cielos,
 el delito de nacer),
 qué más os pude ofender
 para castigarme más.

También compete a la *inventio* el diseño de los *affectus* y *motus animorum*, los estados de ánimo y emociones que hay que buscar en el público para provocar la reacción deseada. En el caso de Segismundo, Calderón lo ve de forma meridianamente clara, y lo plantea ya en el primer verso: ¡Ay, misero de mí, y ay, infelice!²⁷. Esto es, el auditorio debe ser transportado por la compasión (*miseratio*²⁸), y a ella se recurre cada vez que se plantea el agravio comparativo con el ave (vv.131-132):

²⁷ Por cierto, alude Ciriaco Morón en su edición de *La vida es sueño* a dos pasajes senecianos en los que se pueda ver una procedencia de este tópico del delito original de haber nacido. En concreto, cita Sen. *ad Marc.* XV,1 (*Nulli contigit impune nasci*) y Sen. *ad Marc.* X,5 (*Si mortuum tibi filium doles, eius temporis quo natus est crimen est; mors enim illi denunciata nascenti est*); en mi opinión, el segundo plantea mayores problemas para ser identificado como fuente del tópico que aquí maneja Calderón, siquiera sea porque el castigo que se anuncia para el delito de nacer es la muerte, mientras que el problema dramático de Segismundo no alude a una pena común a todos los hombres, sino específica y particularmente suya.

²⁸ Quint.*inst.*3,5,7: *finitæ autem sunt ex complexu rerum, personarum, temporum...*

²⁹ Quint.*inst.*3,5,5: *infinite sunt que remotis personibus et temporibus et locis ceterisque similibus in utramque partem tractantur...* Para la elevación de la *quæstio finita* a *infinita*, Quint.*inst.*3,5,15: [*Cicero*] *in Oratore atque in his quos de Oratore scripsit, et Topicis præcipit ut a propriis personis temporibus avocemus controversiam, quia latius dicere liceat de genere quam de specie et, quod in universo probatum sit, in parte probatum esse necesse sit*. Los pasajes ciceronianos citados son Cic. *or.* 14,45; Cic. *de or.* 3,30.120; Cic. *top.* 21.80.

³⁰ Quint. *inst.* 6,1,51: *affectus, etiamsi quibusdam videntur in præsentia atque in epologo sedem habere, in quibus sane sunt frequentissimi, tamen aliæ quoque partes recipiunt...*

³¹ Para la presencia de la *miseratio* en tanto que *motus animi* propio de la figura llamada *interrogatio*, cf. Quint.*inst.*9,2,8 sq.: *interrogamus etiam quod negari non possit... aut ubi respondendi difficilis est ratio... aut invidiæ gratia... aut*

¿y teniendo yo más alma,
 tengo menos libertad?,
 con el bruto (vv.141-142):
 ¿y yo, con mejor instinto,
 tengo menos libertad?,
 con el pez (vv.151-152):
 ¿y yo, con más albedrío,
 tengo menos libertad?,
 con el arroyo (vv.161-162):
 ¿y teniendo yo más vida
 tengo menos libertad?,
 y con todos ellos a la vez (vv.167-172):
 ¿Qué ley, justicia o razón,
 negar a los hombres sabe
 privilegio tan suave,
 excepción tan principal,
 que Dios le ha dado a un cristal,
 a un pez, a un bruto y a un ave?

pasaje este último en el que, además, se ve la disociación entre Dios y los *cielos* que tienen castigado a Segismundo, lo que le da fuerza a la idea de que el monólogo es, efectivamente, una pieza del *genus demonstrativum*, como antes ha quedado dicho, ya que, por no haber, no hay ya ni juez al que apelar.

Pero es también propio de la doctrina retórica defender que no se puede provocar una emoción sin sentirla, esto es, el orador debe provocar la empatía de su auditorio, transmitir un estado de ánimo. Tampoco esto se le pasa a Calderón por alto, primero cuando combina la duda con la compasión (vv.113-122):

Sólo quisiera saber
 para apurar mis desvelos
 (dejando a una parte, cielos,
 el delito de nacer),
 qué más os pude ofender
 para castigar me más.
 ¿No nacieron los demás?
 Pues si los demás nacieron,
 ¿qué privilegios tuvieron
 que yo no gocé jamás?

y luego, tras haber expuesto y amplificado el agravio comparativo, al combinar la compasión

miserationis... aut instandi aut auferende dissimulationis...; totum hoc plenum est varietatis, nam et indignationi convenit... et admirationi... Obsérvese que hemos resaltado los dos *motus* principales que articulan la argumentación, incluso todo el monólogo, de Segismundo.

con la desesperación para producir un *pathos*²⁹ claramente trágico (vv.163-172):

En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera sacar del pecho
pedazos del corazón.
¿Qué ley, justicia o razón,
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?

Igualmente atañe a la *inventio* del discurso el diseño de los razonamientos que se van a exponer; para la preceptiva retórica, las argumentaciones están compuestas por argumentos concatenados, y éstos se buscan en los *loci communes*, que se definen como *argumentorum sedes*. Varios son los *loci* que vemos funcionar en el texto calderoniano: el de la libertad de los irracionales y los inanimados, el de la primacía del hombre sobre el resto de la Naturaleza gracias a sus mejores dotes innatas, y el de la libertad como don extrínseco y no inherente a la condición humana.

Con estos *loci* se diseñan los *argumenta* siguientes:

1. Un ave tiene menos alma que el hombre.
2. Un bruto tiene peores instintos que el hombre.
3. Un pez tiene menos albedrío que el hombre.
4. Un arroyo tiene menos vida que el hombre.
5. El hombre es mejor que el resto de la Naturaleza.
6. La Naturaleza es más libre que el hombre,

y gracias a ellos se construyen los siguientes razonamientos (*argumentationes*):

- I. a. El hombre aventaja en dones innatos a los demás seres.
b. Los demás seres aventajan al hombre en libertad.
ERGO la libertad no es un don innato.
- II. a. La libertad es un privilegio.
b. Al hombre se le ha privado de libertad.
ERGO al hombre se le ha privado de un privilegio.
- III. a. La privación de libertad es un castigo.
b. El hombre está privado de libertad.
ERGO el hombre sufre un castigo.

²⁹ Quint.inst.6,2,20: *Pathos... circa iram, odium, metum, invidiam, miserationem, fere tota versatur.*

La estructura silogística de estas *argumentationes* no es invención mía, sino algo perfectamente advertible en el texto, sólo que enmascarado por un simple hecho de *elocutio* (estilístico, si prefieren). En efecto, la fuerza dramática / retórica de este planteamiento silogístico se nos revela con harta mayor claridad en los versos 123-162, en los que la premisa aparece amplificada y dividida en cuatro partes, igual que ocurre con la menor y con la conclusión. De todos modos, toda la argumentación de Segismundo está planteada en rededor de dos silogismos, el segundo de los cuales se deriva lógicamente del primero pero choca con la realidad:

I. a. Los irracionales tienen bajo nivel de existencia.

b. Un bajo nivel de existencia implica libertad.

ERGO los irracionales tienen libertad.

II. a. El hombre tiene alto nivel de existencia.

b. Un alto nivel de existencia implica más libertad.

ERGO el hombre tiene **menos** libertad (!).

Como se ve, el uso de estos dos silogismos permite poner de manifiesto la contradicción que atormenta a Segismundo y que lo lleva a un callejón sin salida, ya que entran en conflicto el razonamiento lógico y la experiencia. Precisamente esa argumentación, cuya estructura interna es de clara índole retórica, es la que estructura buena parte del discurso.

La premura, pero también la discreción, aconsejan ya pasar a ver someramente la *dispositio*, en la que nos vamos a extender bastante menos, dado que mucho de lo dicho a propósito de la *inventio* tiene aplicación aquí.

Sin duda alguna, lo fundamental en este apartado es contemplar la estructura general del monólogo y ver cómo se corresponde con las partes clásicas del discurso. Encontramos, así, un *exordium* (vv.102-122), una *argumentatio* (vv.123-162) y una *peroratio* (vv.163-172); no hay *narratio*, justamente la parte que se considera prescindible en el *genus demonstrativum*; no hay tampoco *confutatio*, toda vez que no se trata de rebatir ninguna tesis contraria; pero sí que encontramos una *confirmatio*, aunque expresada de modo peculiar, como veremos más adelante.

En el *exordium* encontramos, de acuerdo plenamente con la preceptiva clásica, una *captatio benevolentiae* -¡Ay, mísero de mí, y ay, infelice!- que, por haberse formulado ya antes, en el verso 78, consigue en Clarín y Rosaura los efectos que ya desde la propia teoría retórica romana se consideran imprescindibles en toda apertura de discurso: volverlos atentos, dóciles y benevolentes³⁰. Dice Rosaura (vv.99-101):

Pues huir no podemos	<i>dóciles</i>
desde aquí sus desdichas escuchemos;	<i>atentos</i>
sepamos lo que dice	<i>benevolentes</i>

Tras esa *captatio*, Segismundo formula la tesis, anticipa cuál va a ser el desarrollo poste-

³⁰ *Rhet. Her.* 1,4,6: *principium est cum statim auditoris animum nobis idoneum reddimus ad audiendum: id ita sumitur ut attentos, ut dociles, ut benivolos auditores habere possimus*; tb. cf. *Cic. inv.* 1,15,20. o *Quint. inst.* 4,1,5.

rior del discurso, siempre girando en torno de la idea central, de la *quaestio* de la falta de libertad.

Se cierra el exordio con una *transitio* (vv.113-122) que enlaza la tesis con la argumentación y que, en los versos 119-122, formula una pregunta retórica que establece ya tanto la línea de razonamiento cuanto el tono emocional que va a marcar el resto del discurso.

Ya hemos dicho que no hay *narratio*, y esto por dos motivos que pueden guardar relación con los niveles del hecho escénico. En efecto, el nivel factual se permite prescindir de ella porque el discurso pertenece al *genus demonstrativum*; el nivel textual, por su lado, no necesita de una *narratio*, ya que en ella habría que exponer lo que ya el auditorio sabe, o va a saber: que Segismundo ha sido encarcelado para intentar evitar que se cumpla su aciago destino³¹.

La parte central del monólogo / discurso consta de una *argumentatio* y una *confirmatio* de cuarenta versos (vv.123-162), dotada de una estructura silogística que ya hemos visto y que hace que argumentaciones y conclusiones vayan integrándose armónicamente. En general, vemos que hay cuatro grupos de ocho versos dedicados a exponer la premisa del razonamiento, y a ellos les dan responsión otros dos que, formulados como interrogación, contienen la menor y la conclusión o, lo que viene a ser lo mismo, los ocho primeros son una *argumentatio*, y los dos últimos una *confirmatio*. Veamos un ejemplo (vv.133-142):

Nace el bruto, y con la piel que dibujan manchas bellas, apenas signo es de estrellas (gracias al docto pincel), cuando atrevida y cruel la humana necesidad le enseña a tener crueldad, monstruo de su laberinto; ¿y yo, con mejor instinto,	<i>argumentatio</i>
tengo menos libertad?	<i>confirmatio</i>

Cierra el discurso / monólogo la *peroratio* (vv.163-172), en la que encontramos claramente diferenciadas sus dos partes clásicas, a saber, una nueva llamada de atención para renovar el estado de ánimo que se quería provocar en el auditorio (vv.163-166):

En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera sacar del pecho
pedazos del corazón.

³¹ El *tópos* del hijo al que se le separa de sus padres para que no pueda cumplir con su destino es de gran rendimiento en las literaturas occidentales: a Edipo se le quiere asesinar, como a Rómulo y Remo; a Segismundo se le encierra en una torre; igual que a la Bella Durmiente, por ejemplo. Gran parte de su eficacia radica, seguramente, en el efecto patético del niño desvalido que no puede defenderse de la bienintencionada y amorosa crueldad de sus propios padres.

y también una recapitulación (vv.167-172), un sucinto enunciar cuál ha sido el mensaje que se quería transmitir, en este caso, la confusión y el agravio:

¿Qué ley, justicia o razón,
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?

La *elocutio* es la parte a la que menos atención le vamos a prestar, precisamente por ser la que todos tenemos más presente, la que siempre nos han enseñado a analizar en los comentarios de texto, cuando de analizar recursos estilísticos se trata. Obsérvese únicamente la existencia de figuras como la *amplificatio*, o la *variatio*, o los numerosos *quiasmos*, que afectan tanto a la distribución estructural como a las propias *variationes*...

Sólo quisiera detenerme en la *amplificatio*, ya que nos sirve de apoyo a la idea de que, por un lado, estamos ante un discurso del *genus demonstrativum* y, por otro, se demuestra que Calderón conoce la preceptiva atinente a ese *genus*, lo ha seleccionado para el monólogo de Segismundo y le aplica las figuras que le convienen de acuerdo con lo que ya ha estudiado. Para la doctrina retórica antigua, la *amplificatio* sólo adquiere rango de figura principal en el caso del *genus demonstrativum*³², mientras que se convierte en una más de las que pueden aparecer en los otros *genera*; de otro lado, la preceptiva retórica de los siglos XVI y XVII le va a conceder una importancia creciente a la utilización de la *amplificatio* como recurso estilístico de gran rendimiento, no ya sólo para los fines de la oratoria -sea eclesiástica o civil-, sino para toda la Literatura. No es descabellado postular que Calderón está desarrollando la preceptiva de la *amplificatio* aquí, primero, por lo que había estudiado de Retórica y, segundo, por tratarse de una de las figuras que definen la estética del periodo.

No voy a hablar, por motivos más que evidentes, de la *memoria* ni de la *actio*, facetas ambas que competen al mester del *actor* en el nivel textual y que no pueden existir en el factual, ya que *se supone* que Segismundo se está limitando a dejar que se desborde la lava de su Etna particular... lo que, visto lo visto, no deja de ser mucha suposición, claro.

Sólo una pequeña consideración atinente a la *actio*: la lectura retórica de este monólogo le tiene que resultar de utilidad al histrión, que bien puede dejarse llevar por la circunstancia de estar declamando un discurso y, si puede y se atreve, preparar esa declamación siguiendo los cánones de la época, no sólo aplicables a estos versos 102-172, sino a todos los monólogos que se encuentre.

³² Lausberg § 61: «En la *inventio* (v. § 260) de este *genus* el centro de gravedad (cf. §§ 400-409) gira sobre la *amplificatio*, que se ve reforzada en la *elocutio* (v. § 538) por medio del *ornatus* (Quint. 3.7.6 *propriūm laudis est res amplificare et ornare...*)»

6. CONCLUSIÓN

La idea que he querido intentar transmitir en estas líneas es la de que, cuando un literato de nuestros siglos llamados *de Oro* se acercaba a su trabajo de composición, seguramente no se sustraía a los procedimientos de escritura que había aprendido durante sus muchos años de estudiar Retórica, sino que los aplicaba de modo más o menos consciente; y seguramente también, esa Retórica que aplicaba era la clásica formulación de Quintiliano pasada por el tamiz de la teorización, latina y vernácula, de los siglos XV al XVII. Así, tenemos aquí un campo de trabajo común hispanistas y latinistas, cada uno con su propia formación y metodología científica, pero con un mismo objeto de estudio y un mismo objetivo, enriquecer en algo las perspectivas críticas de nuestra Literatura, de la literatura de un período que, como aquel humanista dijo sobre el ser humano, es *heteróclito y camaleónico*.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ARTAZA, Elena. *El Ars Narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Deusto, Universidad, 1989.
- BRYANS, John V. *Calderón de la Barca: Imagery, Rhetoric and Drama*, Tamesis, London, 1977.
- CILVETI, Ángel L. «Signo y verdad en el teatro de Calderón», *Segismundo XIX* (1985), pp. 69-98.
- CLARK, Donald L. *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*. New York, Columbia University Press, 1922.
- CRO, Stelio. «La deposición de Calderón y la poética del Barroco», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica IX* (1987), pp.35-51.
- DARST, David H. *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985.
- FUMAROLI, Marc. *L'Âge de l'éloquence*, Génève, Droz, 1980. Hay reimpresión en París, 1990.
- KENNEDY, George A. *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980.
- LABRADOR, C. - BELTRÁN-QUEIRA, M. (et al.). *La «Ratio Studiorum» de los Jesuitas. Traducción al castellano: introducción histórica y temática; bibliografía*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1986.

- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, «Análisis retórico de un poema de Rubén Darío», *Anales de Literatura Hispanoamericana* 11 (1982), pp. 259-265.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, «Notas sobre *Progymnasmata* en la España del siglo XVI», pp. 585-590 *apud* MAESTRE MAESTRE, José María - PASCUAL BAREA, Joaquín (coordinadores), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de Mayo de 1990)*, Cádiz, Instituto de Estudios Turoleses (CSIC) - Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1994.
- LÓPEZ MUÑOZ, Manuel, *Bartolomé de Alcazar. De Rhetorica Facultate liber primus. Estudio preliminar y edición bilingüe por...*, Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1994.
- LÓPEZ MUÑOZ, Manuel, «Fray Luis de Granada y los géneros retóricos», pp. 575-585 *apud* MAESTRE MAESTRE, José María - PASCUAL BAREA, Joaquín, *Humanismo...*, ya citado.
- MARTÍ, Antonio, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.
- MOIR, Duncan, «The Classical Tradition in Spanish Theory and Practice in the Seventeenth Century», pp. 191-228 *apud* ANDERSON, M.J. (ed.), *Classical Drama and its Influence*, Methuen, London, 1965.
- MURPHY, James Jerome (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- RICO VERDÚ, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- YNDURÁIN, Domingo, «La vida es sueño: doctrina y mito», *Segismundo* XIX, 41-42 (1985), pp. 96-126.

**LA CONSTRUCCIÓN DEL DIÁLOGO EN LOS
ENTREMESES CERVANTINOS**

JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

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

LA CONSTRUCCIÓN DEL DIÁLOGO EN LOS ENTREMESES CERVANTINOS

JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

1. LA CREACIÓN DEL ENTREMÉS COMO GÉNERO DRAMÁTICO

No pocas han sido las páginas dedicadas a analizar los entremeses cervantinos; de entre todas ellas destacan las escritas con admirable lucidez por Eugenio Asensio,¹ quien ha caracterizado con su habitual penetración este género dramático. Siguiendo al mismo Cervantes, Asensio ha realzado el papel de Lope de Rueda, si no como inventor del entremés sí como creador de la fórmula que habría de triunfar. ¿Cuál es ese modelo? El propio Cervantes nos lo explica en el «Prólogo al lector» de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*: «En el tiempo de este célebre español [Lope de Rueda], todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo, ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pueden imaginarse». Y añade más adelante: «el adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo».

Aunque ésta descripción está inspirada también por el deseo de poner de manifiesto las innovaciones dramáticas introducidas por el propio Cervantes en comedias como *Los tratos de Argel* y *La destrucción de Numancia*, lo que me importa aquí es hacer notar cuál es su concepto del entremés. Como se habrá advertido en la cita anterior, este tipo de obra dramática menor se construye en torno a dos núcleos: uno, constituido por la presencia siempre de personajes más o menos estereotipados y otro, que consiste en la creación de un mínimo conflicto escénico de carácter realista o costumbrista, que no contiene grandes sorpresas y que a menudo no tiene otro desenlace que la fiesta de música y baile con la que suele finalizar la pieza. De esta situación se deriva la importancia del diálogo, ya que sobre él ha de recaer la creación de la tensión dramática necesaria para mantener la atención del espectador. Si la obra de Lope de Rueda merece tan altos elogios de Cervantes es precisamente porque consigue crear el tipo de diálogo dramático «apropiado» a los personajes. Ni en la *Propaladia* de Torres Naharro ni

¹ Véase Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965. También Miguel de Cervantes, *Entremeses*, edición, introducción y notas de N. Spadaccini Madrid, Cátedra, 1994.

en los *Autos* de Gil Vicente (de tan alta calidad literaria por otra parte) ni, mucho menos, en la Comedia humanística -con la excepción, claro está, de *La Celestina* - encontramos nada semejante.² En cualquier caso, parece claro que el modelo cervantino de entremés procede de Lope de Rueda.

Convenga preguntarse entonces en qué consiste la aportación de Cervantes a este género. Sería pretencioso por mi parte responder a esta cuestión cuando tanto se ha escrito sobre ello. Sí subrayaré, sin embargo, dos notas que me parecen fundamentales a este respecto. De un lado, Cervantes, a diferencia de Lope de Rueda, trasciende casi siempre la anécdota que da lugar al conflicto. Quiero decir con ello que, aun utilizando la fórmula del personaje estereotipado en una situación escénica esperada por el espectador, el valor del significado va más allá de lo dicho y de lo representado. La prueba es patente: cuando Cervantes explica en el *Adjunto del Parnaso* (1614) porqué publica («da a la estampa») sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* dice: «yo pienso darlas a la estampa para que se vea de espacio lo que passa apriessa, y se disimula o no se entienden cuando los representan». Es verdad que esta declaración se refiere tanto a las comedias como a los entremeses y constituye la orgullosa demanda de ser reconocido como «el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma» (como afirma en el prólogo de las *Ocho comedias...*), pero no es menos cierto que no se trata de una declaración gratuita. La necesidad de que sus obras sean leídas procede de la doble interpretación que es preciso hacer de ellas; una, superficial, que corresponde al plano de la representación y, en el caso de los entremeses, a la función específica del género, que es la de constituir un mero entretenimiento lúdico en el intermedio de una representación seria. A esta función corresponde una situación dramática de naturaleza anecdótica (los celos falsos o verdaderos pero siempre ridículos, la presunción, las burlas de la vanidad o de la codicia, etc.). De otro lado, Cervantes demanda una interpretación más profunda, que trasciende la anécdota y se constituye en valor moral y social: la crítica de la hipocresía, de la infidelidad, del temor, obsesivo en la España del Siglo de Oro, a ser considerado descendiente de conversos, etc. Manifestado unas veces con sutileza (como en el asunto recurrente de las quejas respecto de la insatisfactoria relación sexual) y otras de manera patente (rebeldía contra la hipocresía y la injusticia), todo ello subyace en el texto, lo que justifica sobradamente su deseo de que «se vea de espacio lo que passa apriessa».

La aportación fundamental de Cervantes al género del entremés consiste, a mi juicio, en esta suerte de trascendencia (lo que él llama «las imaginaciones y pensamientos escondidos del alma») que es una constante en toda la obra cervantina y de la que no se libera, ni lo intenta, en ese «cuarto de hora lúdico» que dura la representación del entremés. En este tipo de obras esos sentimientos escondidos se traducen al plano del humor y de la ironía. La voz del autor se infunde en la voz de los personajes. Para un lector avisado o un espectador atento, la del personaje es una voz de falsete que oculta teatralmente el plano de la realidad auténtica. En este segundo plano de recepción, la anécdota (lo que vemos y oímos en la representación) se transforma en categoría; insatisfacción profunda de los malcasados en *El juez de los divorcios*, los

² Véase Bobes, Carmen, *El diálogo*. Madrid, Gredos, 1992.

latigazos contra la hipocresía en *El retablo de las maravillas*, el juego de héroe y antihéroe en la figura de Escaramán de *El rufián viudo*, verdadero anticipo del género del esperpento, etc.

Es verdad, como advierte Eugenio Asensio,³ que «el entremés constituye un género teatral intrascendente, juguete de un cuarto de hora, y no admite ambiciones estéticas ni psicología compleja, ni interpretación didáctica de la sociedad». Pero también es cierto que Cervantes convierte ese cuarto de hora lúdico en relámpagos de vida, lo que le permite distinguir entre la verdad y la mentira, la sinceridad y la hipocresía, lo auténtico de lo falso, la realidad de la ficción, los oropeles de la historia frente a la dura verdad de la intrahistoria, en definitiva la vida auténtica del hombre y de la sociedad en la que vive frente a los convencionalismos que ocultan la realidad. Para que el teatro permita al espectador contemplar esta realidad, es preciso deformarla o, más sencillamente, representarla simultáneamente en el haz y en el envés, tal como ocurre en *El retablo de las maravillas*. No se trata sólo de la técnica de introducir el teatro dentro del teatro sino de hacer patente que la ficción sustituye a la realidad cuando los hombres necesitan engañarse a sí mismos. ¿Qué es más auténtico, lo que se ve o lo que se quiere ver? ¿Quiénes son los engañadores? ¿Quiénes construyen la superchería, los cómicos o los propios personajes que contemplan el juego escenificado en el retablo? ¿A quién se fustiga a los burladores o a los burlados? Claro está que a estos últimos, pero Cervantes deja que sea el lector o el espectador quien realice el ejercicio de reflexión que permita la interpretación última del mensaje. Quédense quien quiera en el juego de la burla; adéntrese quien lo desee en la reflexión profunda de una sociedad que se engaña a sí misma. Para quien quiera entender, Cervantes reivindica su condición de cristiano nuevo y crea la ambigüedad necesaria para que el lector ejerza la libertad que supone siempre el acto de recepción de toda obra literaria.

Para vigorizar el dinamismo escénico, Cervantes acude con frecuencia a la deformación más o menos grotesca de la realidad. *El rufián viudo* y *El juez de los divorcios* son buenos ejemplos de esto. En el primero de estos dos entremeses, tipos marginales y lengua de germanías se combinan para que por medio del diálogo surjan en escena vidas desgarradas. No importa que se utilice el verso o la prosa. En el primer caso, el verso se pone al servicio del ritmo elocutivo pero no se pierde en ningún momento el carácter coloquial del discurso. En el segundo, la prosa se hace pura parodia del discurso jurídico. El realismo procede no tanto del discurso referido (esto es, de la reproducción escrita de un discurso oral), sino de la ironía que surge de la contraposición entre lo solemne y lo ridículo, como mucho más tarde haría Valle-Inclán. Sirva de ejemplo el comienzo de la demanda del Cirujano ante el juez:

CIRUJANO: Por cuatro *causas bien bastantes*, vengo a pedir a vuestra merced, señor juez, haga divorcio entre mí y la señora Aldonza de Minjaca, mi mujer, que está presente.

JUEZ: Resoluto venís; decid las cuatro causas.

CIRUJANO: La primera, porque no la puedo ver más que a todos los diablos; la segunda, por lo que ella me sabe; la tercera, por lo que yo me callo; la cuarta, porque no me lleven los demonios, cuando desta vida vaya, si he de durar en su compañía hasta mi muerte.

PROCURADOR: *Bastantísimamente* ha probado su intención.»

³ Asensio, Eugenio, *Introducción* cit., págs. 41-42.

La ironía cervantina se manifiesta en la construcción de un parlamento (el del Cirujano) tan solemne como vacío. Su fuerza expresiva procede de que a una construcción discursiva y una fraseología propia del lenguaje jurídico (*causa bastante* era un término técnico de la lengua de jueces y abogados) corresponde un litigio ridiculizado. Esta deformación del lenguaje jurídico tenía ya una larga tradición en la comedia humanística⁴. La deformación en el superlativo *bastantísimamente*, es una réplica irónica a la argumentación del Cirujano. Como es natural, el valor jurídico de la argumentación es nulo, y no puede dar lugar a la resolución del juez. Ante el disparate, la conclusión no puede ser otra que la fiesta con músicos y danzantes. La estructura del entremés queda completa y no necesita de la conclusión de un argumento inexistente.

La parodia se hace descarnada en *La elección de los alcaldes de Daganzo*. En esta obra se pone en solfa con claridad paladina la presunción de cristiano viejo que obsesionaba a la sociedad española de la época. El personaje Algarroba aduce esta condición como credencial suficiente para ser elegido alcalde:

Cristiano viejo soy a todo ruedo
y creo en Dios a pies juntillas.

Lo mismo hace Humillos, quien, presumiendo de su analfabetismo, alardea de bastarle saber cuatro oraciones y rezarlas cada semana cuatro y cinco veces:

Con esto y con ser yo cristiano viejo
me atrevo a ser un senador romano.

lo que obliga a Jarrete a reafirmar su condición:

... y soy cristiano viejo como todos.

A todo ello se une el ataque de los presentes contra la intromisión del sacristán, en lo que Francisco Ynduráin⁵ ha visto una cierta idea cervantina sobre las relaciones Iglesia-Estado, aunque me parece exagerado interpretar esta situación en el sentido jurídico moderno.

Lo cierto es que en *La elección de los alcaldes de Daganzo* lo de menos es el asunto concreto que pudo servir de base al entremés, es decir la polémica sobre la prerrogativa de los nobles para elegir alcalde, que pudo basarse en el suceso recogido por Noël Salomon.⁶ Mucho más importante, a mi juicio, es la creación de una estructura dialógica basada no tanto en el enfrentamiento de los locutores cuanto en el valor significativo de cada parlamento por sí solo. So-

⁴ Cf. *Comedia Thebaida*, edited by G.D. Trotter y K. Whinnon, London, Tamesis Book, 1969. También mi estudio, «Cultismo en el primer Renacimiento», en *Actas del coloquio hispano-alemán Romón Menéndez Pidal*, Tübingen, Max Niemayer Verlag, 1992, págs. 15-39.

⁵ Véase Ynduráin, Francisco, Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed., int. y notas de..., Madrid, Espasa-Calpe, 1975, prólogo, p. 21.

⁶ Salomon, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la 'comedia' de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965 y *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II*, Barcelona, Planeta, 1973.

bre ello volveré al final de este trabajo.

Algunos han creído ver una cierta crítica social en *El vizcaíno fingido* y en *La guarda cuidadosa*.⁷ Sin dejar de ser esto cierto, adviértase que en la última aparece un asunto recurrente en la obra de Cervantes: la insatisfacción sexual, motivada por la incomprensión y la falta de correspondencia, o bien, como ocurre en *El viejo celoso*, causada por la impotencia sexual del protagonista Cañizares. Recuérdese la ambigüedad semántica que se introduce en el diálogo entre Cañizares y su Compadre:

COMPADRE: ... ¿de qué vive descontento mi compadre?

CAÑIZARES: De que no pasará mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta; que será un mal caso, y tan malo, que en sólo pensallo le temo, y de temerle me desespero, y de desesperarme vivo en disgusto.

COMPADRE: Y con razón se puede tener ese temor porque *las mujeres querrían gozar enteros los frutos del matrimonio.*

CAÑIZARES: ¿La mía los goza *doblados*.

COMPADRE: *Aquí está el daño*, señor compadre

Adviértase el doble sentido que se da a la expresión *doblados* que para Cañizares se refiere a los beneficios del matrimonio y para su Compadre posee un significado sexual. El tema de fondo del entremés no es tanto el de los celos cuanto el de los problemas que plantea un matrimonio que no goza de la satisfacción erótica.

Este asunto es recurrente en la obra cervantina. Reaparece ante las dudas de Lorencia para poner remedio a su condición de mujer malcasada:

LORENZA: Como soy primeriza, estoy temerosa y no querría *a truco del gusto*, poner riesgo a la honra

Ante la insistencia de la aún más deseosa Cristina, su sobrina, se sigue un diálogo lleno de agilidad:

LORENZA: ¿Y la honra, sobrina?

CRISTINA: ¿Y el holgarnos, tía?

LORENZA: ¿Y si se sabe?

CRISTINA: ¿Y si no se sabe?»

El diálogo es un prodigio de síntesis argumental, en el que la vida resulta triunfadora frente a los convencionalismos sociales e, incluso, frente a los valores morales, reducidos a ese «¿Y

⁷ Véase Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed., introducción y notas de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1994; introducción, págs. 30-31.

si se sabe?» que formula Lorenza. Como tantas veces en su obra, Cervantes hace triunfar el impulso vital sobre las barreras que condenan al hombre a la insatisfacción. ¿Es todo ello consecuencia de resonancias autobiográficas? ¿Obedece a un rechazo de la institución matrimonial como reflejo de la peripecia personal de Cervantes en este asunto o, más profundamente, se trata sólo las costumbres de la época sino anécdotas y sucesos históricos. Pero Cervantes no se limita a crear la situación cómica propia del género entremesil, sino que manifiesta de manera más o menos sutil su actitud crítica ante la realidad: *lo que es* (apariencia representada) no siempre es *lo que debe ser*. Cervantes se burla con su público de las historias, pero en ella hay casi siempre un segundo plano: la verdad suavizada por la ironía. Otra vez el asunto recurrente del matrimonio en *La cueva de Salamanca*.

Cervantes es un innovador que transforma «el cuarto de hora de juegos y burlas» en contemplación de la vida, pasada por el tamiz de una deformación cuasi grotesca. Para ello dispuso de los recursos que le ofrecía el género (personajes y situaciones), heredados de la tradición literaria, pero que él proyecta a un plano más profundo. De este modo el humor es entretenimiento, como correspondía a la función que este género desempeñaba en el transcurso de una representación teatral, pero es también un instrumento para expresarnos su concepción del mundo. No por ello dejar de tener valor el juicio de Eugenio Asensio acerca de la intrascendencia del entremés como género de entretenimiento fugaz, pero ello no supone que estas obras no tengan significado propio. ¿Con fines didácticos? Quizás no tanto, pero sí sin limitarse a la intrascendencia de un breve juego escénico.

En este contexto, la construcción del diálogo adquiere una importancia esencial. desnuda la representación de ropajes escénicos, limitados los recursos específicamente «teatrales» y con un débil desarrollo argumental, el entremés cervantino adquiere una nueva dimensión gracias al diálogo, que no se limita ya, como en el caso de Lope de Rueda (tan ensalzado por Cervantes), a servir de conxión entre los personajes estereotipados (el bobo, el villano, el vizcaíno, el viejo, etc.) y una situación cómica, sino que se convierte en el centro mismo de la representación escénica. La lengua desborda a los personajes y a la situación. Pedro Rana, en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, está muy por encima del papel que el entremés asigna a sus personajes en el desarrollo de la acción⁹. Efectivamente, sus palabras son también palabras de Cervantes, el hombre y el autor; tantas frustraciones y amarguras de la vida propia inspiran no ya rencor sino deseo de justicia, como las que inspiran a Sancho Panza gobernando la ínsula Barataria ante la mirada estúpidamente burlona de unos desalmados: los duques y sus criados.

La originalidad cervantina no exige, como es obvio, rechazar la existencia de una tradición medieval, representada por los juegos de escarnio, pero es éste un antecedente remoto. En rea-

⁸ No es éste lugar para juzgar la validez de las interpretaciones psicoanalíticas de la obra cervantina. No deja de llamar la atención, sin embargo, la reiteración de ciertos asuntos en toda su obra.

⁹ Recuérdese la réplica de Pedro Rana al Bachiller:

Bachiller.- ¿Qué sabe Pedro Rana?

Rana.- Como Rana

habré de cantar mal; pero con todo,

diré mi condición, y no mi ingenio.

lidad, Cervantes bebe en el venero de una tradición más próxima, *La Celestina*, y en su extraordinaria capacidad lingüística. En *La Celestina* hallamos por primera vez utilizada con maestría la técnica de la transición dialógica. Ello permite introducir sin rupturas en la secuencia discursiva elementos monológicos, como es el impresionante alegato de Areusa contra Lucrecia, la criada de Melibea. Cervantes ha aprendido todo eso, pero añade un agudo sentido del diálogo realista, en el que desempeña un papel importante la deformación lingüística intencionada, la ambigüedad semántica, la metáfora de lo ridículo, la alusión connotadora y tantos otros hallazgos expresivos que hacen gravitar la representación sobre el valor del discurso mismo. Si en alguna obra de teatro hay que «decir» el texto, esto ocurre en los entremeses de Cervantes.

2. LA CONSTRUCCIÓN DEL DIÁLOGO COMO FORMA DEL DISCURSO

Los estudiosos del discurso¹⁰ han descrito cuáles son las condiciones que rigen la organización del diálogo. Lo que convierte una conversación coloquial en discurso dialógico es la existencia de un cierto grado de cooperación o «complicidad» entre los agentes del discurso, de tal modo que puedan hacerse presentes los elementos de cohesión necesarios para que el discurso devenga en texto. De este modo, Cervantes no trata de imitar el lenguaje «real» de los personajes, sino que hace reales a los personajes mediante un diálogo construido literariamente.

Una conversación no puede ser nunca un diálogo teatral. La razón es obvia: la conversación tiende a la fragmentación y a la dispersión porque cada elocutor introduce libremente elementos discursivos nuevos en una secuencia no planificada, que acaba con el agotamiento del discurso. Extremando las cosas, diría que en el escenario no es posible mantener una conversación, sí un diálogo. Éste estará siempre planificado en función del desarrollo de la acción, de la situación escénica y, sobre todo, de la existencia de un alocutario no escénico pero al que realmente se dirige la globalidad del diálogo, que es el público. El discurso debe bifurcarse hacia el alocutario activo (el interlocutor escénico) y hacia el pasivo (el público); de ahí la necesidad de limitar los parlamentos y de condensar los «estímulos comunicativos»¹¹ para que el lector o espectador puedan participar en la situación dramática.

El diálogo no es posible, asimismo, si no se cumple la función interactiva mediante la creación de un «marco conversacional» («involvement») o «envolvimiento escénico», tal como ha explicado, entre otros, Deborah Tannen¹². Todo diálogo es un acto elocutivo que supone dirigir un mensaje a alguien. Ese mensaje puede ser lo que se ha llamado «nuevo eco de la alteridad», es decir un acto por el que «el yo» se hace presente ante «el otro». En este caso, lo

¹⁰ Véase Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation. De subjectivité dans le langage*, París, A. Collin ed., 1990.

¹¹ Llamo «estímulo comunicativo» a todo elemento dialógico que tenga como función la progresión del discurso. Vid. mi trabajo «Algunos aspectos semánticos y pragmáticos de la oralidad», en *Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral*, (en prensa).

¹² Tannen, Deborah, *Talking voices. Repetition, dialogue and imagery in conversational discourse*, Cambridge University Press, 1993.

que importa es la presencia mutua del «yo» y del «tú» en la construcción dialógica. Este mensaje puede desbordar estos límites y entrar en el plano de la tematización, esto es, en el desarrollo de un argumento. La función primera del diálogo no es comunicar sucesos, sentimientos o ideas, sino hacerse presente en el «marco conversacional», cobrar existencia y, a partir de ese momento, la cooperación discursiva permitirá, en su caso, crear un mundo en común. Bien lo saben los autores dramáticos: la irrupción de un personaje en escena exige no sólo su visualización (aspecto, ademanes y gestos, mirada, etc.) sino que implica su inserción en un determinado molde de comunicación. El receptor (lector o público) debe interpretar el sentido de ese personaje en el conjunto de la representación. Por eso, las primeras palabras de un personaje están destinadas a hacerse presente elocutivamente, esto es, a «comenzar a hablar», cuya función es ser destinado como interlocutor en el espacio de relación que el autor ha creado y que debe ser identificable para el público. En un género tan condensado como el entremés, esa identificación debe ser inmediata. Por eso, el autor recurre a personajes conocidos, estereotipos más o menos caricaturizados, y a crear situaciones que coincidan con «lo esperado» por el público. En el entremés no hay sorpresas: «lo esperado» es ya conocido y no se puede transgredir la fórmula. El bobo debe ser burlado (*El vizcaíno fingido*), el celoso debe ser traicionado (*El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca*), el crédulo debe ser engañado (*Retablo de las maravillas*) y así en los restantes entremeses. ¿Dónde entonces está la innovación cervantina? A mi juicio, nada menos que en la superación del estereotipo y en la trascendentalización de la anécdota. A ello hay que añadir la transformación técnica que supone la creación de un nuevo tipo de diálogo. A lo primero he hecho mención más arriba; a lo segundo intentaré dar respuesta ahora.

Kerbrat-Orecchion ha descrito las diferencias entre el diálogo teatral y las conversaciones reales. En el teatro no se habla como en la vida; eso significa que los personajes no hablan como tales seres vivientes, sino como «seres dramáticos». Por eso la «propiedad» del discurso teatral no consiste en hablar de acuerdo con la *naturaleza de los personajes*, sino como el espectador *espera* que hable ese personaje. Es necesario literaturizar el diálogo para que éste sea teatralmente eficaz, es decir para que adquiera propiedades dramáticas. El juego técnico consiste en que el autor «traslada» su propio discurso al acto elocutivo de un personaje, estableciendo un espacio de elocución que permite la adecuación del «comenzar a hablar» al lugar de la escena, un espacio de relación que haga posible que el acto de elocución sea compartido cooperativamente con otros, de tal forma que dicho acto cree el marco conversacional apropiado para las «personas dramáticas». En tercer lugar, el espacio de tematización debe proyectarse en dos direcciones: una, hacia los alocutarios que se hallan en la escena; otra, hacia el receptor real, es decir hacia el lector o el espectador.

En efecto, el público de una representación teatral es un tipo de receptor que posee una naturaleza específica. Él espera siempre que en el escenario aparezca la vida. Lo paradójico resulta del hecho de que para que ésto sea posible tiene que ser vida literaturizada. La construcción del diálogo dramático tiene que atender siempre a esa condición esencial. Nada hay menos teatral que una conversación ordinaria. Estas últimas poseen un plano discursivo único; de ahí que sean secuencias planas. Por el contrario, el diálogo teatral multiplica los planos de recepción. Por eso es indispensable recurrir a lo que los lingüistas del discurso llaman el «tropo comunicativo», que consiste en construir gramaticalmente el diálogo como un enfrentamiento

entre el «yo» y el «tú» (personajes) y, en cambio, organizarlo semántica y pragmáticamente como discurso dirigido a un agente pasivo, pero no desinteresado, que es el público.

A diferencia del diálogo conversacional, el diálogo dramático debe contener estímulos comunicativos que permitan la progresión del discurso no sólo entre los elocutores (personajes), sino que al mismo tiempo abra expectativas discursivas en el público; éste debe intuir intuir en cada momento cuál puede ser la progresión discursiva lógica y, en consecuencia, esperarla. Al autor corresponde interrumpir «lo esperado» por medio de la sorpresa. En este aspecto, los significados producidos por el diálogo se saturan de sentido porque están predeterminados por el autor. Dominador de su técnica, le corresponde a él graduar paulatinamente los elementos de sentido que va comunicando (esto es, haciéndolos saber) al público, de tal modo que, subyaciendo al diálogo real, se establezca una cooperación entre autor y público, necesaria para la comprensión del sentido. Esto es a lo que Cervantes se refiere cuando advierte que en la representación se pierden elementos del sentido. Al hacerlo, está reivindicando la superioridad del texto sobre la puesta en escena. ¿O es más bien la prueba de su fracaso como autor dramático? Yo no creo en esta última interpretación retorcida y malévola de la cita cervantina, pero no han faltado críticos y, sobre todo, directores y adaptadores que así lo han afirmado.

Todo ello se reúne en un conjunto de recursos que constituye parte importante del diálogo dramático: existencia de funciones interactivas específicas, por ejemplo, las confiadas a personajes ya conocidos por el público como ocurre en los entremeses cervantinos; utilización de estructuras comunicativas que pertenecen a la retórica dramática, como puede ser el monólogo más o menos puro y los «apartes» (con sus variantes: diálogo en voz baja, cuchicheo, encabalgamiento conversacional, etc.); el respeto riguroso de los «turnos de palabra», salvo que su encabalgamiento tenga un sentido dramático; la omisión de marcadores conversacionales que no tengan una función específicamente dramática, etc. Todas ellas son características que diferencian el diálogo teatral del diálogo conversacional. Por eso, hay que insistir en que ese diálogo debe pasar por el tamiz de la construcción literaria. Por muy naturalista que sea la obra o quiera serlo el autor, los elocutores hablan en el texto como personajes que son, por una parte, portavoces del mundo dramático construido y, por otra, voz del autor que clama al público su verdad, esto es, que necesita comunicar a otros hombres «los pensamientos escondidos del alma» de un hombre en soledad, Miguel de Cervantes, quien indaga bajo la superficie lúdica del humor, la burla, la música y el baile en la sociedad de su tiempo y de todos los tiempos.

La limitada extensión de este trabajo sólo me permite echar una rápida ojeada para comprobar el grado en que el diálogo cervantino de los entremeses crea y cumple las condiciones del diálogo dramático. Me limitaré, por tanto, a examinar un ejemplo.

3. EL DIÁLOGO EN LA ELECCIÓN DE LOS ALCALDES DE DAGANZO

Es éste el entremés que ofrece una mayor simplicidad en la construcción del diálogo, ya que se trata de un conjunto de actos elocutivos que corresponden a la sucesiva exposición de los méritos de los pretendientes. Sin embargo, el autor no se limita al desarrollo de la anécdota

ta, sino que se recrea en el juego dialógico. Sirva como ejemplo el diálogo en el que se corrigen las frecuentes transgresiones lingüísticas de los personajes¹³. Ocioso es decir que tales transgresiones no corresponden a un supuesto realismo del personaje, sino a una deformación intencional en busca del *verismo dramático*¹⁴. En efecto, la técnica del «turno de palabra» funciona con notable dinamismo en esta obra. La ponderación de las cualidades de Jarrete introduce un «estímulo discursivo» que conduce a la ironía:

ALGARROBA: Miguel Jarrete es águila.
 BACHILLER: ¿En qué modo?
 ALGARROBA: En tirar con un arco de bodoques.
 BACHILLER: ¿Qué tan certero es?
 ALGARROBA: Es de manera
 que si no fuese porque los más tiros
 se da en la mano izquierda, no habría pájaro
 en todo este contorno.
 BACHILLER: ¡Para alcalde
 es rara habilidad y necesaria!»

Como puede advertirse, el encadenamiento de los turnos de palabra viene determinado por la sucesión ligada de parlamentos que conducen al comentario final. Esa sucesión de turnos de palabra está reforzada en este caso por la escansión rítmica del verso endecasílabo que da entrada al parlamento de cada personaje. De este modo, el uso del verso endecasílabo, lejos de dificultar la secuencia fluida del diálogo, la facilita adaptándose a los turnos de palabra y a la estructura de pregunta/réplica con la que está construido el diálogo.

En otras ocasiones la articulación dialógica se hace sobre el esquema de aserción y réplica, tal como ocurre en la corrección a las transgresiones lingüísticas que, como acabo de indicar, realizan algunos personajes:

PANDURO: Aviso es que podrá servir de arbitrio
 para su Jamestad; que, como en corte
 hay potra-médicos haya potra-alcaldes.
 ALGARROBA: Protá, señor Panduro; que no potra.
 PANDURO: Como vos no hay friscal en todo el mundo.
 ALGARROBA: ¡Fiscal, pese a mis males!
 ESCRIBANO: ¡Por Dios santo
 que es Algarroba impertinente!

Este diálogo constituye una secuencia autónoma dentro del marco dialogal. Adviértase que lo que ha pedido Algarroba en el parlamento inmediatamente anterior es que los alcaldes sean

¹³ Joly, Monique. «Cervantes et le refus des codes: le problème du 'savagés'», *Imprevue*, 1978, págs. 122-142.

¹⁴ Esto ya lo observa Eugenio Asensio en su *Introducción* citada, págs. 44-45

examinados y que sean elegidos según su ciencia. La digresión lingüística traslada el plano de la discusión sobre el asunto central al plano de la caracterización de los personajes. El diálogo puede continuar gracias al uso de un elemento anafórico, que es, al mismo tiempo, la culminación del endecasílabo anterior:

ALGARROBA: Digo
que pues que se hace examen de barberos...

para terminar con una afirmación destinada no tanto a su interlocutor como al público:

Que hay hogaño
carestía de alcaldes de caletre
en lugares pequeños casi siempre.

Cervantes juega con el diálogo y va de las burlas a las veras. En el plano lúdico, la deformación del lenguaje es el recurso preferido por el autor para situar a los personajes en la situación de comicidad que exige el género del entremés. No se trata de imitar expresiones rústicas o vulgares, sino de inventarlas. Los ejemplos podrían multiplicarse:

PANDURO: ¿Hallarse han por ventura en todo el *sorbe*?
ALGARROBA: ¿Qué es *sorbe*, *sobre-huevos*? Orbe diga
el discreto Panduro...

Este tipo de transgresiones lingüísticas es de carácter arbitrario y forma parte de la creación de una lengua literaria «apropiada a los personajes». Es un ejemplo semejante al de ciertas palabras que se ponen en boca de Humillos.

La incongruencia discursiva puede ser asimismo un elemento de deformación grotesca de la realidad. En este sentido, el diálogo entre Humillos, el Bachiller y Algarroba es un ejemplo notable¹⁵.

¹⁵ El texto dice así:

Humillos.- Y más añado
que si me dan la vara, verán cómo
no me mudo ni trueco, ni me cambio.
Bachiller.- Pues veis aquí la vara, y haced cuenta
que sois alcalde ya.
Algarroba.- ¿Cuerpo del mundo!
¿La vara le dan zurda?
Humillos.- ¿Cómo zurda?
Algarroba.- Pues ¿No es zurda esta vara? Un sordo o mudo
lo podrá echar de ver desde una legua.
Humillos. ¿Cómo, pues, si me dan zurda la vara,
quieren que juzguen yo derecho?
Éscribano.- El diablo
tiene en el cuerpo este Algarroba; ¡Miren
dónde jamás se han visto varas zurdas!

La estructura discursiva de los sucesivos parlamentos de los pretendientes a la alcaldía son en cierto modo simétricas y no deciden por sí mismas una elección que no tendrá lugar. Esta ausencia de desenlace pertenece a la esencia del entremés. No se trata de resolver anécdotas sino de crear situaciones cómicas que sean, al mismo tiempo, retazos de la vida personal y de la vida social. Se confía en el lector o espectador para que éste obtenga sus conclusiones, por más que el espíritu cervantino esté cerca del candidato Pedro Rana. Adviértase que en los sucesivos parlamentos de este personaje no hay más elementos irónicos que la burla respecto de su propio nombre, burla que antecede a un discurso pleno de nobleza, como se ha indicado antes. El diálogo sirve para manifestar actitudes, no para resolver situaciones. El argumento se adelgaza tanto que puede ser interrumpido por una charanga de músicos. Ello no significa que no haya «sucesos reales» inspiradores del entremés, como ha puesto de manifiesto Noël Salomon para *La elección de los alcaldes de Daganzo*,¹⁶ sino que este «suceso» es un mero incidente desencadenante de la anécdota, que es trascendida en el entremés, sin que deje de ser por eso el núcleo argumental de la obra.

Las escenas de baile y de música son en *La elección...* elemento encadenante del diálogo entremesil. En efecto, los romances que cantan y bailan los gitanos son un eco de la situación escénica:

MÚSICOS: Reverencia os hace el cuerpo,
regidores de Daganzo,
hombres bueno de repente,
hombres buenos de pensado;
de calette prevenidos
para proveer los cargos
que la ambición solicita
entre moros y cristianos.
Parece que os hizo el cielo,
el cielo, digo, estrellado,
Sansones para las letras,
y para las fuerzas Bártulos.

En este caso, la música y el baile no son ajenos a la construcción del diálogo del entremés, sino que lo glosa, sin que falte la ironía contenida en la confusión intencional de «Sansones para las letras/ y para las letras Bártulos».¹⁷

El rasgo más notable del diálogo entremesil es que se trata en todos los casos de un diálogo teatralmente trunco, en el sentido de que no conduce obligatoriamente a un desenlace dialéctico. Esto quiere decir que existe en todos ellos, aún en los más «argumentales», una dialéctica atenuada por la comicidad irónica. Por eso no importa que no se explique el sentido de

¹⁶ Salomon, Noël. *Recherches...* cit. págs. 119-120.

¹⁷ Adviértase el juego de comparaciones. Para ello téngase en cuenta el significado que da Correas a 'bártulos', *libros*, derivado del nombre del legista italiano Bartolo de Sassoferrato, que escribió numerosos tomos de comentarios legales cuyo volumen y peso era desmesurado.

diálogos como el de «la vara zarda», mero pretexto para introducir irónicamente el uso desviado del poder. ¿Cómo se puede actuar con rectitud si el poder, en sí mismo, es zurdo?

Del mismo modo, un episodio grotesco, como es el manteo del sacristán o presbítero de «prima tonsura» (adviértase la ironía), puede dar lugar a la expresión de juicios políticos claramente anticlericales.¹⁸ La esencia del entremés cervantino no reside en la creación de situaciones cómicas, sino en proyectar rayos de luz, esparcidos aquí y allá, como al descuido, sobre la vida española de aquella época. No importa que la elección del alcalde «quede para mañana». El Bachiller -y también el lector- sabe quién ha sido el elegido, aquel que se ha hecho portavoz de «los pensamientos escondidos del alma».

Como nota Eugenio Asensio, el diálogo cervantino de los entremeses adopta unas veces la forma de interrogatorio; otras, la de combinación de frases imprecatorias con las que los personajes se insultan o se lanzan improperios; otras, en fin, sirven para argumentar en un pleito.¹⁹ Existen, es verdad, ciertas semejanzas entre algunas de estas técnicas del diálogo y algunas piezas burlescas de tradición medieval. Ocurre, sin embargo, que como sucede en el terreno de las ideas, el diálogo adquiere cotas de una fluidez discursiva (y no sólo escénica) que carecía de precedentes porque está más cerca de la vida real (literaturizada, claro está) que de una retórica. Los diálogos cervantinos no son los de la lengua hablada, pero sí están contruidos en la lengua de la oralidad literaria. Quiero decir que el arte literario reflejado en la técnica de construcción del discurso está configurado con elementos de la lengua viva (elementos de germanía, juegos de palabras, cambios de sentido, cultismos deformados, etc.) pero es oralidad literaria, discurso construido al servicio de una situación escénica. ¿Mero juego teatral de un cuarto de hora? Sí, indudablemente, pero también visión del mundo, típica concepción cervantina de la vida que le tocó vivir en su situación personal, que ha adquirido dimensiones más allá de ese tiempo. Por eso sentimos estas breves piezas como algo propio y universal al mismo tiempo.

¹⁸ Pedro Rana increpa al Sacristán del siguiente modo:

Rana.- Dime, desventurado: ¿qué demonio se revistió en tu lengua? ¿Quién te mete a tí en reprehender a la justicia?
¿Has tú de gobernar a la república?
Métete en tus campanas y en tu oficio.
Deja a los que gobiernan; que ellos saben lo que han de hacer mejor que no nosotros.
Si fueren malos, ruega por su enmienda;
si buenos, porque Dios no nos lo quite.

¹⁹ Son las tres formas de diálogo que destaca Eugenio Asensio, aun advirtiendo que existen numerosas variedades. Véase su *Introducción...*, cit. pág. 45.

**EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
ANTE LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO**

ANDRÉS PELÁEZ

DIRECTOR DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

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

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO ANTE LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO¹

ANDRÉS PELÁEZ

DIRECTOR DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL
CON LA COLABORACIÓN DE JOSÉ RAFAEL BRICEÑO²

A lo largo de estas líneas intentaremos trazar un boceto de las relaciones existentes, si es que las hubieron, y sus recíprocas influencias entre la crítica especializada y la asistencia y reacción del público mayoritario al teatro de los autores del siglo de oro.

Aunque este trabajo debe centrarse en los últimos años, y detalladamente en los diez de actividad continuada de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, por obvias razones de disponer de datos objetivos para analizar el tema que nos ocupa, éstos no serían del todo comprensibles si no hiciéramos, aunque brevemente, un recorrido anterior.

1. SIGLO XVIII

Ineludiblemente debemos remontarnos al siglo XVIII donde se inicia ya el estado de la cuestión.

René Andioc³ en el capítulo dedicado al «*Teatro del Siglo de Oro en el XVIII: leyenda y realidad*», y aunque con finalidad distinta a la que a nosotros nos ocupa ahora, recoge unos porcentajes elaboradísimos de asistencia de público, de taquillaje, de títulos, aunque sea tomando como ejemplo a Calderón y sus seguidores, por otra parte el autor más representado en esta centuria, y el mantenimiento de los títulos por días. Estos mismos porcentajes son recogidos y ampliados a otras provincias por Emilio Palacio Fernández⁴. Con estos datos podemos resumir que entre 1700 y 1800, los títulos estrenados en Madrid de autores del siglo XVII descienden desde un 23% del total de las producciones de las dos compañías instaladas en Madrid en las primeras temporadas, a un 9% en los últimos años del siglo (sin contar en estos porcentajes los Autos Sacramentales).

De igual manera la permanencia media de cada título viene a situarse entre los 3 ó 4 días en los primeros años (teniendo como media 4 días la permanencia habitual de un título en es-

¹ Esta conferencia fue pronunciada en el Seminario «*Ideología e intencionalidad del Teatro Barroco: teoría y práctica escénica*», dirigido por la Dra. Mercedes de los Reyes, organizado por la UIMP de Cuenca, los días 6 al 8 de mayo de 1996.

² Becario del Centro de Documentación Teatral para la formación de Profesionales Iberoamericanos.

³ Andioc, René: *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Castalia, 1987, p. 13 y ss.

⁴ Palacio Fernández, Emilio: «El Teatro en el Siglo XVIII», en *Historia del Teatro en España, II: Siglo XVIII. Siglo XIX*. Taurus, 1988, p. 63 y ss.

cena) que va descendiendo a 1 ó 2 en los últimos años.

En cuanto a la asistencia de público podríamos resumir, sobre todo desde que se conocen los aforos de los corrales de Cruz y Príncipe, transformados en coliseos en 1735 y 1745, respectivamente, en algo más de una media entrada. Aunque en los años finales del siglo algunos de los títulos áureos elegidos por actrices como María Ladvenant o Rita Luna, conseguían importantes éxitos de público, con llenos absolutos.

Coincidiendo con los estudiosos antes citados está claro que a lo largo del siglo XVIII el teatro va sufriendo una lógica transformación que, entre otras muchas características, mantiene al teatro del Siglo de Oro para un público de raíz popular, al tiempo que las nuevas formas ilustradas y neoclásicas se abren camino en ambientes más refinados y cortesanos.

No obstante este interés de las clases más populares hacia nuestros clásicos va descendiendo si tenemos en cuenta una serie importante de factores: algunos tan elocuentes como el lamentable estado de los corrales de comedias que acaba por desplazar poco a poco al público hacia teatros cortesanos y a los teatros de los Reales Sitios, donde se acostumbra a un nuevo repertorio con puestas en escena más cuidadas y de mayor aparato escenográfico. Aquí pueden contemplar espectáculos ricos en aparatos escenográficos, vistosos trajes, con atractivas danzas y buenas orquestas. Mientras en los viejos corrales la mezquindad y el escaso decoro y las constantes peleas eran los argumentos diarios en estos espacios populares.

Por otro lado desde la apertura, en 1709 del Coliseo de los Caños del Peral y la llegada de las compañías de ópera italianas, se establece una competencia atroz con los otros dos corrales en favor del primero y su programación.

La reconstrucción, ahora en coliseos, de Cruz y Príncipe, en los que se exige una mayor apuesta a la hora de los montajes (el Ayuntamiento madrileño trata de que las compañías arrendatarias renueven sus repertorios con inversiones en decoraciones e invenciones en escena, con, al menos, nueve o diez comedias nuevas)⁵, trae como consecuencia la proliferación de comedias de magia, de historia, zarzuelas etc. y la llegada de Don Ramón de la Cruz, que llena la escena madrileña entre 1760-1785, con un género nuevo: el costumbrismo, que compite con la comedia sentimental, el melodrama de hoy, que impulsa Jovellanos. Podemos afirmar que la escena teatral ha quedado totalmente modificada a partir de 1780.

Es a partir de estos años, si analizamos los porcentajes antes señalados de René Andioc, cuando se producen las máximas caídas. Y si estas caídas no son mayores es debido a los esfuerzos de las actrices, también anteriormente señaladas, María Ladvenant y Rita Luna. Especialmente esta última, que entre los años de 1795 a 1798, mantiene en su repertorio hasta 30 títulos de Lope, Calderón y Tirso⁶.

En tanto lo que hoy conocemos como *prensa diaria* no aparece en Madrid hasta 1758⁷ con «*El Diario Noticioso*», fundado por Mariano Nipho, a semejanza de los que ya se editaban en

⁵ Herrera Navarro, Jerónimo: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Fundación Universitaria Española, 1992. p. XXII y ss.

⁶ Cotarelo y Mori, Emilio: *Isidoro Márquez y el teatro de su tiempo*. Imp. de Jose Perales y Martínez, 1902, p. 62-63.

Inglaterra, Francia o Alemania, y que sentaba las bases de la prensa que florecería en el siglo siguiente.

A partir de 1760, coincidiendo con la llegada del monarca Carlos III, se editan en España más de veinte diarios. Estos «*Diarios*», «*Gacetas*», «*Mercurios*», «*Papeles*», etc., se caracterizan por su tono erudito e instructivo que al avanzar de los años va tornándose en actitudes más políticas y críticas.

Entre los años de 1760 a 1780 salen a la calle los dos periódicos más representativos del siglo XVIII: «*El Pensador*» (1762-1767) y «*El Censor*» (1781-1787). Desde estos años esta prensa periódica busca un mercado más amplio haciendo concesiones al gusto y con un criterio informativo de carácter más inmediato. En esta línea se mueven los diarios creados por el mencionado Mariano de Nipho, con indudable afán consumista, como «*El Murmurador*», «*El Bufón de la Corte*» (1767) y «*El Noveleros de los Estados y Tertulias*» (1764).

En la «*Gaceta de Madrid*» (fundada en 1661) se daban puntuales noticias de los teatros de la Corte, de igual manera que en el «*Diario Noticioso*» (1758). Pero es «*El Pensador*» (fundado por Joséph Álvarez y Valladares en 1762) el primer periódico dedicado a la crítica social y de costumbres y a la crítica teatral. En sus páginas se defendieron a ultranza los preceptos neoclásicos de Luzán condenando el teatro del Siglo de Oro, y de manera virulenta los Autos Sacramentales, lo que levantó una enorme polémica entre sus lectores. «*El Correo de Madrid*» (fundado en 1786), crea -abriendo páginas a la correspondencia entre sus lectores- abiertas polémicas literarias y teatrales.

En 1790 Comella, inicia la publicación del «*Diario de las Musas*», que, aunque en un principio y frente a todas las expectativas, parecería dedicarse únicamente al teatro, al ser su editor un autor dramático, no lo parece por el prospecto de presentación donde no se menciona el tema. Sin embargo a partir del nº 32, su dedicación será casi exclusiva al teatro, proponiendo Comella en sus páginas una serie importante de reformas que van -alejándose de los grandes temas- desde la reforma de los teatros madrileños, aspectos de carácter administrativo hasta la dignificación de los actores y sobre todo a la educación del gusto de los espectadores. Este último punto, el de mayor interés para nuestro tema, se ve truncado por la orden, avalada por Floridablanca, de suprimir, en 1791 toda la prensa periódica, con excepción de la oficial.

Por último cito «*Memorial Literario*» (1784-1808), dentro de la línea reformista y defensor a ultranza de los ideales neoclásicos y desde cuyas páginas se levantaron feroces ataques al teatro popular y al teatro del Siglo de Oro.

⁷ Santa-Cruz, Lola: «Madrid, cuatro siglos de crítica teatral: Un idilio entre la pasión y el resentimiento», en *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid* [Catálogo de la Exposición]. Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 252.

Ver: Di Pinto, Mario: «Literatura, Teatro y Política cultural. La Prensa», en *Carlos III y la Ilustración (Tomo I)*, Ministerio de Cultura, 1988, p. 311-313.

«Periodismo e Ilustración Española» en «*Estudios de Historia Social*» nº 52/53, 1990. Enero-Junio. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1991. En el presente número se ofrecen valiosísimos trabajos sobre este tema. Nos referimos en nuestras líneas al firmado por:

Palacios Fernández, Emilio: «Diario de las Musas: Una propuesta de reforma del teatro español a fines del siglo XVIII», p.345-355.

En cuanto a la crítica erudita en este siglo, la que va desde la «*Poética*» de Luzán, en 1737, a Nasarre, Montiano, Jovellanos, Morafín, Pietro de Napoli, Santos Díez etc. no vamos ahora a insistir, pues su estudio está fuera de las pretensiones de este trabajo que tratará de ver las relaciones entre el público y la crítica en prensa diaria de gran alcance.

2. SIGLO XIX

Si durante el siglo XVIII los ilustrados intentaron ante todo «el enseñar deleitando» procurando que el teatro fuese una escuela de costumbres y moralidad, durante el siglo XIX el teatro será el lugar preferido para el ocio, el descanso y el entretenimiento.

El ambiente político en España, tras la muerte de Fernando VII, las caídas del absolutismo y la censura, dio al teatro un momento de peculiar florecimiento, que afectó, sobre todo, en una mentalidad mucho más liberal en los sistemas de producción, que van dejando atrás los sistemas tradicionales, anclados todavía en viejos sistemas de beneficencia, y comienza a dibujarse un sistema cada vez más concreto de protección por parte de la administración a la producción teatral. Como consecuencia, entre otras muchas, trajo la apertura de nuevos locales a lo largo de todo el siglo y por toda la geografía⁸.

Las ideas importadas por el Romanticismo, tras la Revolución Francesa, traían aires de mayor libertad para la creación artística que, simplificando mucho, en el teatro se traducían en un mayor espectro en la concepción de espectáculos para dar satisfacción -sin olvidar el carácter económico de los nuevos empresarios- a una burguesía acomodada y urbana sin desdeñar a un público popular y mayoritario con la producción de espectáculos que van desde los dramas y tragedias más desgarradas, hasta el fomento del *bel canto*, pasando por todo tipo de zarzuelas, género chico, teatro por horas y variedades.

Este público da la espalda a los grandes dramas clásicos encorsetados por las reglas neoclásicas del siglo anterior y recupera el teatro del Siglo de Oro y de forma tímida a Shakespeare, que en Inglaterra y Francia ocupa la escena de manera primordial. Es una demanda que ahora calificaríamos de «comercial». En definitiva el teatro es ahora un lugar de encuentro, de relación social, de modos y modas que subrayan a cada una de las clases.

Desde fines del siglo anterior el teatro del Siglo de Oro sobrevive sobre todo por la labor de los refundidores, que conseguían así salvar «a un tiempo sus principios estéticos e ideológicos, el respeto a las disposiciones gubernamentales -a veces bastaba un único cambio en el

⁸ Para este apartado hemos tenido muy en cuenta a:

Rubio Jiménez, Jesús: *El teatro en el siglo XIX*. Ed. Playor; 15, 1990.

Caldera, Ermanno y Calderone, Antonietta: «*El teatro en el siglo XIX (I)*».

Rubio Jiménez, Jesús: «El teatro en el siglo XIX (II)», en *Historia del teatro en España, II: siglo XVIII: siglo XIX*. Taurus, 1988.

Peláez Martín, Andrés: «De lo vivo a lo pintado. La escena modelo para pintores», en *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado* [Catálogo de la Exposición]. Ministerio de Cultura, 1994.

título- y un relevante caudal de dramas y comedias que seguían atrayendo a un sinnúmero de espectadores»⁹.

El criterio varía desde Iriarte, por ejemplo, que aconsejaba «acercar todo lo posible las unidades: suprimir apartes, comparaciones poéticas y todo lo que huelga a flor, río, peña, monte, prado, astro etc.; cercenar gracias intempestivas de graciosos [...] y quitar del todo cuanto desruya la ilusión»¹⁰ hasta actitudes como la de Agustín Durán «hacia 1820-1830, que demuestra un gran respeto por la comedia áurea, aunque pide mayor verosimilitud»¹¹.

El seguimiento de las producciones teatrales que durante el siglo XIX se dan en Madrid es difícil por la variedad de géneros, en algunos casos difíciles de calificar, la originalidad de los títulos y sus autorías enmascarados en un sinnúmero de arreglos, plagios etc. y a cierta versatilidad de las salas que aparecen y desaparecen con mucha facilidad.

No obstante tomando las carteleras madrileñas desde 1830-1849¹² y la de Sevilla desde 1800 a 1836 y otras fuentes recogidas por Jesús Rubio Jiménez en su monografía sobre el teatro en el siglo XIX¹³ podemos consignar los siguientes datos:

Entre 1830-39, se estrenan en Madrid 994 títulos, de ellos, 70, corresponden al teatro del Siglo de Oro, que se reparten entre: Calderón, 13; Cervantes, 1; Moreto, 10; Rojas Zorrilla, 5; Ruiz de Alarcón, 3; Antonio Solís, 2; Tirso de Molina, 18; Lope de Vega, 17; Vélez de Guevara, 1 y Antonio de Zamora, 1.

Entre 1840-1849, de 1288 títulos estrenados, sólo 51 son del Siglo de Oro, correspondiendo a Calderón, 12; Guillén de Castro, 1; Moreto, 8; Rojas Zorrilla, 3; Ruiz de Alarcón, 2; Tirso de Molina, 6; Lope de Vega, 17; Antonio de Zamora, 2.

Pasamos de un 7% de la producción total de la primera década a un 3% de la segunda en lo que respecta a títulos del Siglo de Oro. Este descenso se va agudizando a lo largo del siglo por los nuevos repertorios que antes hemos señalado. Y señalar también que en ningún caso se registra un éxito importante de público como se advierte en, por ejemplo, alguno de los melodramas de Ventura de la Vega o de comedias de magia como «*La Pata de Cabra*», que fue vista por más de 72.000 personas¹⁴, juntamente con los grandes dramas románticos y, por supuesto, el teatro lírico, la zarzuela y el género chico.

Al final del siglo con María Guerrero al frente del Español se produce un impulso del teatro clásico. En la temporada de 1897 a 1898, la actriz lleva en su repertorio: *El alcalde de Zalamea*,

⁹ Caldera, Ermanno: op. cit., p. 394 y ss.

¹⁰ Citado por Ermanno Caldera, en op. cit. p. 394

¹¹ Rubio, Jesús: op. cit. (1990), p. 21

¹² «Cartelera Teatral Madrileña I: Años 1830-1839» y «Cartelera Teatral Madrileña II: Años 1840-1849» «Cuadernos Bibliográficos»: 3 y 9. CSIC, 1961 y 1963.

«Cartelera Prerromántica Sevilla, Años 1800-1836», por Francisco Aguilar Piñal. «Cuadernos Bibliográficos»: 22. CSIC, 1968.

¹³ Rubio Jiménez, Jesús: *El teatro en el siglo XIX...*(1990), p.19-23

¹⁴ Rubio Jiménez, Jesús: op. cit.p. 19

Semíramis o la hija del aire, El desdén con el desdén, La dama duende, La dama boba y Entre bobos anda el juego.

Podemos afirmar que es en los primeros años de este siglo cuando se editan las primeras publicaciones dedicadas íntegramente al teatro¹⁵ y a través de sus páginas toma cuerpo la polémica sobre el teatro clásico nacional y la valoración de los autores de nuestro teatro clásico. Para el primero de los temas deben consultarse los trabajos de Juan Aguilera Sastre en *Historia de los Teatros Nacionales*¹⁶ y para el segundo resulta imprescindible el cuaderno de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigido por Luciano García Lorenzo, dedicado a los clásicos después de los clásicos¹⁷.

Volviendo a las publicaciones especializadas únicamente en teatro, la primera de las cuales, según indica Hartzenbusch, en su catálogo, recogido por Javier Gómez Rea¹⁸ en su trabajo sobre las publicaciones teatrales madrileñas, es *El Diario de los espectáculos*, en 1804. A partir de 1825 a 1850 el mercado editorial se satura con varios cientos de publicaciones con distinta periodicidad y, en la mayor parte de los casos, con poca duración en la calle. La mayor parte de ellas se ocupan fundamentalmente en dar carteleras, noticias sobre autores y actores y en las de cierto carácter literario y científico se abren polémicas y críticas sobre autores y espectáculos de alto valor histórico. Para el caso que aquí estudiamos hemos de citar, entre otras muchas -hemos hablado de varios cientos-, *Entreacto* (1839), con artículos biográficos e históricos de los autores del Siglo de Oro; *El Teatro Nacional* (1871), que a partir del nº 9 pasó a llamarse *El Museo Artístico*, incluía fuera de sus páginas una Biblioteca de El Teatro Nacional», con obras dramáticas desde Lope de Rueda a Moratín. *La Crítica Teatral* (1879) que recogía, además de la crítica de todos los espectáculos estrenados, biografías y comentarios sobre el teatro en el Siglo de Oro. Y por último cito *La Crítica* (1890) con artículos de fondo crítico-biográficos sobre dramaturgos, actores y compañías y bibliografías comentadas sobre los autores de los siglos XVII y XVIII.

Capítulo aparte en estos años es el que merece Mesonero Romanos y su defensa del teatro clásico español¹⁹, publicados en el *Semanario Pintoresco Español* a partir de 1837, sobre Tirso de Molina y entre 1851-1853 estudió a diversos dramaturgos del siglo de Oro. Estos estudios pasarían a formar parte posteriormente a las antologías publicadas en la Biblioteca de Autores Españoles en los volúmenes dedicados a «Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega» (1857-1858) y «Dramáticos posteriores a Lope de Vega» (1858-1859) y en 1861, «Comedias escogidas de Rojas Zorrilla».

¹⁵ Gómez Rea, Javier: «Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)», en *Cuatro siglos de teatro en Madrid...*, p.487-523

¹⁶ Aguilera Sastre, Juan: «Antecedentes republicanos de los teatros nacionales», en *Historia de los Teatros Nacionales. Volumen primero. 1939-1962*, Centro de Documentación Teatral, 1993, p.1 y ss.

¹⁷ «Clásicos después de los clásicos», en «*Cuadernos de Teatro Clásico*», 5, 1990. Ed. por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. INAFM. Ministerio de Cultura

¹⁸ Gómez Rea, Javier: op. cit. Este trabajo se utilizó posteriormente en el nº 3 de los «*Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas*». Ed. del Centro de Documentación teatral. INAFM-Ministerio de Cultura. 1995

¹⁹ Álvarez Barrientos, Joaquín: «Ramón de Mesonero Romanos y el Teatro Clásico Español», en «*Insula*»: 574, octubre, 1994; p. 26-28.

Por último señalar a Mariano José de Larra como el creador de la moderna crítica teatral²⁰ en sus artículos vertidos en «*La Revista Española*» (1832) y «*El Español*» (1836)²¹. «En sus críticas, el argumento, el estilo dramático y los caracteres de los personajes son analizados y valorados en profundidad»²². Entre sus afirmaciones destaca el influjo que la crítica moderna ha tenido en la decadencia del teatro antiguo español (*La Revista Española*, 6-IX-1833).

3. DE LOS TEATROS NACIONALES A LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

Como ya habíamos señalado la actriz María Guerrero, arrendataria del teatro Español había elegido para su repertorio algunos de los grandes títulos de Lope, Calderón, Tirso y Moreto. Con estos títulos la Guerrero forma compañía que viaja por Francia y sobre todo por América del norte y del Sur y con «*La dama boba*», inaugura el teatro Cervantes de Buenos Aires en 1921. Los éxitos de crítica y público fueron absolutos.

Repasando las carteleras de los años de 1898 a 1918 (Francos Rodríguez, Luce, Manuel Machado, Pérez Martínez...) apenas unos pocos títulos de teatro clásicos, de los que cabe destacar «*El alcalde de Zalamea*, en repertorio por las compañía de Antonio Vico, en la de Ricardo Calvo y Enrique Borrás.

En 1919 Jacinto Benavente y Ricardo Calvo se presentan como empresa para el arriendo del teatro Español y en el pliego de condiciones, en su primera cláusula, se acentúa la necesidad de recuperar el teatro clásico español, con obligación de representar, al menos cuatro obras clásicas, pues «últimamente en el teatro Español se representan muy pocas obras clásicas, como por misericordia...sin poner interés ninguno en su representación».

La Compañía Margarita Xirgu-Enrique Borrás, en el Español desde 1932, con Cipriano de Rivas Cheriff como director artístico, ensayan un modelo de lo que debe ser un Teatro Nacional y la recuperación de nuestro teatro clásico como un legado patrimonial de valor inexcusable.

En tanto, en estos años de la II República, García Lorca con La Barraca y Misiones Pedagógicas, con la presidencia de Manuel B. Cossío, llevaron el teatro clásico a los rincones más desasistidos culturalmente de España, con campañas en la que el teatro alternaba con conferencias, exposiciones y, en algunos casos, el cine.

El 15 de mayo de 1936 se redacta el proyecto definitivo, tanto tiempo esperado, redactado por Max Aub y dirigido al presidente de la República, Manuel Azaña, para la creación de un Teatro Nacional. En la introducción al proyecto se advierte la poca atención que desde el estado recibe nuestro teatro, especialmente nuestros clásicos: «mal anduvieron hasta hoy nuestros autores dramáticos de los siglos XVI y XVII, sin luz en libros inasquibles, a oscuras en-

²⁰ Sama-Cruz, Lola: op. cit. p.253-254

²¹ Larra, Mariano José. «Figaro»: *Artículos*. Edición, introducción y notas de Carlos Seco Serrano. Barcelona: Planeta (Clásicos Planeta: 8), 1964

²² Sama-Cruz, Lola: op. cit. p. 254

tre vergonzosas adaptaciones claudicantes». En el III apartado del Proyecto se cierra con que «el Teatro Nacional tiende a mantener vivo el interés por las obras de nuestro teatro clásico».

La guerra civil interrumpe este proyecto que, con serias variaciones, se pone en marcha en 1940, al poner al frente de los teatros María Guerrero y Español -los dos edificios adquiridos para llevar adelante el proyecto de teatro Nacional u Oficial- a Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, en el primero, y a Felipe Lluch y Cayetano Luca de Tena, en el segundo²³.

Felipe Lluch en el Español apostó por un concepto teatral apoyado en el rigor, en la vanguardia escénica, en el tratamiento de los textos, en la renovación escenográfica, en la interpretación y en la dirección única. Y sobre todo, imprescindible, «una selección jerarquizada del repertorio clásico español». Lluch apenas pudo llevar adelante sus propuestas debido a su prematura muerte. Hereda sus propuestas su joven ayudante Cayetano Luca de Tena, que permanecería en la dirección del teatro Español desde 1942 a 1952, en una primera etapa y en otra segunda entre 1962 y 1964. Cayetano insiste en programar fundamentalmente teatro «áureo, a pesar de que «el público poco acostumbrado a ver, escuchar y disfrutar de los clásicos apenas acude al coliseo de la plaza de Santa Ana. Ello pese a la insistencia de una crítica que destaca, día a día, la gran labor realizada [en este repertorio clásico] y los continuos aciertos».

En 1940 se incorpora a la crítica teatral Alfredo Marquerié. Con él se inicia lo que podríamos calificar de «crítica total»²⁴: un comentario riguroso, orientador, de orden jerárquico en los valores escénicos y situando al autor en su entorno literario. Marquerié analiza detalladamente todos los elementos que completan el montaje: interpretación, dirección, escenografía, luminotecnía, vestuario etc. «Con Marquerié se inaugura la crítica teatral que hoy conocemos, que, con sus defectos y sus virtudes, atiende, por primera vez, al teatro en todos sus ámbitos, y se inscribe -salvo excepciones- en un conocimiento de los resortes internos del espectáculo»²⁵. Esta línea innovadora es la que siguen Torrente Ballester, Adolfo Prego, y representada en la actualidad por Lorenzo López Sancho, Eduardo Haro Tecglen, José Monleón o Alberto de la Hera.

Esta nueva línea de reflexión crítica ante un espectáculo queda de manifiesto con la primera producción de Cayetano Luca de Tena: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1942). Marquerié destaca el acierto en la adaptación, de Nicolás González Ruiz, la escenografía de Emilio Burgos, la música del maestro Parada, y destaca la labor de todos los intérpretes. Anima el crítico desde las páginas del diario *Informaciones*, a los jóvenes autores, y a los no tan jóvenes a «que se asomen a la obra de Lope y de esta manera cuánta fama alcanzarían ellos y cuántos sufrimientos nos ahorrarían».

En tanto en el otro teatro Nacional, el María Guerrero, con Luis Escobar en la dirección, se programaba con intención de no separar la escena española del resto de Europa. Un acuerdo tácito entre los directores de ambos coliseos procuró dedicar la programación del María

²³ Para este tema consultar nuestra ponencia, pendiente de su publicación, en las Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 1995, que edita la Universidad de Castilla-La Mancha, dirigidas por Felipe Pedraza, «Lope de Vega en los Teatros Nacionales y Festivales de España».

²⁴ Santa-Cruz, Lola, op. cit., p. 260-261

²⁵ Santa-Cruz, Lola, op. cit. p. 261

Guerrero al teatro contemporáneo, en tanto el Español lo haría al teatro clásico, con especial atención al español.

A Cayetano Luca de Tena le sucedería en la dirección del Español José Tamayo con su compañía «Lope de Vega», que continuaría en su labor de recuperación del teatro clásico español. Indudablemente con otros criterios de gestión: la de director-empresario y dispuesto a conseguir la máxima audiencia con sus grandes y aparatosos montajes, sobre todo los autos sacramentales, que, posteriormente, en las campañas de Festivales de España llevaría a los grandes espacios monumentales de las principales ciudades españolas.

Sin embargo a pesar de los importantes éxitos de público la crítica más progresista comenzó a atacar con dureza los montajes de Tamayo a los que pide una lectura más «política» y más comprometida. Este fue el caso de su puesta en escena de *Fuenteovejuna* (1962). José Monleón en «*Primer Acto*» fue fulminante en este sentido: «Fuenteovejuna es fundamentalmente una pieza política, obliga por tanto a presentarla políticamente. A vigorizar los términos en disputa y a proyectar el propio criterio sobre los versos esenciales de Lope. Esto no se hizo, contribuyendo a ello numerosos factores: decorados y figurines abigarrados, dirección desmelenada y un reparto muy discutible». Es cierto que se está muy lejos de los tonos exaltados a favor del anterior montaje de este mismo título dirigido por Luca de Tena en 1944, donde Marqueric y Jorge de la Cueva, desde las páginas de *ABC* y de *Ya*, respectivamente, nos hablan de «acontecimiento nacional» o de que «en España empieza a amanecer» y califican a Luca de Tena, de un director que «ha dado una versión tan universal y tan fiel al genio de España como la que tuvieron anoche la fortuna de contemplar en el Español».

En cualquier caso el éxito de público estuvo asegurado en ambas producciones, aunque, si cabe más, el montaje de Tamayo tuvo una mayor recepción al pasear la producción por toda la geografía española.

A Tamayo le suceden en el Español Miguel Narros y posteriormente Adolfo Marsillach. Y en el María Guerrero a Claudio de la Torre y a Luis Escobar, José Luis Alonso.

Marsillach deja clara su postura a la hora de enfrentarse a los clásicos en el texto del programa de «¿*Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*» (1965) «sé perfectamente que las primeras críticas que aparezcan en contra de mi labor, vendrán de los que consideran a los clásicos y a sus obras como piezas de un importante museo que el director del teatro Español tiene el deber de limpiar minuciosísimamente con mucho cuidado de que nada de tan frágiles objetos se rompa entre sus manos. Confieso que este trabajo doméstico me iba a aburrir muchísimo....quiero...sentirme contemporáneo de nuestros clásicos para que ellos vinieran otra vez junto a nosotros. No me asusta el escándalo de los eruditos». Poco pudo Adolfo, al año siguiente dimite del Español; pero esta propuesta de aproximación, no entendida por los críticos del momento, pudo ponerla en marcha casi veinte años después como director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

La crítica, que hasta el momento había sido complaciente con la interpretación comienza a mediados de los sesenta a expresar sus serias dudas sobre la dicción y la interpretación del verso. Coincide con la llegada de una nueva generación de actores jóvenes cuya preparación difiere de la de actores como José Bruguera, Mercedes Prendes, María Jesús Valdés, Olga Peiró

etc. y la nueva con Berta Riaza, María Asquerino, Nuria Torray, José María Roderó, Charo Soriano etc. Dos generaciones que suelen coincidir en los repartos y que dividen a la crítica a un lado o a otro de la generación.

José Luis Alonso en el *María Guerrero*, al acometer alguno de los montajes clásicos, es consciente de este problema y cuidará al máximo el trabajo del verso en los actores: «creo que la solución -afirma- es que, sin perder cierta musicalidad (en el teatro la prosa también la tiene), los actores deberían liberarse del metro poético. No puede ser el verso una barrera contra la que chocasen matices y sentimientos. Es decir, deshumanizar a los personajes, que todos se igualen. El verso obliga a los actores a monologar. Y ése fue otro de mis empeños: que hubiese comunicación entre los personajes, que cada uno tenga un carácter distinto».

Resumiendo entre los años de 1939 a 1960, en el teatro *María Guerrero* de los 265 montajes en estos años, 23 corresponden a títulos de teatro clásico español. En el teatro Español, de los 294, 45 son de estos autores.

Sólo en muy escasos títulos, como fue *Fuenteovejuna*, el público fue siempre escaso y los títulos permanecieron poco tiempo en cartel.

Entre las temporadas de 1960 a 1985, los teatros nacionales, presentan 492 títulos, de los cuales sólo 39, son clásicos españoles. Es decir, del total, de la primera época: 559 espectáculos, 68 son clásicos. Los 39 de la segunda, suponen un descenso de casi la mitad en títulos clásicos.

Afinando más, las dos últimas temporadas, 1983/85, en los teatros nacionales sólo se presenta una producción de Ángel Facio, sobre Calderón: *No hay burlas con Calderón*.

En tanto en el Teatro Español, reabierto tras el incendio, de 1975, pasa a ser programado por el primer ayuntamiento socialista, con José Luis Gómez, que en la temporada 1981-82 estrena su versión de *La vida es sueño*, y en la temporada siguiente *Absalón*, recibidos con la crítica muy dividida, fueron éxitos muy relativos de público, sobre todo, el segundo título, que pocas veces consiguió la mitad del aforo.

Podemos afirmar que a partir de la segunda mitad de los años setenta, se produce un abandono desde los organismos oficiales por nuestro patrimonio clásico. El casi falleciente gobierno franquista que desde años atrás tenía ya muy debilitada su censura había permitido un tipo de teatro supuestamente «más comprometido». De otro lado los espectadores madrileños, y sobre todo los catalanes, se venían decantando por un teatro más marginal que venía de la mano del floreciente teatro independiente, que había nacido al calor o al frío del teatro Nacional de Cámara y Ensayo.

Por otra lado el teatro, y me refiero a todos los que integran la profesión, pasan por una profunda crisis, que se resume en la lógica transformación, no sin traumas, del paso de un teatro oficial y dirigido desde el ministerio competente, indudablemente, como arma propagandística, al concepto de un teatro como servicio público, que las transformaciones políticas requieren ya con máxima urgencia. El primer gobierno socialista lo resuelve creando en 1983 el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, que sustituye al viejo Organismo de Teatros Nacionales y Festivales de España. Del nuevo organismo dependerán una serie de unidades de producción. Y en 1985, se crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico, como una urgencia

irrenunciable, para la puesta en escena de textos del Siglo de Oro español.

Estas nuevas unidades, CDN, TLNZ, CNIC, etc, con sus estatutos tienen total independencia artística y de programación, dependiendo únicamente del organismo autónomo jurídica y presupuestariamente.

Hasta este momento el teatro del Siglo de Oro, había quedado reducido a pequeños festivales o viejas campañas populares. Incluso el Festival de Almagro, que a primeros de los años ochenta pasa por una difícil situación, es potenciado desde el Ministerio al decidirse que una de las sedes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico será el Festival de Almagro (potenciado este hecho en la actualidad al contar el Festival con un espacio teatral nuevo diseñado teniendo en cuenta las necesidades de esta Compañía).

Debemos dejar para otro capítulo el tema de «Festivales de España». Su tema es complejo en lo que se refiere a criterios políticos, programáticos y artísticos. Y su recepción en la crítica y en el público debe ser medida con parámetros que son distintos a los que hemos manejado para Madrid o Barcelona. No obstante hemos de remitirnos para los interesados a los trabajos de Lola Santa-Cruz y Lola Puebla en el II volumen de la *Historia de los Teatros Nacionales*²⁶

En las páginas siguientes vamos a estudiar los diez años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico frente al público y la crítica.

4. LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO: DIEZ AÑOS DE PRODUCCIONES FRENTE A LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO

Las tablas que se presentan en las próximas páginas son una relación de la apreciación de la crítica y la asistencia del público a las primeras temporadas de los espectáculos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en Madrid y Barcelona respectivamente.

Para la apreciación de la crítica se tomaron en cuenta los principales periódicos descartando las publicaciones especializadas por no influir directamente sobre la totalidad del público que asiste al teatro. Aunque no todas las ediciones utilizan un sistema de números para acompañar los textos, se aplicó una escala con los siguientes criterios:

1. Para aquellas críticas que más que hacer un balance, destacaban el carácter negativo de la producción.
2. Para aquellas críticas que hacían un balance moderado entre lo positivo y lo negativo. Se refiere a montajes que normalmente son calificados como regulares.

²⁶ Santa-Cruz, Lola y Puebla, Lola: «Festivales de España: una mancha de color en la España gris», en *Historia de los Teatros Nacionales (volumen segundo) 1960-1985*, ed. de Andrés Peláez. Centro de Documentación Teatral. Ministerio de Cultura. 1995. p. 189-208.

Esta obra resulta imprescindible para el estudio del teatro en España en estos años.

3. Es la puntuación obtenida donde se habla positivamente de una producción sin dejar de mencionar los defectos que pueda tener. Este tipo de producciones normalmente son calificadas como buenas.

4. Cuando se habla positivamente de una producción resaltándola como muy recomendable para el público.

En cuanto a la asistencia del público es preciso mencionar ciertos detalles de la documentación. Se presentan tres datos: la asistencia total de la temporada, el número de funciones y el promedio diario de asistencia. Puesto que las relaciones de taquilla disponibles sólo muestran el total recaudado y el precio de butaca, fue a partir de estas cifras como se obtuvo el número de espectadores. Esta cifra no es exacta puesto que no se toman en cuenta las diferencias entre una sección y otra del auditorio ni los días del espectador. Sin embargo sirve perfectamente a los fines de comparar una temporada con la otra. Además, a partir de *La Gran Sultana* se obtuvieron los datos precisos por las hojas de taquilla del Teatro de la Comedia que se encontraban disponibles. La tabla que muestra los resultados de Barcelona fue elaborada con los datos de asistencia que el Teatro Mercat de les Flors puso a disposición de la prensa.

Para comparar una temporada con la otra es preciso fijarse en el dato «Media de asistencia» que se obtiene de dividir la totalidad de los espectadores de una temporada entre el número de funciones.

En los casos donde hay casillas sin puntuación de la crítica se entiende que no se disponía de documentación al respecto. En el caso de *La noche toledana* la circunstancia de ser presentada dentro de un Festival hace que no deba compararse con temporadas regulares de teatro. Las coproducciones están indicadas con dos asteriscos.

No se han incluido aquí los estrenos realizados en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, evento con el que la CNTC ha hecho estrenos y coproducciones, por evaluar únicamente aquellas ciudades (Madrid, Barcelona) de las que se disponen datos suficientes para el estudio. Cabe agregar únicamente que dentro del Festival la Compañía ha gozado siempre de una aceptación positiva y masiva en sus espectáculos. Por las razones ya expresadas no aparece el montaje *El Perro del Hortelano* de 1. 989, puesto que fue producida por la Compañía únicamente para dicho festival.

RELACIÓN CRÍTICA/ASISTENCIA
 COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO
 MADRID / 1.986-1.995

	EL PAÍS	ABC	DIARIO 16	EL MUNDO - YA	TOTAL ASIST. NO. DE FUNC. MEDIA PUBL. POR FUNCIÓN
23 oct 86 El Médico de su Honra	10 oct 86 Punt. 1	24 oct 86 Punt. 2	23 oct 86 Punt. 2	26 oct 86 Punt. 2	10.115 38 266
14 nov 86 Los Locos de Valencia	16 Nov 86 Punt. 2	16 nov 86 Punt. 3	16 nov 86 Punt. 2	16 nov 86 Punt. 3	15.611 67 233
9 abr 87 No Puede ser... el guardar una mujer	11 abr 87 Punt. 3	11 abr 87 Punt. 2	13 abr 87 punt.2	12 abr 87 Punt.2	4.524 58 78
24 sep 87 Antes que todo es mi Dama	26 nov 87 Punt. 4	19 abr 88 Punt. 2	2 oct 87 punt.3	3 oct 87 Punt. 3	26.790 94 285
4 abr 88 La Celestina	20 abr 88 Punt.2	19 abr 88 Punt 2	22 abr 88 Punt. 3	22 abr 88 Punt. 2	10.674 35 304
27 sep 88 El Burlador de Sevilla	28 sep 88 Punt. 2	29 sep 88 Punt. 2	30 sep 88 Punt. 3	22 abr 88 Punt. 2	10.674 35 304
14 nov 88 El Alcalde de Zalamea	16 nov 88 Punt. 4	16 nov 88 Punt. 4	25 nov 88 Punt. 3	28 sep 88 Punt. 4	8.411 34 247
13 nov 89 El Vergonzoso en el Palacio	15 nov 89 Punt.3	15 nov 88 Punt. 4	1 dic 89 Punt. 4	17 nov 88 Punt. 4	25.841 73 354
3 ago 90 La Noche Toledana*	5 ago 90 Punt. 2	30 sep 90 Punt. 2	3 jul 90 Punt.2	15 nov 89 Punt. 3	28.365 93 305
29 sep 90 El Caballero de Olmedo	30 sep 90 Punt. 3	28 oct 90 Punt. 4	30 sep 90 Punt. 3	27 jul 90 Punt. 2	20.667 83 249

26 oct 90 La Dama Duende	25 nov 90 Punt. 3	28 oct 90 Punt. 4	30 nov 90 Punt. 3	28 oct 90 Punt. 4	26.361 87 303
27 ago 91 El Jardín de Falentina	29 ago 91 Punt. 1	26 ago 91 Punt. 3	23 ago 91 Punt. 2	29 ago 91 Punt. 2	218 2 109 Sala Olimpia
27 sep 91 El Desdén con el Desdén	7 oct 91 Punt. 2	29 sep 91 Punt. 3	28 sep 91 Punt. 3	1 oct 91 Punt. 1	22.098 87 254
29 nov 91 La Verdad Sospechosa	1 dic 91 Punt. 3	1 dic 91 Punt. 3	30 nov 91 Punt. 2	1 dic 91 Punt. 4	21.096 72 293
6 jul 92 Fiesta Barroca	12 jul 92 Punt. 4	9 jul 92 Punt. 3	8 jul 92 Punt. 2	7 jul 92 Punt. 4	Espectáculo de calle
22 Sep 92 La Gran Sultana	25 sep 92 Punt. 4	24 sep 92 Punt. 3	25 sep 92 Punt. 4	25 sep 92 Punt. 3	38.238 73 524
19 ene 93 Fuente Ovejuna	20 ene 93 Punt. 2	20 ene 93 Punt. 2	21 ene 93 Punt. 3	21 ene 93 Punt. 1	24.061 43 560
15 abr 94 Don Gil de las Calzas Verdes	16 abr 94 Punt. 3	19 abr 94 Punt. 3	17 abr 94 Punt. 4	22 abr 94 Punt. 4	30.211 57 530
4 nov 94 Los mal casados de Valencia**	9 nov 94 Punt. 1	6 nov 94 Punt. 1	6 nov 94 Punt. 1	6 nov 94 Punt. 1	2.179 15 145
20 ene 95 El Médico de su Honra	22 ene 95 Punt. 1	22 ene 95 Punt. 3	25 ene 95 Punt. 3	1 ene 95 Punt. 3	5.694 10 569
1 dic 95 El Acero de Madrid	4 dic 95 Punt. 2	4 dic 95 Punt. 2	4 dic 95 Punt.	dic 95 Punt. 2	10.649 31 343
19 ene 95 El Misántropo	22 ene 96 Punt. 4	23 ene 96 Punt. 4	21 ene 96 Punt. 3	22 ene 96 Punt. 2	14.548 33 441

RELACIÓN CRÍTICA/ASISTENCIA
 COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO
 MADRID / 1.989-1.994

	EL PERIÓDICO	EL PAÍS	LA VANGUARDIA	TOTAL ASIST. NO. DE FUNC. MEDIA PUB. POR FUNCION
2 mar 89 El Alcalde de Zalamea	4 mar 89 Punt. 3	3 mar 89 Punt.3	5 mar 89 Punt. 4	4.567 6 761
10 mar 89 La Celestina	12 mar 89 Punt. 3	13 mar 89 Punt.. 3	12 mar 89 Punt. 4	8.079 10 808
8 mar 90 El Vergonzoso en el Palacio	10 mar 90 Punt. 4	8 mar 90 Punt. 3	10 mar 90 Punt. 3	7.319 10 732
7 mar 91 El Caballero de Olmedo	10 mar 91 Punt. 3	11 mar 91 Punt. 4	11 mar 91 Punt. 4	7.864 10 786
20 mar 91 La Dama Duende	21 mar 91 Punt. 3	25 mar 91 Punt. 4	21 mar 91 Punt. 3	5.836 8 729
13 mar 92 La Verdad Sospechosa	29 mar 92 Punt. 3	13 mar 92 Punt. 4	15 mar 92 Punt. 3	5.412 9 601
25 mar 92 El Desdén con el Desdén	29 mar 92 Punt. 4		27 mar 92 Punt. 4	6.329 11 575
16 mar 93 La Gran Sultana			18 mar 93 Punt. 2	7.470 12 618
2 abr 93 Fuentevejuna	4 abr 93 Punt. 1	5 abr 93 Punt. 1	6 abr 93 Punt. 2	12.524 21 596
7 oct 94 Don Gil de las Calzas verdes	9 oct 94 Punt. 3		11 abr 93 Punt. 1	26.478 27 981

10 nov 94 El Médico de su Honra	16 nov 94 Punt.4		10 oct 94 Punt. 3	21.882 22 994
13 oct 95 El Acero de Madrid	23 oct 95 Punt. 2	17 oct 95 Punt. 2	16 oct 95 Punt. 3	

A pesar de que los datos de asistencia expuestos en las tablas están afectados por otros factores además de la crítica es importante revisar el papel de ésta en ciertas temporadas. En piezas como *No puede ser... el guardar a una mujer*, *La Celestina*, *El Desdén con el desdén* o *Fuente Ovejuna*, se puede observar que la relación crítica negativa-baja asistencia no es necesariamente obligatoria.

Desde sus inicios la propuesta del director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha sido controvertido. Su estreno con *El médico de su honra* suscitó preguntas acerca de cual habría de ser el objetivo de una Compañía de su naturaleza.

«...la posible disgresión ante él de si ésta es la o es una compañía clásica, si tiene en sus manos la medida y el reloj de la restauración o una capacidad de interpretación con la misma libertad que pueda tenerla otra.» *El País*. 25-X-86.

Nombrada entonces la polémica, en el mismo artículo. *El País* aboga por decir que «es una más» y consecuentemente goza de esa libertad formal, pero aclara sobre el producto en sí de la Compañía: «en él hay una clara diferencia entre el texto en sí, respetado literalmente, y el espectáculo que la viste... y, quiera o no, la forma atañe al texto. Lo hace incomprensible...». Este debate sobre las formas creadas por Marsillach y su pertinencia o no para con los Clásicos que escoge será centro de su relación con la prensa. Cabe decir que en torno a esta polémica las críticas que surgen no tienen necesariamente un efecto negativo sobre las temporadas. Se puede explicar este fenómeno partiendo de que el reconocimiento de que ya goza el director para el momento de la fundación de la Compañía suscita en el público curiosidad por acudir a la sala y ser ellos los jueces de tales discrepancias.

No ocurre lo mismo con aquellos montajes que no han sido dirigidos por Marsillach. El tercer montaje de la Compañía, *No puede ser... el guardar una mujer* dirigida por Josefina Molina, a pesar de recibir críticas moderadamente positivas sufrió una baja significativa en el promedio de asistencia. *La Celestina*, al año siguiente, a pesar de recibir el mismo promedio de puntuación es acogida por el público con éxito. Marsillach cuenta en este montaje con una actriz de trayectoria, Amparo Rivelles, lo cual le da una gran ventaja a la hora de llenar la sala.

La actitud de Marsillach hacia la prensa queda totalmente clara en sus declaraciones previas al estreno de *Antes que todo es mi dama*, «Reivindico mi derecho a jugar» *El País* 14-IX-87. En este mismo reportaje Carlos G. Santa Cecilia resalta el modo en que Marsillach a tra-

vés de ese montaje, un plató de filmación inventado por él, se venga de «...las más ácidas críticas vertidas sobre la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El director cinematográfico repite a los actores que lo importante es la dicción...». Ante ese contraataque de Marsillach la crítica, al parecer, no se dio por aludida, los mejores comentarios hasta el momento recibidos por la CNTC fueron vertidos en aquel momento. Se le elogia como «una creación feliz en la que Marsillach da en un pleno al desleír el vino de su talento en la copa transparente de su ingenio.» (ABC 26-IX-87). Cabe resaltar que es en las colaboraciones entre Cytrynowski y Marsillach donde encontramos las reacciones más extremas de la crítica. El mismo dúo aborda de modo totalmente distinto el ya mencionado montaje de *La Celestina* y, a pesar de la sobriedad con que lo hacen, no es recibida por los medios impresos con las loas que se hubiesen esperado de aquellos que tanto atacaron los excesos del director anteriormente. Ya no la hipérbole si no la «frialidad» será el objeto de la crítica en otro de los trabajos de Cytrynowski y Marsillach,» Fuente Ovejuna».

Cabe preguntarse cuál es el objetivo principal de la CNTC frente a la diversidad de sus expresiones y quizás no haya más que recurrir a las declaraciones del propio Marsillach: «Tengo prisa por actualizar y atraer al público hacia el teatro clásico.» (ABC 24-IX-87) para ello el fichaje de actores, directores y escenógrafos de reconocida trayectoria probará ser vital. Sólo con la entrada de José Luis Alonso a dirigir *El Alcalde de Zalamea* en 1.988 llega la casi unanimidad de la prensa al aceptar de lleno un espectáculo de la Compañía.

«Celebremos que, al fin, un texto clásico haya sido tratado con respeto, con musculada fidelidad, sin incurrir en la gárrula moda de caricaturizar personajes y situaciones...» ABC 16-XI-88

De hecho la media de asistencia lograda por el montaje de Alonso en una temporada de 73 funciones sólo será superada cuatro años más tarde con *La Gran Sultana*.

Las coproducciones no ha sido una de las áreas afortunadas de la CNTC. *El Burlador de Sevilla* realizado con actores del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires obtuvo las más extremas apreciaciones. Por un lado se lamentaba «...una mala prosodia, no se les ve a gusto en esta versión...» (El País 28-IX-88) dado el acento argentino, acento que generó a su vez las versiones opuestas elogiando el verso que «...fluye generalmente dúctil, encandecido por el calor de algunos personajes...» (Diario 16 30-IX-88). El descenso en taquilla fue de poco más del 15% con respecto a la temporada anterior. *La Noche Toledana* tuvo una buena acogida dentro del XIII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro pero la crítica fue sumamente moderada al hablar de sus méritos. *El Jardín de Falerina* que además del Festival de Almagro contaba con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y la Escuela de Teatro Clásico de la CNTC obtuvo de El País calificativos como «impresentable» aunque ABC fue menos dura en su apreciación. Sin embargo ninguna coproducción fue tan fuertemente atacada por la prensa e ignorada por el público como *Los malcasados de Valencia* realizada por la CNTC con los Teatros de la Generalidad de Valencia. La apreciación de críticos habitualmente en desacuerdo como los de ABC y El País con titulares rotundamente descalificativos. *Los malcasados de Valencia*, de Guillén de Castro, en versión escolar» (ABC) «Un casamiento fracasado» (El País) son explicación a la escasa asistencia del público.

Sin embargo, a pesar de estos proyectos de resultados discutibles, la Compañía Nacional

de Teatro Clásico con directores como Gerardo Milla en 1.991 para *El Desdén con el desdén*, y Pilar Miró a cargo de *La Verdad Sospechosa*, el mismo año, va consolidando un camino que consigue grandes éxitos en el 92.

El primero de estos es *La Gran Sultana* de Cervantes que sobrepasa las cifras de asistencia de la Compañía y obtiene críticas excelentes donde, sin embargo, se mantiene cierta distancia con el estilo de Marsillach. Es necesario recalcar que no se le puede atribuir a la crítica el mérito de llevar el público a la sala, puesto que el montaje de *Fuente Ovejuna* en 1.993, a pesar de ser tratada con mucho menos elogios por parte de la prensa, mantuvo el número medio de espectadores en un nivel superior al de *La Gran Sultana*. En realidad el éxito de las temporadas se mantiene estable en estos años, con excepción del ya mencionado fracaso de *Los malcasados de Valencia*. *El Acero de Madrid* no logra una afluencia media tan alta como sus antecesores pero no se puede considerar en absoluto un fracaso.

Es con *El Misántropo*, primer texto extranjero representado por la Compañía, donde el tratamiento que Marsillach hace de los clásicos es elogiado sin tachas por los críticos como «Magistral» ABC 23-I-96; y «Bello y brillante» El País 22-I-96. Diez años de actividad y persistencia en su visión dan fruto tanto en una estabilidad muy positiva de la afluencia del público como en una comprensión de la crítica ante su estilo. Y sin embargo, aún cuando su particular visión no es bien recibida por la prensa la polémica generada en la mayoría de los casos da un balance positivo a la asistencia más que reducirla.

En cuanto a las temporadas de Barcelona se ven procesos similares a los de Madrid. Destaca que desde la primera temporada de la CNTC en el 89 el público de Barcelona ha acudido a su cita de manera muy constante. Las variaciones de un año al otro de la media de asistencia no ameritan especial revisión. La crítica, al igual que el público se ha mantenido fiel en su apoyo y es sólo en la apreciación que hace El País del montaje *Don Gil de las Calzas Verdes* que nos encontramos con una descalificación rotunda de un espectáculo, sin embargo en nada afecta el índice de asistencia que curiosamente se eleva de 596 (*Fuente Ovejuna*) a los 981 que obtiene en 27 funciones. Dicho índice será inclusive superado por el *El Médico de su Honra* en 1.994.

Marsillach decía antes de aceptar el cargo de Director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico «Haga lo que haga va a parecer mal» (Pueblo 13-VIII-83). Si se ha de hablar de metas trazadas y alcanzadas, con o sin la aprobación de la crítica en muchos casos, la afluencia del público a los espectáculos de la compañía ha llegado a triplicarse con respecto a sus inicios. El número de funciones por temporada en algunos casos se ha acercado al centenar sin contar las reposiciones y las giras. La proyección de la Compañía en Barcelona es excelente, aunque sólo sea mencionar una de las ciudades donde la su trayectoria ha dejado huella. Cabe decir que ante los fracasos y logros de la CNTC la crítica tiene poca responsabilidad en la convocatoria alcanzada. Todo parece demostrar que se está atrayendo nuevo público hacia los Clásicos gracias a la constancia de un esfuerzo orientado en este sentido, la opinión de la crítica frente a la visión de los montajes de la Compañía seguirá siempre por escribirse.

**EL DIRECTOR ANTE LA PUESTA EN ESCENA
DE UN TEXTO CLÁSICO**

MANUEL CANSECO
DIRECTOR DE TEATRO

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

MESA REDONDA: «DIRECTORES Y ADAPTADORES ANTE EL TEATRO CLÁSICO»

MANUEL CANSECO
DIRECTOR DE TEATRO

1. EL DIRECTOR ANTE LA PUESTA EN ESCENA DE UN TEXTO CLÁSICO. TEATRO CLÁSICO Y OBRAS CONCRETAS

Teatro Clásico o Teatro del Siglo de Oro no es más que una clasificación no dramática que define la obra escrita en una época de esplendor, pero que en modo alguno nos permite englobar por similitud de características toda la producción a que se refiere. Tenemos la deformación de hablar del teatro del Siglo de Oro como si se tratase de una unidad casi monolítica, con unos esquemas más o menos cerrados a la que toda obra dramática se ajusta, y nada más lejos de la realidad.

Es tanto como pretender englobar el teatro actual dentro de un único concepto

Es claro, que por ser el teatro reflejo de una sociedad, existen connotaciones que pueden considerarse comunes, y que, vista desde la perspectiva de nuestros días, la dramaturgia de esa época pretérita tiene diferencias comunes respecto a las formas y estructuras que definen a la dramaturgia actual. Pero todo ello, que puede ser válido a la hora de un estudio estilístico o literario, no es válido en absoluto a la hora de acometer el montaje por el director. Mejor dicho, nos vale tan sólo como punto de referencia y, siempre, en relación con el momento actual. Y ello pienso que por un elemento sustancial: el espectador. Si el teatro no existe sin el espectador nuestra obligación es transmitir al público de hoy el contenido de la obra dramática de entonces, y ello nos obliga a considerar ampliamente las diferencias existentes entre el destinatario de ayer y el de hoy. Pero todo ello no es más que una cuestión de forma, de estilo, de comunicación.

Por ello, a la hora de acometer un montaje, una vez seleccionado el texto y conocidas estas características generales, cada obra es una unidad, a la que difícilmente pueden extrapolarse condicionamientos de otra sin que se vea afectada hasta el punto de convertirla en una pieza museística.

El estudio y planteamiento de cada obra radica pues en su propio contenido, como comunicación de conceptos y situaciones. Eso sí, condicionada, yo diría que sabiamente, por la forma verbal que ha querido darle el autor.

Los personajes tienen vida propia dentro del contexto en que se mueven y el actor por lo tanto, ha de ser transmisor no solamente de un verbo más o menos cuidado y culto, sino de unas características físicas, psicológicas, vitales y de relación, exactamente igual que los más próximos de nuestro teatro actual.

Podrá pensarse que la estructura psicológica de los personajes y de la obra en general en la época que nos ocupa, es menos compleja que la actual y, a veces, puede ser cierto porque la parábola es más sencilla, pero incluso en estos casos podemos equivocarnos si no conocemos la intención del autor respecto a su entorno, su capacidad e intención crítica o satírica. (Final de «El perro del hortelano», de Lope de Vega)

Siempre pensando pues en el destinatario último, el espectador, y el hecho en sí de realizar una propuesta escénica de un texto clásico hemos de tener en cuenta dos partes diferenciadas aunque interrelacionadas: la estructura formal y verbal por un lado, y su contenido por el otro.

2. ESTRUCTURA FORMAL. INTERPRETACIÓN Y BARROCO

Comprensión del texto por el actor.

Sin duda, una de las principales dificultades con que nos encontramos al representar una obra del siglo de oro, a más del significado de palabras en desuso, o cuyo significado común ha cambiado con el tiempo o se asigna a otros conceptos tal vez chocantes (cuadra por estancia), estriba en el barroquismo del concepto o de la oración con las dificultades sintácticas correspondientes.

Hemos recibido muchas veces la impresión, como espectadores, de que el actor no sabe exactamente lo que está diciendo o cuando menos su significado exacto, tanto en referencia a la época como dentro del contexto en que se expresa. Y abundan desgraciadamente los casos en que esto es así. De aquí que, una de las tareas que ha de acometerse, previamente al aprendizaje del texto es su *clarificación* para el propio actor, única manera de poder conseguirla respecto al espectador.

La puntuación fonética puede clarificar un concepto hasta el punto de no necesitar de una «modernización» que pueda chocar o que pueda ser inconveniente para el resultado que queremos conseguir.

Desgranar con claridad un parlamento intrincado es el mejor servicio que podemos hacerle al autor y por consiguiente al espectador. Cada uno de los actores ha de asimilar, como personaje, la forma verbal, apoyándola lo suficiente para que le sea creíble, le permita poder asimilársela como forma de expresión propia y llegar a interpretarla.

Las dificultades del espectador.

Es conveniente tener en cuenta que si se presentan estas dificultades al actor, que tiene el texto ante sí y dispone de ensayos y de días de estudio para su comprensión, la dificultad para el espectador es aún mucho mayor pues oye una sola vez el concepto, sin posibilidad de volver a él y envuelto por el montaje que puede llegar incluso a distraerle de la acción principal.

Bien es verdad que si el actor es capaz de darle el sentido exacto a la frase estará haciendo partícipe al espectador de todo el trabajo previo que ha tenido que desarrollar y esa ventaja es más que suficiente. Pero conviene tener en cuenta que el público que se sienta a ver la representación llega a ella con la práctica de formas verbales muy diferentes, me atrevería a de-

cir sin exageración que llega hablando otro idioma; o lo que es lo mismo que nosotros le hablamos en otro idioma al suyo habitual. Idioma que por supuesto él conoce pero que no practica.

Otro lenguaje, otro idioma.

El efecto que ello le produce es similar a aquel que nos sucede cuando vamos a otro país cuyo idioma hemos estudiado y hasta practicado pero que llevamos algún tiempo sin ejercitar. El cerebro necesita un mayor tiempo para asimilarlo hasta que se familiariza con él nuevamente.

Los primeros minutos de la representación.

Como consecuencia de lo anterior, todos los que hemos representado teatro clásico español hemos tenido la experiencia, a poco que hayamos investigado a nuestro auditorio, de que se nos acusa de llevar un ritmo excesivamente vivo en los primeros minutos, de correr en exceso.

Esta aseveración, casi unánime, nos llevó a ralentizar los primeros minutos de representación, que además suelen coincidir con la parte más difícil para el espectador, ya que a lo largo de ellos es cuando el autor suministra la mayor parte de la información previa o antecedentes con el fin de situarnos al comienzo de la acción. Llegamos a efectuar grabaciones para comprobar que en efecto ralentizábamos el diálogo y casi siempre se nos siguió acusando del mismo defecto.

¿Qué sucedía en realidad?. Simplemente que el efecto producido por lo inusual de la forma verbal obligaba al espectador a consumir más tiempo en su comprensión.

Interpretar convenciendo, no diciendo.

Pudo parecer que una vez acostumbrado el oído al «nuevo» lenguaje todo debería ser fácilmente asimilable por nuestro público al que hemos introducido en la inercia del idioma, pero esto constituye un error. El esfuerzo requerido al espectador sigue siendo mayor del habitual y como consecuencia de ello, y de la comodidad a que nos tienen acostumbrados otras artes visuales como el cine o la televisión, que descansan más en la imagen, y siguiendo la ley del mínimo esfuerzo, el público, en general, tiende a relajarse desentendiéndose a trozos de lo que le decimos.

Como consecuencia, nos obliga mantener su tensión constantemente, requiriendo del actor un mayor esfuerzo y claridad, eso que llamamos «dárselo masticado» y que no es otra cosa que la acentuación de la tensión escénica interna de los actores y de la relación entre ellos. Lo que llamo interpretar convenciendo, no diciendo simplemente. La falta de naturalidad, que no de naturalismo, que obliga a cada personaje a convencer al otro que «debe» hacer los que se le indica; una cierta dosis de vehemencia que no puede relajarse y que puede facilitarnos la forma de expresión verbal escogida por el autor.

3. EL RITMO EN NUESTROS CLÁSICOS

Si no contribuyera a ello la forma gráfica en que está escritos la mayoría de nuestros tex-

tos dramáticos del Siglo de Oro, el verso, bastaría lo expuesto anteriormente para darnos cuenta de que el ritmo con que se han de hacer es cuanto menos peculiar. Podría decirse, sin ser original, que estamos ante una forma especialmente musical del idioma, y que, como toda partitura tiene unos condicionantes rítmicos impuestos ya en su propia forma de escritura. Pero no una forma única como se desprende de la lógica sino aquella que su forma versal, dada por la medida del verso y la composición y combinación de estrofas define. Estructuras bastante diferentes de unas obras a otras.

Armonizar la forma verbal y la interpretación del contenido de cada una de las escenas y de la obra como unidad es sin duda uno de los problemas principales a los que se enfrenta el director de escena. Y quede claro que incluyo en el ritmo tanto la forma en que se expresa el actor como su propia interpretación de las diferentes variables del personaje (relación con los otros personajes, motivaciones, intenciones, etc.).

Pero está claro también que el ritmo de un parlamento en redondillas no puede ser el mismo que la cadencia y estructura que nos ofrece un soneto, al margen ya de la diferencia de sílaba de cada uno de los versos.

En cierta ocasión leí una aseveración atribuida a Francisco Rico, a quien por supuesto no quiero restar importancia, y con la que, como hombre que lleva a la práctica el teatro del Siglo de Oro, no estoy en absoluto de acuerdo. Decía que el verso alejandrino propio del teatro francés era más propicio que el nuestro para la interpretación actoral. No sé si habrá influido en él su ubicación en Cataluña y la influencia de ese idioma a caballo entre el francés y el castellano, pero puedo asegurar desde mi propia experiencia que en el caso del teatro del Siglo de Oro, si el actor se acopla al ritmo versal del autor, tiene recorrida una gran parte de una buena interpretación.

La forma rítmica desarrollada por el autor siempre es acorde con la expresión interna de lo que dice el personaje y por consiguiente el actor, suele servirle de gran apoyo y describe con ella el tratamiento del concepto

4. RITMO VERSAL, PLANTEAMIENTO DE DIRECCION

Desde mi punto de vista es obvio el considerar que la forma verbal, el verso, su ritmo su cadencia es uno de los principales condicionantes que encuentra el director a la hora de plantearse el propio ritmo de la obra. Ello sin duda puede afectar al propio montaje incluso a la hora de llevar a cabo una planificación de los movimientos y me atrevería a decir que hasta del decorado; a las dificultades que puede plantear para el seguimiento adecuado de un ritmo ideal de la representación.

La estructura rítmica del verso es una forma musical del idioma que sigue unas pautas definidas. Y me refiero a la palabra hablada no a la forma escrita del mismo. Por lo tanto la «música» interna del texto es una de las características que me planteo a la hora de llevar a cabo un montaje clásico.

Mucha es la polémica que ha levantado siempre el planteamiento del verso durante una representación, y por supuesto no pretendo darlo por zanjado yo aquí y ahora. Hablo de mi experiencia y mi forma de trabajo, y dejo para el coloquio la discusión, que a buen seguro la habrá en cuanto que esté presente un hombre de teatro. Existe, a pesar de las opiniones en contra, una forma de decir el verso, unas pautas fonéticas, que podremos seguir o no en función del planteamiento de la obra, pero existir por supuesto que existen. Si seguimos a Navarro Tomás, el asunto no deja lugar a dudas.

La pausa versal, las sinalefas, los encabalgamientos, etc. son una buena prueba de ello. Y el oído del espectador lo acusa. Mucho más de lo que podemos pensar.

Alguien puede decir que ello condiciona en exceso la representación, su ritmo, la interpretación de los actores... Yo no lo creo. Al contrario, antes bien, como he indicado antes, lo facilita, le sirve.

Tal vez lo que nos sucede en muchos casos es que no nos lo llegamos a plantear por alguno de los males endémicos en que estamos envueltos los que hacemos teatro en nuestro país: la falta de tiempo, la premura de un montaje, la falta de conocimientos, la falta de rigor o simplemente la pereza o la soberbia de creernos en posesión de una visión de la obra que no necesita de estas «necedades».

El rigor: ¿cuántas veces hemos visto montajes en los que se nota la falta de conocimientos sobre la época, el sentido dado por el autor al contenido de la obra, etc.?. Y entiéndase que no estoy en contra de la transgresión, de la visión particular del director o del equipo de trabajo. Toda transgresión me parece lícita siempre que se haga desde el conocimiento.

**MESA REDONDA: EL ACTOR Y LA ACTRIZ ANTE
EL TEATRO CLÁSICO**

ANDRÉS PELÁEZ, ANA MAZORCA, PEDRO MIGUEL MARTÍNEZ

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

MESA REDONDA: EL ACTOR Y LA ACTRIZ ANTE EL TEATRO CLÁSICO¹

PEDRO MIGUEL MARTÍNEZ

ACTOR

ANA MARZOA

ACTRIZ

ANDRÉS PELÁEZ

MODERADOR

ANDRÉS PELÁEZ: Buenas tardes. Como verán ustedes en el momento en que ha llegado el tema del teatro de verdad -digo «de verdad», en la práctica, con los actores-, esto ya es otra cosa, ya ha cambiado la escenografía, aquí ya nos vemos bien las caras y ya vamos a por el espectáculo, que es lo que cuenta.

Con esta buenísima cabecera de cartel, por tanto, prácticamente mi papel aquí no va más allá, es casi el de la señora de los lavabos. Lo importante es lo que vayan a decir estos dos actores que ustedes conocen muy bien.

A Pedro Miguel Martínez es difícil encasillarlo únicamente como actor, o sólo como actor. Es un hombre que yo conozco hace mucho tiempo. Hemos coincidido en el Teatro Español y su labor como hombre de teatro, va más allá de lo que ahora los modernos llaman «espacio actoral». Es un hombre muy inquieto, tanto desde el punto de vista de las versiones, ayudante de dirección, director, buen investigador, con sensatez -sin caer en la trampa que la investigación teatral tiende a los profesionales del teatro, que es quedarse muchas veces en la superficie-. Por tanto, yo me alegro mucho de que esté aquí, porque el hecho de que él haya estado en las dos partes, es decir, como actor y como director, supongo que va a aportar datos que van a ser aleccionadores y, yo creo que clarificadores en muchos términos.

Por otro lado, es una alegría tener a Ana Marzoa. Ana Marzoa es una de las actrices... Miren ustedes, cuando en teatro a alguien se le llama «la», es que la cosa va bien. Ella es «la» Marzoa. Como han sido la Guerrero, la Xirgu... O sea, que en España, frente a ponerle el artículo a una señora, que siempre daría paso a ciertas ambigüedades, en teatro, todo lo contrario. Ella es «la» Marzoa. Y la Marzoa es una de las actrices más delicadas, más exquisitas, con más presencia y con más volumen -con perdón- en un escenario.

Mujer profundamente trabajadora y con una de las miradas más tiernas que hay en un escenario. Pocas actrices son capaces de sostener la mirada como lo hace Ana Marzoa. Ella, cargada de premios y con dos experiencias -yo voy a decir sólo dos- que van a ser importantes aquí, esta tarde: su trabajo en *La vida es sueño*, dirigida por José Luis Gómez y *El castigo sin ven-*

¹ Isabel López Corral ha realizado la transcripción y edición de esta Mesa Redonda.

ganza, por Miguel Narros y muchas cosas más...Pero yo voy a explicar, para lo que conviene esta tarde esos dos trabajos.

Prácticamente, yo no quisiera hacer más que una breve pincelada, antes de que ellos y ustedes, comiencen a establecer un fructífero diálogo.

Recordar un poco algunas de las cosas que hemos estado oyendo, voy a mencionar la palabra «autor», ahora refiriéndome al ingenio, al poeta, para no crear confusiones terminológicas.

El papel preponderante que los actores en España han tenido desde el siglo XVII, desde la conformación del teatro como profesión, sobre todo hasta los años sesenta...Es decir ¿Hasta qué punto -y es un trabajo a tener en cuenta- han determinado la producción teatral determinados autores, determinadas cabeceras de reparto, determinadas compañías?

Yo pensaba el otro día, que se hablaba de *Fuenteovejuna*, que no fue una función que luego tuviera mucho éxito; fue muy pocas veces puesta en escena hasta que luego entra dentro de un marco mucho más político ¿Por qué no se ponía? Seguramente, por lo que ustedes estaban diciendo, porque era una obra de un colectivo ¿Por qué iba a hacerlo una actriz? Como decía Montserrat Caballé: «A mí, para una obra que sólo tiene un aria, no me merece la pena ni vestirme».

Se citó también como autor a Arniches ¿Cuánto tuvo que ver en su producción teatral los encargos de Aurora Redondo y el hacerle unas determinadas obras y unos determinados papeles «a medida»? Cuando, además, en el teatro las actrices han sido tan importantes... Con esto, quiero destacar que ellos, los actores, son fundamentales: la obra de más éxito en España, *Don Juan Tenorio*, es un encargo para beneficio de un actor. Supongo que en algún momento, cuando se estudie en el futuro la obra de Antonio Gala, se hará mal si no se tiene en cuenta a Mari Carrillo. Pues muchas obras están escritas a la medida de un actor o, en su caso, de una actriz. Y no sólo eso, sino ciertas modas. El teatro francés entra en España porque hay una actriz, la Tubau, que está entusiasmada por Sardou y porque su marido es -iba a decir «traductor»- un pirata de la traducción y de lo ajeno, el señor Palencia.

Y no digamos María Guerrero, por ejemplo, con los autores que se llamaban «autores de la casa» (Galdós, Marquina, Benavente) que hacían funciones, no sólo para lucimiento de la actriz, sino también, como dice Antonio Morales, director de la Escuela de Arte Dramático de Murcia, porque la actriz se había comprado un modelito que quería ponerselo en un determinado papel.

A partir de los años cuarenta se determina, por último, la figura del director de escena en España. Con ciertos antecedentes como el caso de Rivas Cherif; pero, vamos, podemos afirmar que los primeros directores de escena, con todas sus consecuencias y en el sentido pleno de la palabra, son Luis Escobar y Cayetano Luca de Tena. Ahí empezamos a dar pasos tímidos hacia un teatro mucho más de director y, al mismo tiempo, mucho más de autor. Poco a poco, la figura, la cabecera de cartel, que determina que el público se decida por ir a un teatro o por ir a otro, va perdiendo poco a poco importancia o va a quedar en un segundo plano, coincidiendo con que la figura del director comienza a ser la estrella del espectáculo.

En los años sesenta, la llegada de Buero Vallejo, Antonio Gala y Recuerda provoca que la figura del autor vaya ocupando un sitio importante que abre paso a un nuevo tipo de teatro.

Simultáneamente, surge el teatro de colectivos, sobre todo catalanes.

Con personas como Cayetano Luca de Tena, Adolfo Marsillach y Alberto González Vergel se recuperó un teatro muy importante, el *teatro clásico* español que se puso al día y al que se le dio una puesta en escena para encantarnos y para contemplarlo. Esto sirvió para recuperar el público que no asistía al teatro clásico, al mismo tiempo que contribuyó de modo decisivo a la formación de los actores para el verso.

Aquí llegamos al tema que nos va a ocupar la mayor parte del tiempo. Siempre estamos oyendo: «Los actores no saben decir el verso». Pero ¿Cómo se debe decir el verso? A segunda mitad del siglo XIX comenzaron a editarse las primeras cartillas y los primeros tratados sobre cómo debe decirse el verso. Si los leemos, sobre todo el de Romea, *El actor entre los héroes del teatro clásico*, nos encontramos con que, en su mayor parte, insisten en dar consejos de categoría ética y moral, e incluso de doctrina cristiana. Así, las primeras revistas que edita la recién creada Escuela de Arte Dramático, más que dar teoría sobre la actuación y el trabajo de los actores, insisten en que sepan doctrina cristiana y dan lecciones de cómo recitar al modo del Padre Nuestro o del Ave María.

Ellos, yo creo que nos lo van a explicar mejor y van a plantearnos cuáles son los verdaderos problemas. Posiblemente nunca ha habido una manera de decir el verso. Hubo actores que crearon una escuela que se fue pasando de unos a otros. Pero yo dudo mucho que haya habido una determinada manera de decir el verso. José Luis Alonso siempre afirmaba: «*El verso no se dice de una manera o de otra, se dice sencillamente bien, que se entienda*». No sé ese «bien» cómo es. Yo creo que Pedro Miguel ahora y después Ana Marzoa lo van a explicar.

PEDRO MIGUEL MARTÍNEZ: Buenas tardes y bienvenidos. Quería explicar un poco por qué esta distribución de las sillas². No es un simple capricho. En primer lugar, porque era un poco violenta la colocación de una sala para una mesa redonda, donde la gente de atrás apenas ve a la gente que está aquí sentada. Nosotros hemos pensado que así se parece más a una mesa redonda, porque lo que pretendemos es que el peso no esté aquí, en esta mesa, lo que queremos es que enseguida nos pongamos a hablar entre todos, unos con otros. Tampoco pensamos que nosotros debamos contestar a todas las preguntas que la gente haga. Nuestra idea es que alguien dé una opinión y si quiere saber algo, otra persona de la sala _aquí hay especialistas_ conteste u opine sobre esa cuestión planteada. Vamos a ver si esto lo abrimos enseguida y hacemos una cosa viva, animada y divertida.

Los actores -como ya ha mostrado Andrés-, de pronto en el siglo XX, en 1996, somos contratados para hacer un personaje en una obra de teatro clásico. Entonces decimos «Algo habrá que hacer ¿Y esto cómo se hace? ¿Dónde se aprende?» E intentamos buscar referencias como locos -pobrecitos de nosotros-, a ver si por algún sitio nos enseñan cómo se hace esto.

Inevitablemente, dado que somos curiosos y que necesitamos apoyos, porque estamos muy apurados, sobre todo al principio, nos vamos a ver lo que dice la documentación ¿Cómo se actuaba en el siglo XVII? Este tipo de verso, con este artificio de verso ya impuesto ¿Tenía

² Las sillas de la sala de conferencias fueron colocadas en los lados, dejando un amplio espacio libre en el centro.

normas? ¿Tenía formas de hacerse? ¿Cómo se movían? ¿Era libre o tenía cánones, corsés?

Aquí tenemos una pequeña selección de textos muy divertidos sobre la escasa documentación que hay de la época, sobre cómo se representaba el teatro clásico español, aunque nos centremos en el modo en que un actor aborda hoy un texto del Siglo de Oro. Pues bien, me gustaría leer, por lo divertido que ahora resulta, ejemplos de hasta qué punto llegó el corsé teatral a finales del siglo XVI.

Dice el Pinciano en 1596, refiriéndose al movimiento de las manos: «*El movimiento de la mano se hace honestamente y según naturaleza. Comenzando de la siniestra y declinando hacia abajo y después hacia el lado diestro. Cuando reprendemos a nosotros mismos de alguna cosa que hemos hecho, la mano hueca aplicamos al pecho*». Por ejemplo.

«*El labio muerde el que está muy apasionado en cólera y el que está muy alegre deja apartar el uno del otro labio un poco.[...] Y en el ojo se ve un maravilloso movimiento porque siendo tan pequeño, da, sólo él, señales de ira, venganza, amor, miedo, tristeza, alegría, aspereza y blandura. Así como el ojo sirve al afecto, los párpados y cejas sirven al ojo. Sirve el sobrecejo caído al ojo triste y el levantado al alegre.*».

Esto es muy divertido. Pobrecillos actores, que entre que estaban pendientes de cómo ponían el ojo, la ceja y tal... la **biomecánica** de Meyerhold se quedaba en mantillas al lado de esto.

Afortunadamente la Compañía de Teatro Clásico, por ejemplo, tiene un carácter casi estable, lo cual podemos discutir, pero el caso es que los actores se familiaricen con el verso.

Una compañía, **Zampanó**, a la que pertenezco, lleva quince años dedicándose al teatro clásico y ya tiene bastante soltura en ello. Ya no aterrera. Pero muchos actores se encuentran con que los contratan por primera vez para una función de teatro clásico y, entonces, vamos a aclarar entre todos qué puede hacer un actor ante estas obras.

Ana tiene experiencias estupendas, como ha dicho Andrés, con Gómez, ante un curso de John Strasberg, después con Miguel Narros... gente muy especializada. Ella puede introducir si queréis el tema. Pero sobre todo lo que quisiéramos es que nosotros dejáramos de hablar enseguida y que todo el mundo empiece a preguntar y que nos contestemos los unos a los otros. A ver si somos capaces de hacerlo.

ANA MARZOA: Hay una cosa que me resulta curiosa cuando se habla del teatro clásico como de otras cosas lejanas en el tiempo. Hay algo que no comparto con el sentir general y que me lleva a preguntar ¿Qué es lo contemporáneo? Yo, por mi manera de ser, soy curiosa y frecuente lectora -la literatura y la música son mis artes preferidas, aunque sea actriz- y encuentro mayor modernidad o reflejo de lo que siento en personas muertas hace muchos años, siglos. O sea, cuando se plantea, por ejemplo, en el caso de mi experiencia, *La vida es sueño*, no lo siento tanto como un viaje a la prehistoria, o muy lejano en el tiempo, porque a mí personalmente me resulta más fácil interpretar y entender -hablo fuera de los resultados míos, buenos o malos, como actriz- el personaje de Rosaura o de Electra de Sófocles, que algunas otras obras escritas por personas que todavía están vivas. Lo mismo siento con la música; me sigue pareciendo Bach de una visión de futuro más allá de su propio tiempo, con lo cual esta barrera de lo lejano o decadente, en la corta carrera que he tenido de teatro clásico, no ha sido en tal dirección.

Lo del verso, todas estas cuestiones son muy de blanco o negro, algo maniqueas, entre lo que se debe decir o no. Hay una cosa que es el devenir de la historia y nosotros vivimos en otra época. Incluso una misma obra, una novela, por ejemplo, sugiere cosas diferentes a una persona o a otra. Es la lectura un acto tan solitario, tan libre que está indicando también una apuesta personal. O sea que siempre haremos las cosas desde la perspectiva nuestra de personas.

No encontraba esta barrera de lo arcaico, lo lejano o lo incomprensible en mi experiencia con *La vida es sueño*. Me encontraba eso sí con «conceitos», muchos de ellos divertidos, que me llevaban a la reflexión desde mí misma, sincera, auténtica. Sí es cierto que yo no voy por la vida hablando en verso, pero la poesía forma parte de mí misma también, me conmueve y permite expresar a través de nosotros lo que sentimos. Sí, claro que tiene una estructura. Esto pasa en la música para que suene tan fluidamente -es que estudio piano ahora, a la vez viuelas-. Una partitura es algo que hay que estudiar con mucho rigor para que luego suene con armonía.

El verso tiene una serie de normas, de pautas que pude comprobar cuando participé en el primer montaje con José Luis Gómez- por suerte tuvimos mucho tiempo para ensayar e investigar-, aquello comenzó como un curso en una sala muy pequeñita, en el Círculo de Bellas Artes, con un norteamericano, John Strasberg, y desde la perspectiva de ellos, de un hombre de Estados Unidos, Calderón era algo por lo que se sentía una gran atracción; así que tuvimos un mes para jugar mucho con el texto. Pero ¿Cómo me aproximaba al texto, a eso que tenía la apariencia de un corsé impuesto?

En este sentido viene muy bien una frase de Chopin que a mí me gusta mucho, porque en estas cuestiones entra la técnica a la que muchas veces se la presenta como lo contrario a lo intuitivo o a lo creativo. Chopin, que sin duda alguna es símbolo de lo romántico, de lo apasionado, decía que la técnica es un producto de la creación. O sea, la técnica es también parte de lo creativo, de lo imaginativo, lo que permitirá luego una mayor libertad para poder manifestarlo todo.

Yendo a lo concreto, por suerte conseguí lo de *La vida es sueño*. La representación comienza con Rosaura diciendo algo tan cotidiano y coloquial como «*Hipógrifo -o hipogrifo, yo decidí decir hipógrifo porque me dan más ternura las palabras esdrújulas- violento que corriste parejas con el viento, ¿Dónde rayo sin llama...?*». Leído o a la hora de abordarlo por primera vez debe resultar un poco artificioso. Pues este es el texto y esto tiene una cantidad de sílabas, de reglas; a lo mejor, por ejemplo, queremos hacer una pausa -un punto- en medio de un verso, pero si haces la pausa, donde una palabra termina en vocal y la siguiente comienza por vocal, agregas una sílaba al verso y todo el sistema con sus mecanismos, su armonía y con su sentido, en suma, se te viene abajo.

Y desde aquel rigor que José Luis Gómez empleó de respetar las sílabas o de intentar obedecer, en todo momento, las reglas del verso, resulta que te encuentras con un mundo fascinante en el que, a veces, eso que parecía un corsé que te oprimía te está dando una clave para la interpretación. Es decir, si en el texto no se hace una pausa es porque ahí hay una necesidad, un estado de ansiedad en el ánimo del personaje, con lo cual te está dando una clave muy moderna y muy interior del personaje.

Al principio, en estos cursos que daba John Strasberg, yo no sabía que iba a interpretar después a Rosaura y trabajé muy duro para ver si podía quedarme con el papel. Pues tomo este primer monólogo de «*Hipógrifo violento/ que corriste parejas con el viento...*». Es un personaje que esconde su sexo, que se viste de hombre, que finge para buscar un amor, un hombre que ella quiere, en una tierra extraña...

Era curioso cómo, a fuerza de leer, de trabajar... Recuerdo que iba al seminario este con una cantimplora con agua, porque decía yo que si fuera a otro país ¿qué cosas llevaría conmigo?, ¿de qué manera llegaría a ese sitio? Así, a través de este juego, de leerlo mucho, pensaba que era muy duro entrar aquello como en un montaje que vi en el que aparecía Rosaura vestida como un personaje de *Los tres mosqueteros*: toda impecable, con guantes negros, con plumas en el sombrero (...). ¿Por qué elige estas cosas un personaje? Entonces, «hipógrifo» y «caballo alado», ¿en qué situación llega el personaje? Por una serie de cosas que dice después, porque habla de sangre, de un lugar extraño, yo pensaba que lo interesante era que aquí empezara con una gran violencia, con un gran dolor, porque si el caballo se había tirado de verdad... Entonces, si todos aquellos versos se transformaban en la reacción ante... porque habla de montes escarpados, o sea, que está en un lugar inhóspito, con grandes problemas para atravesarlo; habla de una hora muy bella, que es la hora del crepúsculo, cuando el sol se esconde en el ocaso; habla de una tierra extraña. Esto ya empieza a cobrar una acción, una vida increíble. Se grabó luego un sonido con el galopar de los caballos, con lo cual Rosaura cae al suelo, y se lastima. Los versos se dicen como un insulto a aquel animal que la ha arrojado, se responde como reacción a algo que le está ocurriendo al personaje. En la caída había perdido la espada; no recuerdo exactamente en qué verso la encontraba. «Mal, Polonia, recibes a un extranjero...», ya que de la caída se había lastimado. Y una serie de conceptos que al principio parecían muy intelectuales y alejados, empezaban a funcionar de una manera magnífica, actoral, visceral, de acción... No digo que sea la única manera, que todas las Rosauras tengan que decir: «Hipógrifo violento...» como reacción al caballo que la ha tirado, pero sí me parece interesante, sobre todo porque un actor en un escenario tiene que sentir, divertirse, saber decir algo, ser transmisor de lo que está sintiendo. Indudablemente, los primeros versos del monólogo están llenos.

ANDRÉS PELÁEZ: Yo creo que se han planteado dos cosas muy bien planteadas. Pedro Miguel ha leído un texto del siglo XVI donde se están dando unas normas sobre cómo mover un brazo, cómo mover una ceja. Por otro lado, Ana Marzoa, con un bellísimo timbre de voz, ha hecho un trabajo interno que se está contrayendo de alguna manera con la normativa que en ese momento se está dando. No sé si esa norma que ha dicho Pedro Miguel tiene que ver con esa creación artística y la manera de desentrañar luego la actriz, de enfrentarse con ese texto. Indudablemente, aquí falta una pieza fundamental en este trabajo, que es el director de escena³.

ASISTENTE: (...) A mí me gustaría oír el monólogo de Ana Marzoa.

ANA MARZOA: Tendría que tirarme, despeñarme...

ANDRÉS PELÁEZ: Bueno, te subes a la mesa, yo te ayudo. Para eso se ha abierto esta especie de espacio para un vals.

³ Fin de la primera cinta.

FELIPE PEDRAZA: Me ha asustado un poquitín el planteamiento de Pedro Miguel, esa sensación de desamparo en que dice se encuentra el actor ante un texto clásico, texto clásico que se ha visto desde séptimo de EGB, a lo largo de todo el bachillerato, y se presume que en la carrera de Arte Dramático; debería estar familiarizado. Si realmente esa sensación responde a la realidad, tendremos que plantearnos todos cómo se subsana.

JOSÉ MAYA: Felipe Pedraza dice que Pedro Miguel Martínez está familiarizado con el verso desde séptimo de EGB. Yo creo que aquí tenemos gente que hace muy pocas semanas que acaba de terminar esos estudios. Yo propongo que, con esa gente que ha estudiado, cojamos un verso ahora, y que lo lean, ¿os parece? Digo esto porque desgraciadamente, para los actores, desde que tengo uso de razón, no hay tradición por el teatro clásico. Lo que yo he aprendido de verso lo he aprendido por el trabajo, y porque me he empeñado en hacer teatro clásico. Así como en Londres hay compañías que se dedican a Shakespeare y hay actores shakespearianos, en España eso no existe, no ha existido nunca. A los veintidós o veintitrés años tuve la oportunidad de hacer mi primer montaje en verso, y fue con Miguel Narros: *La Dama Boba*; después no tuve más oportunidades. Me alegro de que ahora esté de moda el teatro clásico, como decía el otro día el señor (...); la pena es que no estuviese de moda hace muchos años. Hemos estado, como dice Perico, investigando nosotros por nuestra cuenta e intentando hacerlo con reglas que se han escrito hace tiempo. Pero yo creo que de eso a la práctica, cambia mucho; como más he aprendido teatro clásico ha sido haciéndolo, y como se hace muy poco teatro en verso - o se ha hecho muy poco -, sí que nos encontramos desamparados. Una cosa más. Yo me encuentro con ese problema como director; contacto con actores, muchos de edad avanzada, que no han hecho verso en su vida, y tienen que empezar por primera vez a trabajar en verso, ¡caray esto! Quizás en la escuela tendría que haber otras formas de hacerlo para que la gente, nada más empezar a estudiar, estuviese ya familiarizada con el verso. Nos encontramos con un problema tremendo.

ANDRÉS PELÁEZ: No, no voy a contestar, sólo voy a puntualizar para enmarañar el tema. En los años sesenta, cuando Adolfo Marsillach monta *El Bastardo Mudarra*, en unas notas del programa dice que la mayor dificultad que tuvo para hacer este montaje, fue que los actores no querían hacer este tipo de texto, no querían. Y su primer trabajo fue tranquilizarlos y quitarles el gran cabreo que tenían, porque no querían hacer este tipo de trabajo. Repite prácticamente lo mismo Adolfo cuando inicia en 1985 la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Por una razón, por si iba a surgir el dilema de si el verso sí o el verso no, contando de antemano con los hachazos de la crítica. Y eso no lo invento yo, está por escrito. Lo digo por enmarañar.

ANTONIO SOLER: Apoyo lo que ha dicho Pepe. Bueno, mi experiencia es como profesor de bachillerato, de literatura y teatro, y no tiene nada que ver explicar de forma teórica, con hacerlo. Es decir, a los niños realmente cuando les impresiona algo, es cuando lo ven. El otro día los llevé a ver precisamente la obra de Miguel Narros *La Discreta Enamorada*. Y decían: «¡Pero qué rollo, en verso!». Luego, cuando vieron el montaje me dijeron: «¡Tío, alucino!». Gente de cuarto, de quinto de la ESO. ¿Por qué? Porque si no lo ven, nunca se pueden imaginar lo que es un montaje escénico, una cosa tan potente como es Miguel Narros. Insisto en que una cosa es la teoría y otra la interpretación. En la enseñanza primaria y secundaria se tenía que

fomentar más el teatro, porque es fundamental. Los chicos a los que les gusta el teatro aprenden también mejor a leer, y no sólo teatro, sino también poesía, novela... Por eso hay que hacer una diferenciación entre lo puramente teatral y lo que tiene de arriesgado cualquier texto teatral.

ANDRÉS PELÁEZ: Me gustaría centrar un poco este tema, y no irnos por el tema de la enseñanza. El problema de esta mesa es el actor profesional frente al texto dramático, la tradición, la dificultad, las posibilidades, la comercialización, la soledad del actor frente a este tema.

AMAYA CURIESES: Quería ahondar en el ejemplo que tú habías puesto, Andrés. Hice exactamente quince días, nosotros hemos estado dando un curso de verso en una Escuela de Teatro del País Vasco. Hemos ido a dar un curso de verso a los alumnos que habían terminado ya tercero, y que este año empezaban ya Montaje. Gente que se supone que está familiarizada con el mundo de la formación actoral. Se planteó un monográfico por la tarde para actores que ya habían salido de la Escuela y que quisieran acudir, y otro, obligatorio, para los alumnos, por la mañana. El monográfico de la tarde no se pudo hacer, porque no se apuntó nada más que un actor. Y en el de la mañana, nos encontramos con trece maravillosos chavales con muchísimas ganas de aprender, aterrorizados, metidos en un rincón, que no se atrevían a respirar porque íbamos a darles el curso de verso. Eso está pasando, y es así, y sólo con el hecho de estudiarse los textos estaban absolutamente desconcentrados. Luego, en una semana, creo que les cambiamos un poco la vida. Al final, ¿qué pasó?. Pues que al final dijeron: «¡Huy, pero esto teníamos que haberlo empezado a hacer antes!». Pero no lo habían hecho. Estoy segura de que como ellos, hay muchos otros, por unas razones o por otras.

PEDRO MIGUEL MARTÍNEZ: Yo creo que está hablando Amaya de un problema que tenemos y que además - ahora que estamos aquí los actores, sobre todo actores que nos dedicamos a hacer teatro clásico - queremos dejar patente: se perdió la tradición del actor que se dedica a hacer teatro clásico en este país. Y es un desastre, porque esa época, ese material, es impresionante. Sin embargo, me parece que hay más debilidad en las escuelas o en la mentalidad de los actores, de meterse - con todos los respetos, porque yo los adoro además - con los Tennessee Williams, antes que meterse, de pronto, en todo ese material impresionante que es el Siglo de Oro español. Y yo me sigo preguntando: ¿hasta cuándo?, ¿quién va a cambiar esto? Hacen falta compañías que se dediquen a hacer teatro clásico en este país; hay poquísimas, se cuentan con los dedos de una mano. Alguien hace el montaje de una obra clásica ocasionalmente, y luego ya se dedica a hacer otras cosas. Por eso, a los actores todavía nos impone - más a unos que a otros - enfrentarnos de pronto a un texto clásico. Por otro lado, me gustaría mucho que luego habláramos de otras cosas. Una de ellas es: el actor experimentado, con experiencia en teatro clásico, ¿cómo se enfrenta a un teatro clásico, cómo se enfrenta a esta miríada de versos? Lo primero que todo el mundo se pregunta es: ¿cómo se lo aprenden?, ¿cómo se memoriza el teatro clásico? A nosotros nos lo preguntan todos los días.

MANUEL CANSECO: Yo creo que estamos siempre mitificando el miedo al teatro clásico. A mí me ha encantado la exposición que ha hecho nuestra querida primera, primerísima actriz, como dice Andrés, con el que estoy de acuerdo. Porque no es superior el miedo a una obra clásica a cuando se tiene el respeto o la conciencia de que se está atacando un texto im-

portante de un autor importante. Uno hace Arthur Miller, y tiene que pensar cómo hace Arthur Miller, que tiene unas características determinadas; y uno hace a Shakespeare, y aterriza un poco ante la tradición anglosajona, cómo se ataca a Shakespeare, o cómo se hace a Valle-Inclán. Yo no creo que sea superior. Esto viene, en alguna medida, de la comodidad de muchos actores, primeros actores, tengo que decir. Y aquí es donde yo quisiera romper una lanza por los actores, ya que ellos no lo han hecho, por las declaraciones de Adolfo. Adolfo las ha hecho escritas, las hizo el otro día, por el X Aniversario de la Compañía de Teatro Clásico; yo no he encontrado jamás la más mínima resistencia en un actor a ser contratado para hacer una función. Ahora, si lo que quiero es determinado actor, que no quiere entrar en ese carro, como a lo mejor no quiere hacer un Arthur Miller, porque tiene que esforzarse muchísimo, y desgarrarse; pues me parece perfecto, pero creo que tampoco debemos generalizar. O sea, no existe, o al menos yo no lo he notado, una resistencia especial. Evidentemente, se tiene la prevención a fuerza de críticas habidas, sobre todo desde la parte no tanto del crítico como del purista literario. Y ya nos hemos congratulado aquí de que vayamos acercándonos aquí los teatreros y los filólogos, sobre cómo se estrecha el corsé ese.

Nos ha leído un texto preciosísimo Pedro Miguel, y a mí me parece que no es tanto una escuela como unas simples indicaciones para que ese señor, que esta mañana hemos oído que se bajaba del púlpito, daba una clase y daba unas claves mínimas que luego otros hemos estudiado, de lo gráfico, maravilloso, del teatro francés: de cómo es la máscara de triste, la máscara de alegre, etc. No tiene más importancia. Pero yo creo que parte de nuestro problema viene por el intento de ser todos (...). Vamos a la ruptura, y a lo mejor si desde la Compañía Nacional de Teatro Clásico - por no mencionar un nombre concreto, no se trata sólo de Adolfo, sino de esa tradición - se intenta crear una nueva Compañía, sin tener en cuenta algo que tú has dicho: que hay una serie de actores que venían de Cayetano Luca de Tena, y -estoy de acuerdo con Pedro y con Pepe- la experiencia ha sido nuestra única escuela. Pero si ha habido una gente que tiene una experiencia, ¿por qué no se la invita a ser los primeros en participar?, para intentar no continuar una tradición muerta, sino algo que ha estado funcionando en los teatros y en los escenarios españoles a lo largo de unos pocos años anteriores.

ANDRÉS PELÁEZ: Quiero también dejar en el aire otro tema, que ya ha salido varias veces, y yo creo que es un tema que tiene que quedar. Es si hay tradición o no hay tradición de decir el verso en España. Repasando a lo largo de todo el XIX, jamás hay una cosa que diga: «Fulano ha dicho mal el verso»; no. Sólo en el año sesenta y dos, una crítica de Haro Tecglen que dice: «Los actores no supieron decir el verso». Y, a partir de ahí, comienza a salir que no saben decir el verso, que no hay tradición. Pero, hasta entonces, ni una sola crítica, ni una sola de todo lo que había hecho Cayetano Luca de Tena, Luis Escobar, etc. Jamás se hace una sola referencia al decir o no decir bien el verso. Pero hay una fecha clave, de Haro Tecglen en Diario 16, donde salta, y a partir de ahí se empieza a planificar la tradición, la forma de decir el verso.

MERCEDES DE LOS REYES: Yo estoy completamente de acuerdo en centrar el coloquio en cómo el actor se enfrenta al verso, sobre todo para «los del libro», como los actores nos llaman. Eso es importantísimo, y hay que aprovechar que tenemos aquí a estos actores. Me ha encantado lo que ha dicho Ana Marzoa con respecto a la vigencia del teatro clásico en todo

momento: es contemporáneo; es histórico porque ocurrió en el pasado, pero tiene vigencia completamente. Y también por su forma de enfrentarse a estos terribles versos - «terribles» entre comillas- de *La vida es sueño*. Me encanta. Pero también tenemos aquí la experiencia de otra Rosaura, y me gustaría saber cómo ella se enfrentó a ese personaje, porque puede servir como contraste para ver, en casi dos momentos muy parecidos, cómo lo abordó una y cómo lo abordó otra. Podemos establecer a lo mejor unas semejanzas o unas diferencias, pero sería otra experiencia vivida que creo puede servirnos a nosotros, y en concreto a mí, como punto de referencia y como punto de contraste.

AMAYA CURIESES: A mí me ha gustado mucho lo que ha dicho Ana. Además, tiene toda la razón. Empezar un texto diciendo: «hipogrifo» -porque yo decía «hipogrifo», a mí me lo recomendó Pepe Ruano-. Ella lo decía de una manera y yo de otra, ¿cuál está bien dicha y cuál está mejor o peor? No sé. Yo, la verdad, me acostumbré a decirlo de una manera, seguro que tú te acostumbraste a decirlo de otra. A mí me suena raro oír «hipogrifo», y a ti te sonará raro oír «hipogrifo». La diferencia con lo que yo me enfrenté es que en el montaje que nosotros hicimos, Rosaura no se caía de ningún caballo, porque en la interpretación del «hipogrifo», el director, José Maya, la llevó más porque era una imprecación a su destino, y no al caballo que la había despeñado. Además, es que creo que es lo mismo. Pero sí que es cierto que el no salir rodando...; porque tú sabías que salías rodando, entonces, lógicamente, el salir rodando, el perder una espada... esa sensación física y violenta, seguro que producía algo muy diferente que el empezar absolutamente átona. Porque además, yo repetía dos veces el texto. Una, digamos, dejando cada palabra una detrás de otra y que las palabras fueran como conformándose en el espacio, en el aire, y una segunda vez que me dejaba provocar por el texto, sólo en sí mismo y digamos como cada palabra casi vacía, sólo por su sonido, casi menos que por su significado. La segunda vez el mismo texto me alimentaba para volverlo a decir y empezar a encontrarle significado.

De todas formas, el sentimiento, para mí, era muy parecido al tuyo. Y de hecho, bueno, había una pequeña diferencia, pero también porque nosotros hacíamos la primera versión y tú hacías la segunda, aunque creo que estaba mezclada también con algo de Zaragoza. La Rosaura de la primera versión está menos enamorada, y realmente se mueve más porque es una mujer que ya no tiene nada que perder. Es una mujer que ya no sirve para nada, porque, bueno, ni tiene padre que la haya reconocido, no tiene ni apellido y encima conoce a un hombre que la deshona y la abandona, con lo cual esta mujer ya no tiene ni futuro ni vida que vivir, más que intentar que alguien... No que a ella la venguen, sino que no se vuelva a cometer ese atropello con otras mujeres, porque es que a su madre le pasó lo mismo, y digamos que parece que Rosaura no está dispuesta a que siga ocurriendo esto. Además es muy triste, porque al final Rosaura no gana, Rosaura pierde y la historia se volvería a repetir seguramente.

ANA MARZOA: Pierden todos, ¿no?

AMAYA CURIESES: Sí, lo que pasa es que quizás Rosaura es la que más pierde, porque es la que más ... Al no tener nada, lo da todo. Porque creo que a Rosaura no le importa ni morir. Lo dice ella en un momento: «¿Qué buscas, tu muerte?». Bueno, pues morir, si no teago otra cosa...

ANA MARZOA: Claro. Es interesante. Cuando yo lo trabajé, al imaginar y vivir una acción real que era el ir cabalgando, la reflexión era la misma, lo que pasa es que el teatro es acción y se trataba de encontrar lo que más acción provocaba. Siempre nos encontramos con fantásticos personajes femeninos en el teatro clásico. Sobre todo Lope de Vega, que me parece que es de una psicología y de un modernismo grande cuando en *La Dorotea*, y todas, encontramos un discurso tan rico ante mujeres. Creo que siempre hay fatalismo ante el destino, y para eso están las décimas, están los monólogos en el pensamiento, casi como el de Hamlet. Pero en eso que decías está como más allá y no tiene nada que perder... No se habría vestido de hombre, ni hubiese ido a otro país a buscar... Creo que es una mujer de acción en eso, y en eso me interesaba encontrar esa parte tan joven, de acción, que tiene, aunque luego tenga reflexiones. Porque es la misma cosa en el fondo. La misma reflexión, el mismo fatalismo puede llevar a un discurso sólo reflexivo, pero en ella es acción también. La obra empieza con una mujer que ha roto con todo, es decir, va a un lugar desconocido, no sabe lo que le va a ocurrir, se viste de hombre... Esto creo que es el resultado de un personaje apasionado, aunque la pasión no quita el fatalismo, un gran sentido de que la pérdida de la vida no es nada. La saga de los románticos que también entra en un sentido de lo blandengue con el Romanticismo, sobre todo con el Romanticismo alemán, donde había tantos suicidios, había tanta reflexión, pero esto mismo también fue una especie de adolescencia continuada.

AGUSTÍN DE LA GRANJA: Digo que si podríamos ver en la práctica ese contraste entre los dos arranques, el arranque pausado y el arranque trepidante de *La vida es sueño*, aunque sean los primeros versos, si estáis dispuestas.

ANDRÉS PELÁEZ: Sí, sí, me alegro mucho de que te hayas adelantado. Yo creo que las dos han teorizado y está bien, pero esas mismas teorías podrían caer también en el academicismo puro y justamente es de lo que se está tratando de huir. Yo creo que sería bueno...

ANA MARZOA: Bueno, esto es como cuando vas a una emisora de radio y te dicen que recitar, de lo que yo estoy en contra, pero entiendo, y bueno... Está bien, pero, aparte de que pasaron quince años y yo borro las funciones..., al no saberlo de memoria siempre será algo bastante alejado. Digamos que cuando en el Teatro Español se levantaba el telón, empezaba a haber niebla; eso lo utilizan mucho en los montajes de ahora, y las primeras filas siempre están tosiendo. Esto creaba un poco la sensación de altura, de los escarpados montes donde estaba. Entonces, claro, por más que quiera reproducir...

PEDRO MIGUEL MARTÍNEZ: Quería decir que, ante el fatalismo terrible que desprendían muchas de nuestras palabras anteriores y tanto melodrama, éste es realmente el campo en el que nos movemos nosotros, nos morimos por descubrir qué dice una escena.

AMAYA CURIESES: «*Hipogrifo violento, / que corriste parejas con el viento, / ...* (recita el largo monólogo, y al final se oyen unos fuertes aplausos).

JOSE MAYA: Yo estoy absolutamente en contra de estos aplausos. Lo digo bajo el punto de vista del director de esta obra y de espectador. Ella ha leído tan lento, que así no lo hacía.

(Ana Marzoa repite el mismo monólogo y se vuelven a escuchar grandes aplausos).

ANDRÉS PELÁEZ: Esto, de verdad, hay que agradecerlo muchísimo porque para dos actrices entrar así, en frío, tan de sorpresa... hay que agradecerlo. Nos han quedado dos trabajos estupendos.

ANA MARZOA: Había también una cosa que me parecía muy interesante en el montaje. José Luis Gómez hizo un trabajo magnífico, planteando cómo alguien que lleva tantos años encerrado, luego, cuando entra al palacio, habla con tal conocimiento como si toda la vida hubiese vivido entre esas paredes. Él hacía un trabajo algo así como «el niño salvaje», discutible o no, pero muy documentado. En esta primera jornada, cuando se encuentran, cuando se llega a ese momento en que se encuentran, como todos recordaréis, siempre suena como una lección o algo así. Llega un momento muy interesante porque Segismundo, claro, la descubre y reacciona un poco como si fuese un salvaje, muy agresivo... Pero utilizaba lo sensorial, la oía mientras la hablaba. Era un olor distinto, claro, de una mujer joven; le tocaba la piel y era distinta. Yo recuerdo con mucha emoción cuando se llegaba a aquel momento de «Cuentan de un sabio que un día...», porque él en seguida se apaciguaba; hacía una serie de acciones que encajaban perfectamente con los versos, con el texto que tenía, pero que no están expresamente indicados. Con lo cual él se tranquilizaba y ella también. Y le contaba todo aquello de «Cuentan de un sabio...» como si le contara un relato a un niño. Y así era. Nos echábamos, él ponía la cabeza en el regazo... Que en realidad es... en el fondo es una fábula, donde tú te quejas de tus miserias si alguien te oye... Cuando aquello se entiende, se vive y se cuenta de verdad, resulta que la cosa lejana y rimbombante con que a veces se oye, llega también a un momento de una gran emoción. Osea, que este texto, como todos, da pie a muchas posibles lecturas.

PEDRO MIGUEL MARTÍNEZ: Está muy bien lo que estamos hablando de *La vida es sueño*, porque realmente el verso, si lo tenemos que reconocer como artificio, porque, digamos, que nadie hoy habla así, y entonces hay que reconocerlo como un artificio. El verso de *La vida es sueño* es puro verso barroco, y entonces de pronto decimos: «¡Dios mío, qué palabrotas!» Pero fijaos hasta qué punto, cuando un actor, o una actriz en este caso, en pieza a preguntarse «¿Qué le está ocurriendo al personaje?», ¿porqué dice esas palabras?, empieza a descubrir qué le está ocurriendo verdaderamente al personaje, y al final todas esas palabras acaban justificándose, es decir, tienen un sentido; porque el mismo autor, no sólo escribía estos versos para agradar -que también- y para que le quedaran muy bonitos, y que la audiencia dijera ¡oh, qué versos tan bonitos!. No. Yo voy a leer una cosa de un amigo mío que se llama Ignacio Arellano (al que todo el mundo conoce aquí) porque él lo dice mucho mejor que yo. Él dice: «el artificio del verso en los grandes escritores no se limita a mero decorado o ampulosidad vacía, sino que se trata, casi siempre, de cauces cuidadosamente construidos por donde se organiza la emoción dramática». Fijaos qué interesante para nosotros los actores pensar que de pronto en esas estrofas no sólo hay palabras bonitas, ritmo musical delicioso... No, es que el autor está escribiendo esos versos para decirnos dramáticamente algo. Y repito: dramáticamente algo. Es decir, está dándonos a los actores unas pautas interesantísimas, maravillosas. Entonces, nuestro trabajo es descubrir porqué esto está escrito así; porque podía haber estado escrito de otra manera igual de bonita; pero ¿porqué exactamente así? ¿qué nos quiere decir?. Este personaje mío en este momento ¿por qué se expresa así?, ¿qué está queriendo decir el autor con este texto?, ¿por qué de pronto, como ellas han explicado, este arranque de función «Hipogrifo violento, / que co-

riste parejas con el viento...»? Fijaos ya la sonoridad de las palabras. Qué fuerza ¿no?. Entonces, creo que es muy importante señalar que los versos no solamente tienen música, ritmo, palabras bonitas, sino que en realidad nos conducen dramáticamente, hasta el punto de que los autores buenos, maravillosos, escriben escenas que están incluso dictando el montaje que debe hacerse... Yo, por ejemplo, quiero recordar que cuando estaba haciendo *La vida es sueño*, -yo hacía Basilio- había un momento, para mí mágico, de la función; pero era del autor. Era el momento -después de que a Segismundo lo sacan de la cueva los soldados- en el que el pueblo lo aclama, la discusión con Clotaldo... toda esa escena hecha en redondillas; y de pronto aparece un momento de octavas reales en que ocurre la aparición del rey Basilio: «¿Quién, Astolfo, podrá parar, prudente, / la furia de un caballo desbocado / ... La ruptura rítmica es tan impresionante, que te lleva a otro ritmo escénico, a otro estado de ánimo. Sabes y adivinas muy fácilmente como actor, qué es lo que el autor te está pidiendo cuando pone esa versificación totalmente distinta. De pronto, si entramos en el palacio del rey Basilio, que está desesperado en ese momento, ¿qué emplea el autor en ese instante?; pues octavas reales. Los actores debemos saber qué significa de pronto ese cambio rítmico, musical, que está produciendo un maravilloso y necesario cambio dramático en ese momento de la función.

ANA MARZOA: De todas formas no hay que olvidar cómo nos tenemos que acercar, porque no es posible saber cómo era exactamente lo de entonces. Porque no estamos acostumbrados ni a la luz de velas, el ruido que nos rodea también es distinto... todo es muy diferente. Hay que aproximarse al pasado con mucha curiosidad y mucha humildad.

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: Voy a continuar con algo ya dicho: las palabras, la materia fónica. Yo voy a referirme nada más que a esto, porque naturalmente el actor en escena tiene una serie de elementos muy complejos. Aísla la palabra, la palabra fónica que hay en el teatro clásico y que de pronto tenemos mucha responsabilidad en cómo la decimos. El español en sí puede decirse que no existe más que en variantes. Vamos a ver cuál es la variante adecuada para que use el actor en escena. Ese es un gravísimo problema. Porque el español, desde el norte hasta el andaluz, el murciano, el valenciano, el bilingüe catalán, etc... Por de pronto ya hay una enorme variedad ahí; pero ¿y si pasamos a América, a Méjico, Puerto Rico, Caracas, Lima...? Tenemos una enorme cantidad de oyentes posibles para este teatro clásico. Pero ¿cuál es el español que nos conviene utilizar en escena para obtener una mejor comunicación? Y ¡cuidado porque el problema es importante! Yo diré, desde mi punto de vista, que el actor tiene que conocer muy bien dos libros: *La pronunciación española* y *La entonación española* de Tomás Navarro Tomás, y tener otro libro encima de la mesa para resolver los problemas que se le pueden plantear en el verso, que es la *Métrica española* también de Navarro Tomás. Esos tres libros deben estar allí, porque ¿qué ha hecho Navarro Tomás? Buscar un término medio, algo que sirve para que ese español no solamente pueda decirse en toda España, sino que también podamos llevarlo a América como una forma del español peninsular. Pero en un grado noble, en un grado propio para ese texto de origen clásico. Como digo, estos tres libros no es que se los tiene que aprender, lo que ocurre es que cuando el actor pronuncia debidamente esa materia fónica, resulta que coincide con lo que dice Tomás Navarro Tomás. Es decir, la corriente es doble: tomás Navarro lo que ha hecho es obtener solamente un término medio, proponemos un orden de español que es el que nosotros utilizamos en el español uni-

versitario, y es el que nosotros utilizamos en la cátedra, en todas partes, cuando tenemos que dirigirnos en ese sentido.

Digo finalmente que si se quiere obtener un documento vivo, hay un Archivo de la Palabra, que recoge la palabra viva de todos nuestros poetas del siglo XX, que es también conveniente que se oigan para su aplicación posible al teatro, aunque sea nada más que como lección. No para aprendérselo, como digo, sino porque si hay una coordinación actor-filólogo, filólogo-actor, es una comunicación continua.

ANA MARZOA: Están muy bien apuntados los libros de Navarro Tomás. Cuando *El castigo sin venganza*, trabajamos mucho con él. Pero no entendí bien qué es lo que cuestionaba usted, porque yo pasé toda mi infancia y adolescencia en Buenos Aires, donde nací, y no había problemas; no he entendido si es que quería decir que, por ejemplo, trabajáramos todos con la «cso» para unificar una manera de hablar en Hispanoamérica, donde en regiones como Méjico hay un castellano en la gente más puro o con más semejanzas a los antiguos que el que habíamos en Madrid, pongo por caso. Había una gran convivencia con las compañías españolas, y había un elemento sonoro que se mezclaba y que me parece bien. Creo que en España hay mucho terror: «ese es buen actor, pero se le nota que es catalán»... Este furor que hay hacia los acentos... En Buenos Aires a lo mejor había una actriz que era española, y el resto eran actores argentinos; y funcionaba perfectamente.

JAVIER HUERTA: Tenía una intervención preparada, que me la ha pisado Manuel Causeco. Sólo me resta ya felicitar a Ana Marzoa y a Amaya Curieses.

ANDRÉS PELÁEZ: De lo que se ha tratado sobre todo es de que esto se ilustrara, y en ese sentido, como carácter de ilustración yo creo que ha sido interesantísimo, del todo elocuente. El tiempo en televisión es siempre terrible; incluso aquí. Queda la última intervención.

ANDRÉ BASTIAN: Quería decir una cosa en cuanto a la distancia temporal y la ruptura de la tradición de la dicción del texto. Se ha insistido mucho aquí en el hecho negativo de una ruptura de la tradición en la dicción del texto. Yo creo que esa ruptura de la tradición puede ser un gran problema para el actor a la hora de decir el verso, y que esa ruptura ese no saber cómo en aquel entonces se decía el verso puede llegar a ser una gran ventaja hoy en día a la hora de enfrentarse al texto. Porque yo me imagino que el actor en ese momento tiene que enfrentarse todavía mucho más profundamente con el texto, también en su faceta de dicción, porque, efectivamente, no puede caer en el hecho de acogerse a unas pautas que en un momento histórico dado tenían su razón, estaban en un código social de signos, etc. Por tanto tiene que trabajar en el texto entero, y ya que no puede acogerse a esas pautas, puede interpretar el texto muchísimo más en su unidad, en la totalidad, en lo que tiene que ser la actuación sobre el texto global. No solamente es el texto, sino que es también la parte emocional, psicológica, que yo creo que también existe en una actuación, aunque algunos digan que no. Yo he visto obras en las que he tenido la impresión de que se recitaba el verso con un afán arqueológico, de decir el verso de una manera probable de cómo se habría dicho en aquellos tiempos. Pero no se considera al público. Porque el público es la última instancia a la que tiene que gustar el espectáculo. Eso hay que tenerlo en cuenta. El público de hoy tiene un contexto de códigos sociales distintos a los de hace cuatrocientos años.

ANA MARZOA: De todas formas, lo de generalizar es muy complejo, porque en una misma época vivieron Federico García Lorca y José María Pemán, dos poetas que no tienen nada que ver el uno con el otro, ni como poetas ni como personas. Y lo que dices lo entiendo; pero debe ser de algunos montajes que has visto. Quizá hice hincapié en lo emocional para hacer más gráfico cómo se llenaba el personaje de vida, pero desde luego desde la estapenda sugerencia de Navarro Tomás en *El castigo sin venganza*. Está también también en los libros de *La púrpura de la rosa*, la ópera de Calderón, donde también viene una explicación de «teatro de corte», y en los corrales, en el *Día de fiesta por la tarde*, y en Agustín de Rojas... Todo esto es fantástico.

ANTONIO SERRANO: Me gustaría insistir en el camino que ha iniciado el profesor López Estrada sobre los problemas fonéticos, los problemas melódicos de los actores, de los distintos orígenes geográficos, etc a la hora de enfrentarse a montar una obra de teatro del Siglo de Oro.

Si he entendido bien, usted proponía, don Francisco, ajustarse a unos modelos que fueran comunes a todos los hablantes... Este es un problema precioso y de una gran trascendencia, a mi juicio. Pero me resulta peligroso ese asunto por lo siguiente: porque normalmente estamos tomando como modelo el teatro del Siglo de Oro que estamos haciendo en España. Pero ¿qué hacer con el teatro del Siglo de Oro que están haciendo los hispanoamericanos en estos momentos y que es extraordinariamente interesante?. En primer lugar, creo que habría que hablar de un castellano o de un español, pero de una banda muy ancha fonéticamente y melódicamente. Porque no podemos imponer una vez más corsés lingüísticos a comunidades de variedades tan diferentes. Pasa igual que con las representaciones arqueológicas o actualizadas, de las que tanto se habla. ¿Que cómo hay que hacer una representación? Pues bien hecha, y punto. ¿Que es arqueológica? De maravilla. ¿Que es actualizada o manipulada? Pues también de maravilla. Pero bien hecha.

Sobre esto y sobre el lenguaje me gustaría saber vuestra opinión. Muchos hemos visto espectáculos con enorme acento hispanoamericano. Recuerdo aquel *Habladme en entrando* de Tirso, en Almagro hace unos cuantos años. Y era una verdadera delicia. Al cabo de los diez minutos de estar escuchando, te olvidas del acento, y te das cuenta de que te has metido en la obra tan perfectamente que lo demás te importa poco. Y es que, claro, aquello estaba bien hecho, funcionaba. Y sin embargo hay otras veces que notas el esfuerzo por ajustarse a esa banda media del castellano a que antes me refería, y sales literalmente corriendo del espectáculo. Los problemas, por ejemplo, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con la del Teatro del General San Martín para montar *El burlador de Sevilla* no fueron problemas de acento, de pronunciación, de melodía, no. Eran otros problemas, de otro tipo y más profundos.

No sé qué opináis de esto.

PEDRO MIGUEL MARTÍNEZ: Yo estoy completamente de acuerdo con lo que has dicho. Me parece que si esto tiene importancia, es terrible, porque, por intentar respetar la fonética del castellano, todo eso va a significar un corsé para el actor, para el espectáculo, y al final aquello se va a morir; y nos vamos a morir todos de aburrimiento de ver las angustias y los apuros de los actores. No tiene sentido. Osea, lo que esté en un escenario que esté vivo. Que,

por supuesto, presumimos que lo que se está diciendo se dice bien, que está lleno de sentimiento. Y entonces qué más da el acento mejicano, o argentino o andaluz. Qué más da. No se puede oír a un actor haciendo esfuerzos por pronunciar «eses», «esces» que no ha pronunciado él nunca. Qué más da. Si el espectáculo está vivo, emociona... Y al final es la palabra la que tenía que salir aquí.

El teatro clásico está vivo, es un teatro de futuro, como ha dicho Ana, porque puede emocionar y tiene capacidad para seguir emocionando.

ANDRÉS PELÁEZ: Autor, versos, directores, escenógrafos... la verdad es que el actor es el que al final se queda solo con los versos en el escenario y ellos son, prácticamente, en el fondo, los únicos responsables de una labor común, de un arte como el teatro, que tiene demasiados intermediarios. Quizá todo se resuma en un actor sobre un escenario. Muchas gracias.

**BERNARDA EN SU LUCHA INTERIOR. OBSERVACIONES
SOBRE LA PROTAGONISTA DE POR EL
SÓTANO Y EL TORNO, DE TIRSO DE MOLINA**

M^º DEL CARMEN SÁNCHEZ-CRESPO
IES GUADIANA, VILLARUBIA DE LOS OJOS. CIUDAD REAL

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

BERNARDA EN SU LUCHA INTERIOR. OBSERVACIONES SOBRE LA PROTAGONISTA DE «POR EL SÓTANO Y EL TORNO», DE TIRSO DE MOLINA

M^a DEL CARMEN SÁNCHEZ-CRESPO MUÑOZ
INSTITUTO DE ENSEÑANZA SECUNDARIA "GUADIANA"
VILLARRUBIA DE LOS OJOS (CIUDAD-REAL)

INTRODUCCIÓN

Los personajes femeninos de Tirso han recibido una considerable atención por parte de la crítica especializada. Blanca de los Ríos, gran admiradora del dramaturgo afirma que «a Tirso debió la mujer su más alta, rica, humana y perfecta representación en la dramática»¹.

Domingo Ynduráin opina que «los personajes de la comedia clásica española son tipos definidos de antemano», aunque considera que hay excepciones y casos particulares entre los que se encuentran «los personajes femeninos de Tirso, que se salen algo de esa línea general»².

Y así ocurre con el personaje que hemos elegido para nuestro estudio. Bernarda, en *Por el sótano y el torno*, es un personaje original y de gran fuerza dramática. Su papel como guardiana del honor de su hermana es una excepción en la comedia del XVII, ya que esta función suele atribuirse al padre o al hermano mayor de la dama, aunque, en este caso, no existen dichos personajes en la comedia.

Bernarda, joven, viuda y hermosa, es la protagonista de esta comedia en la que el tema del indiano rico se une al tema del matrimonio forzado con un viejo. También está presente, como en muchas otras comedias barrocas, el concepto del honor y de la honra, tan importante en la sociedad y en la vida del siglo XVII.

Estamos de acuerdo con Berta Pallares cuando dice que «hay que intentar ir un poco más allá de la convención social y ver lo que de humano, desnudo y solo ante sí mismo y ante los demás tiene el personaje tirsiano»³.

Por esta razón, analizaremos este personaje teniendo en cuenta los principales rasgos de su carácter y sus actitudes. Bernarda es la guardiana de la honra de su hermana y como tal se

¹ Véase la conferencia de Blanca de los Ríos de Lampérez, «Las mujeres de Tirso», en *Del Siglo de Oro (Estudios Literarios)*, prólogo de Don Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1910, p. 251.

² Véase Domingo Ynduráin «Personaje y Abstracción» en Luciano García Lorenzo (ed): *El personaje dramático, Actas de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid, Taurus, 1985, p.29.

³ Véase Berta Pallares, «Matrimonio y libertad interior» en Pallares B. y J.K. Madsen (eds): *Tirsiana. Actas del Coloquio sobre Tirso de Molina*, Copenhague, Instituto de Lenguas Románicas, 1984, p. 144.

comporta; también siente el amor y vive las contradicciones de cualquier mujer enamorada y, por último, es una persona codiciosa a la que le gusta muchísimo el dinero. Desde esta triple perspectiva y teniendo en cuenta estas facetas, analizamos la forma de ser y de actuar de este personaje.

1. CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE

Al comienzo de la comedia sabemos que Bernarda viaja hasta Madrid con su hermana Jusepa, que ha sido pedida en matrimonio por don Gómez, un viejo, de muy buena posición económica. Hasta que Don Gómez se case con ella, será Bernarda la responsable de su honra, puesto que no tienen padre. Todo ello lo sabemos por Polonia, la criada, que así se lo explica a don Fernando, el galán:

Hala servido de madre
 desde el día en que nació,
 porque de parto murió
 la suya, y están sin padre.
 Vala a casar a Madrid
 con setenta años, dorados
 de más de cien mil ducados
 de un viejo, hermano del Cid.
 (Acto I, esc. III, vv. 75-82, p. 67)⁴

Bernarda asume este papel, tan poco tradicional en la comedia española y actúa con una dureza increíble. Así lo vemos en el primer acto cuando le comunica a su hermana lo que será su clausura doméstica:

Jusepa, en Madrid estás
 puesta a sombra de una red;
 que entre tanto que no venga
 el capitán que te adora
 has de ser monja.
 (Acto I, esc. VI, vv. 377-381, p. 81)

Su gran desconfianza hacia los hombres le hace estar siempre alerta. Por ello, cuando don Fernando disfrazado de barbero, pasa a su casa para hacerle una sangría, intuye el posible engaño y dice:

⁴ Véase Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*, edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente. Buenos Aires, Instituto de Filología, 1949. Todas las citas de la obra las hacemos siguiendo esta edición. Indicamos en cada una de ellas la jornada y la escena a la que pertenece. La numeración de los versos y la página correspondiente. También puede consultarse su edición posterior (Madrid, Castalia, 1994).

Pero yo sabré poner
 tal vigilancia en mi casa
 que si ésta ha sido invención
 no halle otra vez ocasión
 en nada.
 (Acto I, esc. XIII, vv. 630-634, p. 93)

A pesar de esta vigilancia, Jusepa, su hermana, conoce a don Duarte. Bernarda, temiendo que ésta la pueda engañar, le da consejos para que no se fijen en ella los hombres:

Ya te he dicho que pudieras,
 cuando ignorante cayeras,
 tener con la mano el manto,
 sin hacer demostración
 de la cara presumida,
 que a todo galán convida.
 (Acto II, esc. I, vv. 1024-1029, p. 112)

Esta actitud tan crue! es criticada por Jusepa que no puede entender la razón por la que actúa así su hermana:

Que sin ser mi hermana madre,
 me cele hasta el tropezar,
 pretendiéndome casar
 con quien no puede ser padre.
 (Acto II, esc. VII, vv. 1201-1204, p. 119)

Pero Bernarda debe mostrarse austera, severa y decidida en la responsabilidad que tiene, al menos, exteriormente, pues en el fondo es una mujer frágil e insegura que reconoce que no está bien lo que hace. Por ello, cuando advierte que don Fernando y don Duarte están en el torno, en un aparte dice:

Basta; que yo sólo sirvo
 de espanta-gustos en casa.
 Hacen bien, pues siempre riño.
 (Acto II, esc. XVII, vv. 1971-1973, p. 158)

Sin embargo, la llegada de Jusepa al torno, para hablar con su amante, la dispone a ejercer de nuevo su vigilancia y su autoridad. Ésta es su reacción y su advertencia a don Duarte y don Fernando:

Y yo también he venido
 a advertiros que si está
 sin hombre esta casa, vivo

en ella yo; y que en la corte
hay justicia y hay castigos.
(...)
Mi hermana está ya casada,
yo y todo tengo marido.
(Acto II, esc. XVIII, vv. 2107-2117, p. 163)

Así es la rica y contradictoria personalidad de Bernarda. Reprocha a su hermana lo que también ella siente y así lo reconoce:

Más ¿con qué razón arguye
la pasión que le hace guerra
a mi hermana, si se encierra,
la que en ella culpa, en mí?
Porque lo que reprendí
me probó también la tierra.
(Acto II, esc. II, vv. 1071-1076, p. 113)

Esta actitud contradictoria llega a su culmen cuando, con la disculpa de hacer una novena, va a casa de don Fernando y al ver allí a su hermana le reprocha lo que también ella está haciendo:

¿Qué es esto, doña Jusepa?
¿Tú aquí! ¿Qué desenvoltura
tu recato profanó?
(...)
¿Cómo a esta casa viniste?
Habla, liviana, traidora,
afrenta de tu linaje.
(Acto III, esc. XVI, vv. 2994-3004, p. 199)

Es en esta escena, en casa de don Fernando, cuando Bernarda es objeto de una burla por parte de los demás personajes: Jusepa, vestida de portuguesa y hablando portugués finge ser la condesa de Ficalío. Bernarda está convencida de que es un engaño y, airada, corre hacia su casa para confirmar sus sospechas. Allí encuentra a Jusepa, que ha pasado por el agujero del sótano y, extrañada, exclama:

¡Jesús! ¡Santa Catalina!
Ahora digo que estoy
loca, si no estoy dormida.
(Acto III, esc. XIX, vv. 3148-3150, p. 205)

Decíamos al principio que el personaje de Bernarda era poco convencional en su faceta de guardiana o vigilante de su hermana. Pero este personaje se nos presenta también en otra face-

ta más humana, menos antipática y más convencional, la de una mujer que se enamora y siente las contradicciones del amor.

Recordemos la primera escena de la obra. El coche en el que viajan las dos hermanas se vuelca y Bernarda es auxiliada por don Fernando que se enamora de ella. Posteriormente este caballero se finge barbero para entrar en su casa y hacerle una sangría. Bernarda se da cuenta enseguida de que se ha enamorado de él y así lo reconoce:

Aquel barbero fingido
 (que por lo bien que me está
 fingido le juzgo ya)
 muerte de mi fama ha sido.
 (Acto II, esc. II, vv. 1077-1080, p. 113)

Su primera decisión para acercarse a don Fernando será pedirle a Santillana, su criado, que averigüe donde vive:

Andad, sabedme su casa;
 que no habéis de entrar en ésta
 si ignoráis adónde mora.
 (Acto II, esc. III, vv.1130-1132, p. 116)

A partir de este momento, asistimos al proceso transformador que tiene lugar en el alma de este personaje, lleno de dudas y contradicciones. Como afirma Laura Dolfi hay «un graduale cambiamento nell' animo di Bernarda dall' inizio della comedia»⁵

En los primeros momentos de incertidumbre la protagonista intenta justificar sus propios sentimientos. Así lo vemos en el siguiente monólogo:

Si es caballero, livianos
 pensamientos, bien podéis
 disculparos cuando déis
 puerta a amores cortesanos;
 mas tal cara y tales manos
 dignos son de más valor;
 y no es mucho, si el amor
 muda oficio, y sus saetas
 sabe trocar en lancetas,
 que se hiciese sangrador.
 (Acto II, esc. IV, vv.1167-1176, p. 117)

Después, más segura de sí misma, la joven viuda, revela sus verdaderas intenciones que,

⁵ Véase Laura Dolfi, *Studio sulla comedia di Tirso de Molina «Por el sótano y el torno»*, Università de Firenze, Messina-Firenze, 1973, p. 45.

lógicamente, son casarse de nuevo, esta vez con don Fernando:

Este traje admite el mundo;
será el cambray que no pesa,
manteles para la mesa
del matrimonio segundo.
(Acto II, esc. VI, vv.1197-1200, p. 119)

Y del pensamiento, Bernarda pasa a la acción. Desca saber lo que siente don Fernando y la ocasión se le presenta fácil cuando éste llega al torno. Allí, Bernarda, fingiendo ser Jusepa, le pregunta:

Y decidme, ¿en qué punto andan
desvelos y amores viudos?
(Acto II, esc. XVII, vv.2014-2015, p. 159)

Cuando Santillana le dice que ha visto a don Fernando hablando con una mujer, aparentando indiferencia, le dice:

Pues, bárbaro ¿qué me importa
a mí que ese forastero
sea villano o caballero
con la hacienda larga o corta,
con dama que quiera o no?
(Acto III, esc. III, vv. 2291-2295, p. 170)

Después, su interés va creciendo:

Al fin, con una mujer
le vistas: ¿y la mostraba
voluntad?
(Acto III, esc. III, vv.2323-2325, p. 171)

Y su criado, asombrado, escucha sus contradictorias órdenes:

Id, y ved si todavía
se están hablando los dos
(...) Mas no vais
¿a mí que me importa eso?
(Acto III, esc. III, vv. 2389-2392, p. 176)
Ídos con Dios ... Esperad
Volved; decidle... ¿Qué es esto?
(Acto III, esc. III, vv. 2399-2400, p. 176)

En realidad, los celos la corroen y su apasionamiento la delata:

(Ap.) (pierdo el seso
¡Ay, celos, que me abrasáis!)
(...)
(Ap.) ¿dónde me lleváis, pasiones?
¿Qué tormento es éste, cielos?
(Acto III, esc. III, vv. 2393-2394 y 2407-2408, pp. 176-177)

Alonso Zamora Vicente se fija de forma especial en esta original escena entre la viuda y el pícaro criado y afirma:

Aparentemente no hay nada detrás de este largo parlamento. Se pretende dar tan sólo un aspecto informativo a la cuestión. Ser quiere, por los dos, dar una ajustada sensación de indiferencia, de alejamiento, a la pasión que los dos sienten en acoso, al acecho. Y esa pasión va brotando tiernamente, suavemente, como un tallo asombrado primero, como un torrente después.⁶

De esta manera, Tirso se recrea en mostrarnos los pensamientos más íntimos de este personaje, su amor y sus celos, su inquietud y su desasosiego.

Después de la conversación con Santillana, Bernarda no puede aguantar más, coge su manto y se lanza a la calle. Quiere ver con sus propios ojos lo que su criado le ha contado y, sin ningún tipo de miramientos, se presenta en la posada a «plantar cara a don Fernando»:

¡Bueno será que finjáis
ignorancias que os condenan,
cuando oficios adoptivos
contra el honor abren puertas!
¿Tendréis vos atrevimientos
para negar desenvueltas
osadías, que anteanoche
mancharon vuestra nobleza?
(Acto III, esc. V, vv. 2599-2506, p. 180)

Después de su enojo, vuelve a la calma, no quiere perder a don Fernando y le dice:

No extrañéis estos extremos,
que soy de corazón tierna,
y en fe de quereros bien
sentir que os perdáis es fuerza.
(Acto III, esc. V, vv. 2595-2598, p. 183)

Blanca de los Ríos se refiere a este tipo de personajes que ella llama «enamoradas resuel-

⁶ Véase la introducción de la obra ya citada, p. 26. En ella Zamora Vicente expresa los valores literarios de *Por el sótano y el torno* y el valor humano de sus personajes en un tono verdaderamente poético y de honda emoción.

tas» que «no sabiendo resistir el impulso de sus almas, acaban por insinuar, más o menos veladamente, su amor».⁷

Pero Bernarda va más allá en su activa resolución, piensa que su velada insinuación no ha sido suficiente y se arrepiente de no haber declarado su pasión a don Fernando:

¡Qué necia fui en no decirle
claramente mi pasión!
Ciertas mis desdichas son
si no vuelvo a divertirme
de la prenda que le abrasa.
(Acto III, esc. VIII, vv. 2771-2775, p. 190)

Al final, todo termina bien y Bernarda consigue a don Fernando ante el regocijo del resto de los personajes.

Esta es otra de las facetas que muestra nuestro personaje. Ella actúa como lo haría cualquier mujer enamorada, como lo haría cualquier personaje femenino de la comedia del XVII que desea conseguir al hombre que quiere. Pero en Bernarda hay, sin ninguna duda, más pasión, más emoción y más humanidad.

Por otra parte, también podemos ver como la codicia y el interés por el dinero también están presentes en la forma de comportarse de este personaje. Veamos algunos detalles y expresiones que así lo confirman.

Bernarda se responsabiliza de vigilar a su hermana no sólo porque las reglas del honor así lo exigen, sino porque el viejo que va a casarse con Jusepa le ha prometido diez mil pesos. Así se lo cuenta Polonia a don Fernando.

Y a la viuda ha prometido
porque la tercera ha sido,
(...)
diez mil pesos ensayados,
con que olvidando cuidados
del matrimonio primero,
busque nueva compañía.
(Acto I, esc. III, vv. 84-91, p. 67)

Don Luis, el sobrino de don Gómez, habla de ella como «la hermana avarienta» (v. 415) y en verdad que hemos de reconocer que lo es. Por ello, cuando le pregunta a Santillana dónde vive don Fernando, no se olvida de preguntarle también por su renta:

¿Oís? Y ese caballero
¿qué tanto tendrá de renta?
(Acto II, esc. III, vv. 1161-1162, p. 117)

⁷ *Op.cit.*, p. 263.

Cuando recibe la carta de don Fernando en la que éste le declara su amor y le explica su posición económica exclama, alborozada:

Alto viudez, esto es hecho.
 Perdona Dios al difunto.
 ¡Seis mil ducados! Hoy junto
 a mi amor honra y provecho
 (...)
 ¡Seis mil ducados de renta!
 Mejor me sale la cuenta
 de lo que yo habría entendido.
 (Acto II, esc. XII, vv. 1501-1510, p. 138)

Jusepa también nota que a su hermana le mueve más el dinero que su propia felicidad y se lamenta de ello ante Polonia, diciéndole:

Lloro avatientos excesos
 de mi hermana
 (Acto II, esc. VIII, vv.1235-1236, p. 120)

También ella misma reconoce su egoísmo y aunque sabe que don Duarte es mejor galán para su hermana que el viejo don Gómez, no deja de pensar que no quiere perder los diez mil ducados:

Convénceme el interés
 a guardalla y reprendella
 y la edad la inclina a ella
 al gallardo portugués.
 Amigo de mi amante es;
 bastaba para obligarme
 a hacer sus partes, si el darme
 los diez mil no hiciera excesos;
 pues perdiendo diez mil pesos,
 no tengo con qué casarme.
 (Acto III, esc. II, vv. 2199-2208, p. 167)

Tirso, a través de este personaje, «satiriza la codicia» y plantea «el papel negativo que desempeña el dinero en cuestiones de casamiento».³

³ Véase Peter Evans, «Juana-Elyira-Gil: El tema de la identidad en *Don Gil de las Calzas Verdes*», en Pallares y J.K. Madsen (eds.): *Tirsiana. Actas del coloquio...op.cit.* p. 81.

2. OPOSICIÓN DE CARACTERES ENTRE BERNARDA Y SU HERMANA JUSEPA

Son muchas las parejas de hermanas rivales en el teatro de Tirso, pero estas rivalidades fraternales no llegan a ser pasiones trágicas. Como afirma Blanca de los Ríos son «escaramuzas caseras (...); son celos veniales, y constituyen uno de los aspectos más humanos y sugestivos del teatro de Téllez»⁹

Esta rivalidad es bien patente entre Bernarda y Jusepa. Además los caracteres de ambas son muy opuestos. Si en Bernarda se unen acción y pensamiento, y a través de éste podemos seguir su conflicto interior, en Jusepa predomina la acción y la parte reflexiva se limita a la protesta por la imposición de un matrimonio que no desea:

Cuanto más lo considero,
más me aflijo y desespero.
¡Yo en el abril apacible
de quince años con setenta!
(Acto II, esc. VII, vv. 1206-1209, p. 119)

Al comienzo, Jusepa es dominada por Bernarda e intenta seguir su voluntad «por no ser a su gusto inobediente» (vv. 97-98). Sin embargo, las contradictorias actitudes de su hermana le hacen cambiar.

Laura Dolfi explica así las razones de este cambio:

Troverà il coraggio di ribellarsi dopo che avrà percepito l'incoerenza e le debolezze di Bernarda e inizierà, solo in questo momento, un'azione indipendente e in opposizione alla sorella. È quindi la stessa Bernarda a provocare, indirettamente, questo cambiamento psicologico.¹⁰

La libertad de la que goza Bernarda para salir y entrar en su casa y para ir donde quiera, con justificación o sin ella, contrasta con la vida clausttral que le impone a Jusepa.

Bernarda intenta convencer a su hermana de la conveniencia de casarse con don Gómez y de lo ventajoso de este matrimonio, pero Jusepa no se convence de ello y se lamenta ante Polonia:

No querrá doña Bernarda
que siga yo su consejo
y dé a mis años mal gozo
casándose con un mozo
por recetarme a mí un viejo.
aun si fuera el que llegó
a tenerme esta mañana...
(Acto II, esc. VII, vv. 1252-1258, pp. 121-122)

⁹ *Op. cit.*, p. 266

¹⁰ Véase Laura Dolfi, *op. cit.*, p. 51

Si el honor y la fama impulsan a Bernarda a tener las actitudes que hemos descrito, también es el honor y la fama lo que le impide a Jusepa que actúe con libertad. Por eso, cuando tiene ocasión de ver a don Duarte, exclama:

Sí, pero, ¿mi honor y fama?...
(Acto III, esc. XI, v. 2896, p. 195)

Sin embargo, el excesivo vigor de Bernarda hará que Jusepa se burle de su hermana:

(...) ¡Qué linda
burla se traga mi hermana!
(Acto III, esc. XIX, vv. 3134-3135, p. 204)

Vemos, pues, esta oposición de caracteres entre las dos hermanas y la evolución que tienen a lo largo de la obra. Bernarda es valiente y codiciosa, y en su aparente seguridad tiene muchas incertidumbres. Jusepa se nos presenta como una mujer de poco carácter que al final de la obra «toma las riendas de su vida» y, demostrando ser más lista que Bernarda, la engaña y se enfrenta a ella, evitando así el casamiento con Don Gómez.

CONCLUSIÓN

El personaje de Bernarda nos ha llamado la atención, sobre todo, por la cantidad de matices psicológicos que afloran en su personalidad.

Blanca de los Ríos, refiriéndose a las figuras femeninas de Tirso, afirma que «lo más prodigioso de ellas es su acabada contextura y su complejidad psico-física».¹¹ Y así lo hemos visto en este personaje. En él se unen pensamiento y acción. Sus actitudes y sentimientos son contradictorios, pero demuestran el realismo del personaje y su perfecta configuración dramática.

Bernarda, como todas las figuras femeninas de Tirso, es una mujer de su coetaneidad, que pertenece a una época y a una estructura social que, de alguna forma, la condiciona. El honor y la honra, temas importantes en la sociedad del siglo XVII influyen en la forma de actuar de este personaje, que se convierte en vigilante de su hermana, siguiendo así estas normas sociales.

La dureza y crueldad con que ejerce esta vigilancia con su hermana y su interés por el dinero hacen de ella un personaje, ciertamente, antipático. Sin embargo, sus sentimientos amorosos, sus indecisiones y la pasión de su alma nos hacen ver en ella su profunda humanidad. Bernarda, figura femenina de Tirso, tiene vida propia es una mujer de fuerte personalidad, y representa «el corno femenino».¹²

¹¹ Véase Blanca de los Ríos, *op.cit.* p. 272.

¹² Esta caracterización que Blanca de los Ríos aplica a todas las figuras femeninas de Tirso, nosotros la hemos aplicado a nuestro personaje. *Ibid.*, p. 275.

BIBLIOGRAFÍA

Dolfi, Laura (1973): *Studio sulla comedia di Tirso de Molina «Por el sótano y el torno»*, Messina-Firenze, Università de Firenze.

Evans, Peter (1984): «Juana-Elvira-Gil: El tema de la identidad en *Don Gil de las Calzas Verdes*», en Pallares B. y J.K. Madsen (eds): *Tirsiana. Actas del Coloquio sobre Tirso de Molina*, Copenhague, Instituto de Lenguas Románicas.

Pallares, Berta (1984): «Matrimonio y libertad interior» en Pallares B. y J.K. Madsen (eds): *Tirsiana. Actas del Coloquio sobre Tirso de Molina*, Copenhague, Instituto de Lenguas Románicas.

Ríos Lampérez (1910), Blanca de los, «Las mujeres de Tirso» en *Del Siglo de Oro (Estudios Literarios)* prólogo de don Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Bernardo Rodríguez.

Tirso de Molina: *Por el sótano y el torno*, edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1949.

.....: *Por el sótano y el torno*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia (Clásicos Madrileños, 7), 1994.

Ynduráin, Domingo (1985): «Personaje y abstracción», en Luciano García Lorenzo (ed.): *El personaje dramático. Actas de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*, Madrid, Taurus.

**LA BANDOLERA DE BAEZA, UNA COMEDIA
INÉDITA ATRIBUIDA A MORETO**

AURELIO VALLADARES
CENTRO ASOCIADO DE LA UNED, JAÉN

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

«LA BANDOLERA DE BAEZA», UNA COMEDIA INÉDITA ATRIBUIDA A MORETO

AURELIO VALLADARES REGUERO
CENTRO ASOCIADO DE LA UNED, JAÉN

INTRODUCCION

Hace unos años, al redactar el apartado dedicado al teatro del Siglo de Oro en nuestra *Guía literaria de la provincia de Jaén*¹, nos referíamos brevemente a la comedia *La bandolera de Baeza y peligro de alabarse*, conservada en una copia manuscrita de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 16.728), de la que ya habían dado noticia en su día Ramón Menéndez Pidal y María Goyri de Menéndez Pidal².

Carecíamos en aquel momento de más datos, lo que nos llevaba a considerarla como una obra anónima, ya que, si bien en la cubierta de dicho manuscrito figura como autor un tal *Cavallero*, juzgábamos que lo de autor debía interpretarse en el sentido que se daba en aquella época a dicho término, distinto -como es bien sabido- de lo que entendemos hoy. Por otra parte, la anotación final del texto («Se escribió en Zaragoza a 9 de Mayo de 1688») poco nos aportaba sobre la paternidad de esta pieza teatral.

Su simple lectura, sin entrar en más averiguaciones sobre el caso, nos permitió conocer que se trataba de una comedia de enredo con final feliz, muy típica de la época, cuya protagonista, convertida en bandolera -vestida de hombre- para vengarse de su seductor, se asemejaba a las de otras varias obras de nuestro teatro áureo.

En el mencionado estudio, dadas sus características, nos limitábamos a reseñar la existencia de dicha comedia, si bien abrigábamos ya entonces la esperanza de poder dedicarle algún día mayor atención, recabando otros posibles datos sobre el particular.

En indagaciones posteriores nos topamos con la interesante noticia de tres copias manuscritas (en realidad, como luego veremos, son sólo dos) de una comedia del mismo título, esta vez a nombre de Moreto, realizadas en el siglo XVIII y conservadas en la Biblioteca Municipal de Madrid³.

¹ Jaén. Instituto de Estudios Giennenses, 1989, p. 100.

² *Teatro antiguo español. Textos y estudios*, T. I: Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, Madrid. Centro de Estudios Históricos, 1916, p. 151.

³ Véase el trabajo de Mercedes Agulló y Cobo «La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid», *Revista de Literatura*, XXXVIII (1970), n.º 75-76, pp. 214-215 (n.º 168). Posiblemente de aquí tomó el dato José Simón Díaz para su *Bibliografía de la Literatura Hispánica* (T. XV, Madrid, C.S.I.C., 1992, n.º 3.122), ya que repite el error de los tres ejemplares. Con anterioridad al profesor Simón Díaz, J. E. Varey y N. D. Shergold (con la colaboración de Charles Davis), habían recogido la noticia de Agulló, si bien dando cuenta también del mencionado manuscrito de la Biblioteca Nacional

Hechas las consultas pertinentes, nos dimos cuenta de que estábamos ante la misma pieza teatral, con la particularidad de que aquí se consigna el nombre del autor, Moreto, cosa que no ocurre en la copia de la Biblioteca Nacional arriba mencionada.

Por todo ello hemos decidido retomar el asunto y estudiarlo con más detenimiento, fruto de lo cual es el trabajo que ahora presentamos⁴.

I. TEXTOS CONSERVADOS DE LA BANDOLERA DE BAEZA

Conocemos, según acabamos de adelantar, tres textos de esta comedia, todos manuscritos, que pasamos a describir.

1.1. Ms. 16.728 de la Biblioteca Nacional de Madrid

Este manuscrito, de 22 x 16 cm., lleva una cubierta de pergamino con el siguiente titular: *La Bandolera / De Baeza / El Autor Cauallero*.

Hay un primer folio, en el que se consigna el título de la obra: *La Bandolera de Baeza = / Comedia en 3 jornadas*. En su ángulo superior derecho aparece el número 127 y en el inferior derecho, el 215, lo que hace deducir que proceden de numeraciones de otros volúmenes en los que debió de estar encuadernada. El reverso de este folio está en blanco.

Sigue el texto en sí de la comedia, formado por 67 folios numerados, aunque en realidad hay que contabilizar otro más, dado que entre el 50 y 51 se encuentra uno sin numerar. Su contenido es éste:

- Fol. 1r: *Comedia de la Vandolera / de Baeza y Peligro de / Alabarse / Primera Jornada / Hablan en ella las Personas Sigüientes*

D. Felix	D ^a Ysabel
D. Lope	D ^a Juana
El Ynfante	Ynes Criada
D. Alonso Correjidor	Un Ventero
Cangrejo	Su hija
Soldados	
Martin	Vn alcalde Villano
Tres Caballeros	Dos Vandoleros.
- Fol. 1v: en blanco.	

(*Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*. London, Tamesis Books Limited, 1989, pp. 64-65).

⁴ Queremos expresar nuestra gratitud al profesor don Agustín de la Granja, con quien comentamos el caso, por sus oportunas indicaciones.

- Fols. 2r-21v: Primera jornada.
- Fols. 22r-43v: Segunda jornada.
- Fols. 44r-67v: Tercera jornada.

Los versos de cada jornada van numerados de 100 en 100, resultando que la primera contiene 1.000 versos; la segunda, 1.100, y la tercera, también 1.100.

Al final del fol. 67v aparece: *Finis laudem Dei= / Se escriuio en Zaragoza a 9 de Mayo de 1688.*

Sigue el fol. 68, con el número tachado, cuyo recto está en blanco y a la vuelta se lee lo siguiente: *Tetis y Peleo / de Salazar / de la Mano y Pluma de Pablo / Abanzens Padre de Combalecientes en este / Sancto Hospithal de Nuestra Señora / de Gracia de la Ciudad de / Zaragoza / Año 1688.*

Todo hace pensar que este último folio sería el encabezamiento del texto de otra comedia copiada a continuación (en la misma ciudad y año, según se comprueba), formando parte del mismo volumen.

1.2. Dos⁵ copias manuscritas de la Biblioteca Municipal de Madrid (Tea 1-10-15 A y B)

Ejemplar A:

Consta de tres cuadernillos, de 21 x 15'5 cm., correspondientes a cada una de las tres jornadas, con numeración de folios independiente: 1ª: 20 fols., 2ª: 21 fols. y 3ª: 21 fols.

En el fol. 1r del primer cuadernillo se lee: *Comedia famosa / La Vandolera de Baeza / Jornada 1ª.* Y con letra diferente aparece: *De Moreto.*

Ejemplar B:

Al igual que el anterior, está formado por tres cuadernillos, también de 21 x 15'5 cm., de 22, 23 y 24 folios, respectivamente, para cada jornada.

En el fol. 1r del primer cuadernillo se lee: *La Vandolera de Baeza / Jornada Primera.* Y con letra diferente, como en el ejemplar anterior, figura: *De Moreto.*

En el fol. 2v tenemos el reparto, con la lista de personajes e intérpretes, en sendas columnas.

En el fol. 3r aparecen los cinco últimos versos de otra comedia y a continuación: *Comedia Famosa / De / La Vandolera de Baeza / De Moreto / Personas...* Sigue el texto de la primera jornada.

En los folios finales del cuadernillo tercero nos encontramos con los siguientes documentos:

⁵ Aunque Mercedes Agulló y Cobo (art. cit.) habla de tres ejemplares, solamente hay dos. Hecha la observación al personal de esta biblioteca, se nos confirmó este extremo. Es más, la citada investigadora describe los ejemplares A y B, pero no el C, de lo que se deduce que en el primer dato se le deslizó una errata, que luego repetirán Varey-Shergold y Simón Díaz (obs. cit.).

- Licencia del Licenciado Don Joseph Armendáriz y Arbeloa, fechada en Madrid a 23 de abril de 1763 (fol 22v).
- Otra licencia más extensa del mismo y con idéntica fecha (fols. 22v-23r).
- Otra de Don Antonio de Serma, fechada en Madrid a 29 de abril de 1763 (fol. 23v).
- Orden del corregidor Luján, de 1 de mayo de 1763: «Pase esta comedia al Censor, y con lo que dixere se traiga» (fol. 23v).
- Licencia del Dr. Nicolás González Martínez, fechada en Madrid a 2 de [mayo] de 1763 (fol. 24v).
- Orden del corregidor Luján, fechada en Madrid a 3 de mayo de 1763: «Executese con arreglo a las Censuras» (fol. 24v).

2. ATRIBUCIÓN A MORETO

La única referencia que tenemos sobre la autoría de esta comedia es la que se especifica en las mencionadas copias manuscritas de la Biblioteca Municipal de Madrid, por lo que, en principio, creemos que *La bandolera de Baeza* debe atribuirse al célebre y prolífico Agustín Moreto y Cabaña (Madrid, 1618 - Toledo, 1669).

Bien es cierto, como oportunamente apunta Agulló y Cobo, que el nombre de Moreto aparece añadido con letra diferente en las portadas de ambos cuadernillos, lo que podría poner en entredicho tal atribución, al entenderse que es una anotación posterior. Pero también conviene precisar (y esto no lo dice la citada investigadora) que en el título de la obra que se repite en el fol. 3r del cuadernillo primero del ejemplar B aparece el nombre del dramaturgo con el mismo tipo de letra, de lo que se deduce que la atribución es obra del mismo copista de la comedia y no algo agregado después por otra mano.

Ahora bien, con independencia de estas cuestiones, llama la atención que el nombre de Moreto sólo aparezca en los textos preparados para una representación en Madrid en 1763, pero no en la de 1688 de Zaragoza, cuando, por puras razones cronológicas, tenía que estar mucho más fresco su recuerdo, ya que había fallecido sólo diecinueve años antes.

Por otra parte, sabemos que *La bandolera de Baeza* se representó en el Palacio de Madrid (no pudo hacerse en el Corral del Príncipe) el 29 de febrero de 1680, por la compañía de María Álvarez, según consta en la documentación estudiada por J. E. Varey y N. D. Shergold⁶. Y aquí tampoco se consigna el nombre del autor, práctica bastante habitual en este tipo de documentos, en los que sólo se reseña el título de la comedia.

También fue representada esta obra en Valencia, al menos cuatro veces, en el periodo comprendido entre los años 1716 y 1744, tal y como atestiguan las investigaciones de Eduardo Juliá Martínez. Pero también en la documentación manejada aquí no figura el nombre del

⁶ *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books Limited, 1975, p. 180.

autor, lo que hace que nos la dé como «anónima»⁷.

Centrándonos en Moreto, es preciso señalar que en ninguna relación de sus obras confeccionada por los especialistas figura *La bandolera de Baeza*. Este es el caso, por ejemplo, de los completos catálogos, ya clásicos, de Luis Fernández-Guerra y Orbe⁸, Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado⁹ y Emilio Cotarelo y Mori¹⁰.

Siendo Moreto, como fue, uno de los dramaturgos más renombrados del siglo XVII y uno de los que gozó de mejor aceptación en los escenarios españoles durante la centuria siguiente, resulta bastante sorprendente la ausencia de datos con respecto a su autoría de esta comedia, fuera de la única referencia expresa -conocida por ahora- en los citados manuscritos de la Biblioteca Municipal de Madrid; con independencia de la fama de refundidor y apropiador de obras ajenas que siempre ha ido unida a su nombre.

Pero, a pesar de nuestras dudas, parece lo más correcto aceptar la única constatación de autoría de la que, hoy por hoy, tenemos noticia.

Cabría recurrir al posible paralelismo entre esta comedia y otras obras de Moreto. Y es bien cierto, como más adelante tendremos oportunidad de constatar, que existen algunas piezas del autor madrileño de tema similar; aunque no es menos verdad, como también veremos, que lo mismo podría decirse con respecto a varias más de distintos dramaturgos de su época, con las que presenta, incluso, mayores semejanzas.

Así pues, y hasta tanto no se conozcan otros datos en sentido contrario, vamos a considerar que *La bandolera de Baeza* salió de la pluma de Agustín Moreto, aunque no nos atrevemos a proclamarlo de forma categórica.

Por lo que concierne al autor Caballero que consta en la copia de 1688, no parece ofrecer duda que se trata de un autor en el sentido que entonces se daba a este nombre, equivalente (con todas las salvedades) a lo que hoy sería un director de compañía-empresario teatral.

Creemos -más en concreto- que se refiere al granadino Cristóbal Caballero, actor en distintas compañías y director de una propia (autor), con actuaciones como tal en las ciudades de Valencia (1674, 1679, 1691 y 1693) y Zaragoza (1690), según consta en diferentes fichas del repertorio de actores y actrices confeccionado hacia 1723 y conservado en dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid¹¹, lo que concuerda bastante con la noticia de la copia de Zaragoza de 1688.

⁷ «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVII», *Revista de Filología Española*, XX (1933), pp. 113-159 [p. 123].

⁸ Véase la introducción a su edición de *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, B.A.E., T. XXXIX (reimpresión: Madrid, Atlas, 1950).

⁹ *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860 (edición facsímil: Madrid, Gredos, 1969), pp. 275-281.

¹⁰ «La bibliografía de Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, XIV (1927), pp. 449-494.

¹¹ Cfr. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, edic. de N. D. Shergold y J. E. Varcy, London, Tamesis Books Limited, 1985 (concretamente se habla de Cristóbal Caballero en I-486 (pp. 167-168) y de la actuación de su compañía en Zaragoza en 1690, en II-239 (p. 419). También ofrece algunos datos sobre este actor-autor Hugo Albert Rennert (*The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909, p. 439).

3. TEMA DE LA OBRA

La acción de la obra se sitúa en la ciudad de Baeza y en los montes de Sierra Morena en tiempos del rey Fernando III el Santo, cuando éste se hallaba ya en Sevilla, tras la conquista de las principales plazas del Alto Guadalquivir, entre ellas Baeza. El monarca castellano-leonés tomó la ciudad bética el 22 de diciembre de 1248, por lo que los sucesos relatados en esta comedia deben corresponder a fechas inmediatamente anteriores. Es más, en la «patente» que se lee en el acto III (fol. 58v)¹², por la que consta la concesión real del cargo de capitán de infantería en favor del alférez don Ramón de Tarragona (personalidad bajo la cual se encubre la protagonista Isabel, tras haberle dado muerte y robado el documento), está fechada en Sevilla el 10 de octubre de la era de 1286, lo que concuerda (adaptándolo al cómputo actual) con el mencionado año de 1248.

Por otra parte, el referente del bandolerismo en Sierra Morena responde a la más estricta realidad del momento, ya que estas estribaciones montañosas, que separan Andalucía de la Meseta, fueron escenario de salteadores y bandidos, que causaban verdaderos estragos entre los viajeros que se veían obligados a cruzarlas en un sentido u otro; de lo que derivó la actuación de las autoridades competentes¹³. De ello ha quedado constancia en algunas novelas del siglo XVII, como las peripecias narradas en el capítulo VIII de *La niña de los embustes*, Teresa de Manzanares (1632), de Castillo Solórzano; en el capítulo VI de la *Vida de don Gregorio Guadaña* (1647), de A. Enríquez Gómez, o en el comienzo de la novela corta *El socorro en el peligro*, incluida en la colección *Las tardes entretenidas* (1625), del mismo Castillo Solórzano¹⁴. Y otro tanto podríamos decir de varias obras teatrales de la época, a las que aludiremos más adelante.

Pasemos ya al argumento de la comedia.

Don Félix, pretendiente de doña Isabel, con la ayuda de la criada de ésta, Inés, logra entrar en su casa (en Baeza), aprovechando la ausencia del hermano de la dama, que se encuentra en la guerra que mantiene el rey Fernando en Sevilla.

Inesperadamente llega a casa el hermano de Isabel, don Lope, acompañado de Martín. La presencia de Cangrejo, criado (gracioso) de don Félix, en la puerta y la tardanza en abrir por parte de Inés desconciertan a don Lope, que sospecha lo que ocurre, en tanto que don Félix logra huir por la parte posterior de la casa.

Don Lope, a su vez, ama a doña Juana, hermana de don Félix, hijos ambos del Corregidor de Baeza. Le hace una visita y se entera de que está concertada la boda de la dama, contra su voluntad, con don Pedro de Aguilar.

Dentro de un tono festivo, con referencias a la guerra de Sevilla, se fija la celebración de

¹² Las citas de *La bandolera de Baeza* se harán por el manuscrito de la Biblioteca Nacional.

¹³ Sobre este asunto puede verse el trabajo de Manuel López Pérez «El bandolerismo en la provincia de Jaén. Aproximación a su estudio», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 121, 1985, pp. 33-75.

¹⁴ De estas novelas tratamos con más detenimiento -incluida la selección de textos- en nuestra citada *Guía literaria de la provincia de Jaén*, pp. 114-124.

un juego de cañas. Cada caballero habla de su dama y escoge el color preferido, lo que da motivo para que don Félix se «alabe» de la aventura con doña Isabel, con la consiguiente irritación de don Lope, quien decide encerrar en casa a su hermana y a la criada. Enterada la dama del comportamiento de su prometido, decide vengarse huyendo, junto a Inés, con las ropas de su hermano.

Al comienzo de la jornada II anuncia Cangrejo a don Lope que su dama, doña Juana, ha huido con otro. Igualmente, las otras dos mujeres, vestidas de hombres, se presentan ante don Félix, al que doña Isabel reprocha su actitud. Lo hiere de un carabinazo y salen las dos huyendo hacia Sierra Morena con la intención de convertirse en bandoleras. Enterado don Lope, desea salir en busca de su hermana y darle muerte.

Isabel e Inés, vestidas de bandoleros, se unen en las montañas a un grupo de salteadores, con la participación del gracioso Cangrejo. Coinciden con otro bandolero que lleva a doña Juana, a quien busca su padre, el Corregidor. Isabel declara a Juana su plan: vengar a las mujeres y castigar a los hombres.

Llega un grupo de gentes comandados por el Corregidor y don Félix, que son desarmados por la banda que dirige Isabel. Don Félix se presenta a su amada, a la que pide perdón y propone un plan para librarse con ella, lo que es aceptado.

Con la ayuda del galán, Isabel logra evadirse de la acción del Corregidor y sus gentes. Se hace pasar por el capitán Ramón de Tarragona, a quien previamente ha dado muerte y ha robado su «patente», en tanto que Inés aparece como el alférez Guevara.

Don Lope se encuentra con el grupo de bandoleros capitaneados por su hermana, a la que parece reconocer, si bien queda desconcertado cuando le presentan la credencial de la concesión real de capitán de infantería en favor de Ramón de Tarragona. Se une como soldado a ellos.

Se produce una serie de equívocos sobre una dama a quien dicen que ha embarazado el capitán que la retiene, con la consiguiente incertidumbre de don Lope, que piensa que puede tratarse de su amada Juana, quien, por otra parte, estaba decidida a ingresar en un convento de Jaén.

El capitán (Isabel) se ofrece con su compañía al Infante para luchar contra los moros, donde muestra su arrojo y valentía, consiguiendo como premio el perdón para la bandolera. Isabel revela su identidad y explica lo sucedido. Todo termina felizmente con una triple boda: el Infante refrenda la de don Félix con doña Isabel, en tanto que don Lope acepta por esposa a doña Juana y el gracioso Cangrejo pide la mano del hasta ahora alférez, la criada Inés.

4. UNA COMEDIA DE ENREDO CON LA MUJER BANDOLERA COMO TELÓN DE FONDO

La bandolera de Baeza constituye, como habrá podido deducirse de lo anterior, una típica comedia de enredo, con final feliz, al estilo de otras muchas que llegaron a los escenarios españoles de la época.

La particularidad está aquí en que no es el galán el motor de la trama, sino la mujer, que,

fuera de cualquier convencionalismo, decide tomar por sí misma las riendas del asunto, afirmando así su personalidad y sin dejarse avasallar por los hombres, aunque para ello se vea obligada a aceptar la apariencia de hombre, como único medio para lograr su propósito.

En la primera jornada la acción parece orientarse hacia un conflicto amoroso-familiar entre las dos parejas de hermanos (Isabel y Lope frente a Félix y Juana), que deberían dirimir los dos varones: don Félix enfrentándose a don Lope, que trata de vengar el honor familiar, y éste procurando impedir la boda prevista de doña Juana con otro hombre. Sin embargo, el protagonismo que asume doña Isabel va a dar un giro radical a la trama dramática al final de la primera jornada.

El factor determinante del conflicto no será la entrada de don Félix en casa de su dama, ya que hay un compromiso verbal de boda por medio, sino el que éste se haya jactado públicamente de ello; es decir, como se apunta en el subtítulo de la comedia: «el peligro de alabar-se».

Se parte, pues, de la concepción, típicamente machista, de que en una aventura amorosa la mujer es la burlada y el hombre el burlador. Con este esquema de valores, la mujer podrá vengarse, sí, pero para ello tendrá que asumir la función de hombre, vistiéndose y actuando como él. O sea, la mujer, como tal, no tiene capacidad de hacer valer sus derechos femeninos.

Doña Isabel, por culpa, no de un hecho, sino de haberse hecho pública su acción, ha pasado a convertirse en una víctima de los convencionalismos sociales. Tiene que enfrentarse no sólo a su pretendiente, que la ha utilizado como trofeo de conquista amorosa, sino también a su hermano, quien, con un comportamiento bastante egoísta (al estar enamorado de la hermana del burlador), no va a buscar la venganza en éste, como sería lógico, sino en la propia Isabel, quien ha estado sola en su casa de Baeza, con la exclusiva compañía de la criada Inés, durante el tiempo que su hermano don Lope (el único familiar de que se habla en la obra) ha pasado en la guerra de Sevilla.

A la dama sólo le cabe un camino para recobrar el honor perdido: rebelarse contra su situación. Así se confirma el plan de venganza que la dama expone a su criada, con el que, significativamente, se cierra la primera jornada:

YSABEL: No es ya el riesgo de mi vida
el amor que me combate,
sino que en el alma tengo
un abismo de volcanes.
Don Félix, mal cauallero,
mal galán y mal amante,
se alaua de mis fauores
quando mi honor se los haze,
más que mi facilidad.
Y él, teniéndome por fácil,
se yela de mi fineza.
Rebentando de coraje
el corazón en el pecho
quiere salir a vengarse.

- Ynés. yo estoi sin honor
y e de salir a cobrarle.
- YNÉS: ¿Cómo, si estamos cerradas?
- YSABEL: Ventana ay, no te acobardes.
Los bestidos de mi hermano
saca luego.
- YNÉS: ¿Pues qué hazes?
- YSABEL: No me preguntes, Ynés.
Haz lo que digo al ynstante,
que estoi que pierdo el sentido.
- YNÉS: Pues, alto, vamos a dalle.
- YSABEL: Vamos. que el mundo a de uer
en una acción que le espante,
quando son necios los hombres,
el peligro de alabarse.» (fol. 21r-v)⁵

A partir de aquí, y a lo largo de las jornadas 2ª y 3ª, será Isabel, vestida de bandolero, la que soporte el peso fundamental de la acción dramática. Asumiendo el papel de hombre, tendrá los suficientes arrestos como para herir de un carabínazo a su pretendiente en la primera ocasión en que se topa con él; para convertirse en capitán de un grupo de bandoleros, que, por su arrojo, la aceptan como tal, y a quienes no consiente que hablen mal de las mujeres, o para lograr desarmar al grupo de hombres que dirige el Corregidor.

Las acotaciones -siguiendo la norma habitual del teatro áureo- son poco abundantes y más bien parcas en detalles. Con respecto a la actuación de las dos mujeres, una vez convertidas en bandoleras (base fundamental de la comedia), sólo son reseñables unas pocas. Al aparecer ambas por primera vez en la jornada segunda, simplemente se nos dice: «*Salen Ysabel y Ynés de hombres rebozadas*» (fol. 23v). Más adelante, cuando se enfrentan a dos bandoleros, se precisa: «*Mientras veue le da Ysabel de puñaladas y toma la escopeta y encárale con el 1º que sale*» (fol. 33r). Y siguen otras, como «*Disparan*» (fol. 35r); «*Dale vn pliego doblado y ella lo vessa y pone sobre la cabeza*» y «*Métela en el pecho*» (fol. 35v), refiriéndose en estos dos casos a la «patente» que quita doña Isabel al bandolero catalán que acaba de matar; «*Vaxa la escopeta*» (fol. 36r), ante la aparición en escena del gracioso Cangrejo; «*Abajan todos las armas*» (fol. 42r), cuando las gentes del Corregidor son desarmadas por el grupo de la bandolera; «*Sale Ynés con benablo y Ju[an]a*» (fol. 54v); «*Sale Ysabel de capitán y algunos soldados*» (fol. 57r); «*Salen Ysabel de capitán, Ynés de alférez y Cangrejo de sarg[en]to*» (fol. 64v)

Sin embargo, el propio discurso de los personajes sirve de complemento a lo anterior para adivinar el comportamiento de los actores en el escenario y, en especial, de la mujer vestida de hombre bandolero.

Cabe deducir que, ante el espectador que acudiera a la representación de esta comedia,

⁵ En esta y las siguientes citas, que haremos por el manuscrito de la Biblioteca Nacional, respetaremos fielmente la ortografía del texto. No obstante, introduciremos los signos de puntuación y acentuación (ausentes en el original), con el fin de facilitar la comprensión.

Isabel debía aparecer con ademanes propios de hombre, acordes con su vestido varonil, haciendo de este modo verosímil la acción. Y así se observa la diferente actitud que muestra la protagonista, según se halle ante personajes que en un determinado momento saben quién es o ante los que desconocen esta circunstancia.

El ventero, que imaginamos acostumbrado a tratar con todo tipo de personas, toma a Isabel e Inés por caballeros, sin sospechar de su verdadera identidad, ya que se comportan como tales:

YSABEL: Loado sea Dios, huésped.
VENTERO: Sean
bienbenidos caualleros.
YSABEL: Acomodar los cauallios
es en primero lugar.
VENTERO: De esso podéis descuidar,
que yo voi [a] acomodallos.
YSABEL: Pues mirad que cuydeis de ellos,
porque bienen fatigados
y vamos apresurados,
que ay mucho que andar con ellos.
VENTERO: No os dé pena.
YSABEL: ¿Ay qué comer?
VENTERO: Abrá una olla de venado.
HIJA: De rozín es y matado.
Ventero: Y buen vino que veuer
y caza no falta aora
y al fin la gracia de Dios.
YSABEL: Cuydad de los caballos vos,
que esso lo hará esta señora.
VENTERO: La messa puedes poner,
que hoy a desensillallos. (fol. 30r-v)

Ahora bien, resultaría extraño al espectador que nadie se percatara de la verdadera condición de Isabel. Por eso parece adecuado que la hija del ventero -lo cual es perfectamente verosímil- quede sorprendida por su belleza, más típica de mujer, circunstancia que la llevará a cruzar algún galanteo, que sin duda sería del agrado del público asistente al espectáculo. Véase en este diálogo (continuación del fragmento anterior), donde no falta un guiño al respetable:

HIJA: Cierta que vuestros cauallios
del sol merezían ser.
YSABEL: ¡Jesús! ¿Tal fauor por qué?
HIJA: Tan galán hombre no ví.
¿Oyen? Fiense de mí,
que yo los regalaré.
YSABEL: Nos haréis mucho fauor.
Mui buena gracia tenéis.

- HIJA: La vuestra al cielo deuéis.
que, aunque sois hombre, es mayor.
Herró la naturaleza
en no hazer con essa cara
una mujer que asombrara
los hombres con su belleza.
- YSABEL: El hombre es dueño del nombre.
Bien está que fuesse assí.
- HIJA: Ello, menos para mí.
Mejor me está que seais hombre.
- YSABEL: ¿Tan bien os parezco a vos?
- HIJA: De daros el alma trato.
- YSABEL: Pues yo en mi vida fui yngrato.
- HIJA: ¿Daréisme vn abrazo?.
- YSABEL: Ydos.
- HIJA: ¡Alto! Por la messa boi
y e de sacalle a este lobo
dos perdizes del adobo.
- YSABEL: Bien haréis, que vuestro soi.
- HIJA: ¿Y cómo yo boi por ella?
Pero digo, camarada,
no sepa mi padre nada,
que piensa que soi donzella. (fols. 30v-31r)

Inés llega a temer que la colaboración de Cangrejo pueda suponer un riesgo para las pretensiones de Isabel. Sin embargo, ésta no se arredra, como se demuestra en esta intervención, que viene a resumir la filosofía de su comportamiento:

- YSABEL.: Si yo no escubro mi nombre,
¿qué temor he de tener?
¿No me ha visto y conozido
arta gente de Baeza?
¿No sauen que mi fiereza
pública venganza ha sido?
Sepan, pues, todos que osada
he muerto más de cien hombres,
que aborrezco hasta sus nombres
y he de morir vien vengada. (fols. 36v-37r)

En la tercera jornada se vislumbra ya la solución del conflicto, desde el momento en que don Félix pide perdón a Isabel por lo sucedido y le reitera su amor. El arrepentimiento del galán lleva consigo el fin del conflicto, dado que conduce a la restitución del honor mancillado. La dama ha conseguido, por fin, su propósito. Y aquí es donde se atempera su carácter y aflora su auténtica condición femenina, como queda patente en esta respuesta:

YSABEL: Félix, aunque tu delito
borró en mi pecho el carácter
que el primer amor imprime,
con él selló más constante
para que toda la mancha
de aquella ofensa se laue.
Sólo el ver esta fineza
tan noble a ssido bastante.
Yo te quise más que a mí
y ya no sólo como antes,
sino con la obligación
que esta fineza me anade.
Y no teniendo elección
más que para cautibarme
mis armas pongo a tus pies.
Haz de mí lo que gustares. (fols. 50v-50bisr)

No obstante, se mantiene la intriga, ya que permanecen otros problemas que hay que resolver, concretamente el de su hermano don Lope. Se ha solucionado el primer escollo, el principal; lo restante vendrá por añadidura. Y así, vemos cómo Inés expone a doña Juana la forma en que debe dirigirse a ellas, como continuación del plan trazado:

JUANA: Dime tú lo que he de hazer.
YNÉS: Que la as de llamar repara
Don Ramón de Tarragona,
que la patente lo abona,
y a mí el alférez Guebara,
porque este nombre tenía
el capitán que mató,
a quien patente quitó
y quantas armas traía,
que son venablo, alabarda,
jineta, casa y vandera.
Conque aquí entró de manera
que todo el lugar le aguarda.
JUANA: Sólo temo una crueldad
sí en el monte la an prendido.
YNÉS: Eso yo no le e temido,
porque sé su auilidad. (fol. 54v)

En presencia de su hermano don Lope vuelve a refucir la entereza de Isabel, que logra desconcertarlo haciéndole creer que es un capitán (al que está dispuesto a seguir como soldado), a pesar de las dudas de que pueda ser su hermana. Así se comprueba en este diálogo que mantienen ambos, donde se aprecia cómo la firme resolución de la dama va disipando las sospechas:

- YSABEL: Pues si queréis sentar plaza
no ay sino venir conmigo
y dejar luego la capa.
- LOPE: Yo no puedo persuadirme
por las luzes soberanas
contra tan clara evidencia,
pues las señas de la casa
se acreditan en la voz
y a darla de puñaladas,
sea o no sea, me resuelbo.
- YSABEL: Venid.
- LOPE: La mano en la daga
engo que aguarda mi brío.
- YSABEL: Seguidme. ¿Qué os embaraza?
Aguardad, que e reparado
que se os demuda la cara
y os turbáis en accidente
de disgusto.
- LOPE: Esto no es nada.
- YSABEL: Pues, ¿qué es lo que os descompone?
- LOPE: Es que por vos me acordaua
de vn hombre con quien yo tube
un duelo.
- YSABEL: Si essa es la caussa
que os altera y teméis algo,
conmigo no sepan nada
los que están aquí y seguidme,
que yo os llevaré a campaña,
donde podáis desaogaros.
- LOPE: ¡Cielos! Si fuera mi hermana,
no fuera posible hablarme
con aquesta confianza.
Este es prodigio del cielo.
Yo con vos no tengo nada,
que es injusta essa sospecha.
Vamos al cuerpo de guardia. (fol. 59r-v)

Lo mismo que don Félix tuvo que soportar las heridas producidas por el carabinazo de la bandolera, ahora será don Lope quien tenga que sufrir la zozobra de dar con el paradero de su amada doña Juana, de quien llega a pensar que es la dama -según le han dicho- a la que ha dejado embarazada un capitán. Es la purga que le corresponde por su conducta.

La acción camina hacia el desenlace, pero a doña Isabel le falta un requisito indispensable para volver, tras sus actuaciones al margen de la ley, a la situación primitiva: el perdón de la autoridad competente. Para ello se ofrecerá con su compañía a luchar contra los moros, mostrando una vez más su valor y disposición, propios del capitán más aguerrido, como queda de manifiesto en este diálogo con el Infante:

INFANTE: Capitán, buelba atrás la Compañía
a uista de Aguilar, que la osadía
del moro a de templarse sólo en vella.

YSABEL: No es la gente, señor, que traigo en ella
para espantar al moro con el bulto
sino para arrancarle del Castillo,
aunque estuviera dentro del ocalto
todo el infierno para resistillo.
Y si quiere que no se pierda el día,
pues están las escalas arrimadas,
sólo licencia dé a mi Compañía,
que, a pesar de sus lunas tremoladas,
e de poner entre ellas mi vandera,
aunque este muro Babilonia fuera.

INFANTE: Sólo aora en mi vida tube imbidia
y por pagaros el ofrecimiento
os e de acompañar en el intento.
¡Soldados, los asaltos se prosigan!
¡Santiago y enbestir, todos me sigan! (fol. 65r)

La victoria contra los moros será el mejor aval para que Isabel consiga su último propósito. Una vez más ha hecho alarde de su arrojo varonil, que ha deslumbrado al Infante, hasta el punto de hacerle la promesa de una merced. De ahí la sorpresa de éste cuando Isabel revela su identidad:

YSABEL: Y yo soy doña Ysabel.

INFANTE: ¿Qué decís? Estraño asombro.
Que sois mujer?

YSABEL: Mujer soi.

INFANTE: Con servicios tan famosos
abéis cubierto Ysael
vuestras venganzas y robos,
que a ser padrino dos veces
me obligáis. Para el enojo
del Rey será la primera.
Y de amor en testimonio
la segunda en vuestras vodas.
Daos las manos. (fol. 67r)

En fin, la dama burlada ha tenido que afrontar el reto de hacerse pasar por un hombre, demostrar que puede hacer lo que el varón más valiente y, de esta forma, recobrar por sí misma el honor perdido; incluso facilitar, de camino, la felicidad de doña Juana y su hermano don Lope.

La lucha contra los moros, al igual que en los viejos tiempos (que aquí en la comedia se recrean), se convierte en la mejor vía para la restitución del honor. Como simple mujer no lo hubiera logrado, pero sí como hombre. De ahí la justificación final de su conducta.

Es de suponer que los asistentes a la representación de *La bandolera de Baeza* vieran con

buenos ojos el planteamiento y solución del conflicto. Al fin y al cabo, se respetaba el orden establecido según los presupuestos ideológicos del momento.

5. SEMEJANZAS CON OTRAS COMEDIAS DEL SIGLO DE ORO

Independientemente del modo de desarrollarse el conflicto amoroso en esta obra, tanto en el planteamiento inicial como en la solución final (típicos, por otra parte, de nuestro teatro áureo), el tema concreto de la *mujer bandolera con disfraz varonil* no constituye en modo alguno un hecho excepcional en la escena de la época.

No vamos a hacer un recuento pormenorizado de todas las comedias que exponen asuntos similares. Sin embargo, parece conveniente que nos refiramos (sin ánimo, por supuesto, de ser exhaustivos) a aquellas con las que *La bandolera de Baeza* presenta mayores paralelismos, muchas de ellas estudiadas por los especialistas¹⁶.

Sabidas son las reticencias de los moralistas de entonces ante la presencia de las mujeres en escena (máxime si éstas aparecían vestidas de hombres), así como distintas disposiciones legales promulgadas al efecto, desde la pragmática sobre trajes del 9 de marzo de 1534 hasta la Real Orden del 1 de enero de 1653, según detalla Romera-Navarro¹⁷.

Fue la típica lucha entre los guardianes del orden público (y, evidentemente, también del moral) y los gustos del pueblo, no siempre coincidentes.

Ya Agustín de Rojas Villandrando, en *El viaje entretenido* (1603), refiriéndose al teatro de finales del siglo XVI, da fe de esta práctica escénica, cuando afirma lo siguiente:

eran las mujeres bellas,
vestíanse en hábitos de hombre,
y bizarras y compuestas
a representar salían
con cadenas de oro y perlas.¹⁸

¹⁶ Aparte de las alusiones en estudios de carácter general, merecen destacarse algunos trabajos monográficos sobre cada uno de los aspectos de la doble vertiente apuntada (mujer bandolera / mujer con disfraz varonil), como el de Miguel Romera-Navarro («Las disfrazadas de varón en las comedias», incluido en *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Yunque, 1935, pp. 109-139); J. Homero Arjona («El disfraz varonil en Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, XXXIX (1937), pp. 120-145); Alexander A. Parker («Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, XLII, 1949, n.º 43-44, pp. 395-416); Carmen Bravo-Villasante (*La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955; Madrid, SGEL, 1976); Paul Figure («El disfraz varonil y la mujer en el teatro: su génesis, evolución y elaboración dramática en la obra de Tirso de Molina», *Estudios. Revista trimestral publicada por los frailes de la Orden de la Merced*, XLIII (1937), pp. 137-143), o las Actas del Coloquio Interuacional sobre *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro* (Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1989), que recogen, entre otros, los estudios de François Delpéch («Pedro Carbonero: aspects mythiques et folkloriques de sa légende», pp. 107-121), Juan Antonio Martínez Comeche («Tipología del bandolero en Lope de Vega», pp. 221-234), Dolores Noguera Guirao («*El bandolero de Flándes*, comedia inédita de Alvaro Cubillo», pp. 235-242) y Pablo Jauralde Pou («Bandoleros en el teatro de Tirso de Molina», pp. 243-250).

¹⁷ Op. cit., pp. 109-114.

¹⁸ Edic. de Justo García Morales, Madrid, Aguilar, 1964, p. 155.

Y lo corrobora en otro lugar de la misma obra:

ROJAS: Bueno está; va de galán.
MARÍA: ¿De galán? Así lo haré.
ROJAS: ¿Qué haces?
MARÍA: Desnúdome.
ROJAS: ¿Hay más gracioso además?
(Quítase la saya y queda de hombre)
MARÍA: Oiga, amigo, no se asombre,
que el galán tengo de hacer:
cuando dama, de mujer,
y cuando galán, de hombre.»¹⁹

El mismo Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), nos hace algunas precisiones al respecto que, aunque expuestas varios años antes, bien podrían valer para la comedia que ahora nos ocupa:

Las damas no desdigan de su nombre:
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
Guárdense de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verosímil.²⁰

Un simple repaso del repertorio teatral de los autores del Siglo de Oro nos ofrece un muestrario bastante completo de personajes y situaciones que se asemejan a los de *La bandolera de Baeza*.

Sin duda la obra que ofrece mayores paralelismos con ella es *Las dos bandoleras y Fundación de la Santa Hermandad de Toledo* (1630) de Lope de Vega. Las protagonistas son dos hermanas, Inés y Teresa, burladas por sus respectivos pretendientes, Alvar Pérez y su primo Lope Díaz. Toman la decisión de lanzarse a los montes vestidas de bandoleros y dar muerte a todos los hombres que se encuentren, con la intención de no regresar a casa hasta no haber sido restituido su honor. Su padre, Luis Gutiérrez Triviño, que ejerce el cargo de Cuadrillero mayor de la Santa Hermandad, sale en su busca, para apresarlas y darles muerte. Al final consiguen las damas su propósito, mediante el matrimonio con sus antiguos amantes, en presencia del rey Fernando III, quien, en memoria de los hechos, manda construir la que luego se llamará «Venta de las dos Hermanas».

Como puede observarse, las coincidencias con *La bandolera de Baeza* son patentes, tanto en el desarrollo de la acción dramática como en los personajes, con la salvedad de que en la comedia de Lope son dos las mujeres burladas y en la atribuida a Moreto sólo una, aunque en la aventura irá acompañada de su criada, siendo idénticos los motivos y comportamientos en

¹⁹ Edic. cit., p. 206.

²⁰ *Obras escogidas*, edic. de Federico Carlos Sainz de Robles, T. II, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1010.

ambos casos. El viejo Triviño de la obra de Lope correspondería al Corregidor de Baeza, en calidad de padre de Juana (mujer a quien también se busca, si bien no es propiamente bandolera), y al hermano de la protagonista, don Lope. Incluso hay un cierto paralelismo entre el lacayo Orgaz de la primera y el gracioso Cangrejo de la segunda.

También hay semejanzas de carácter geográfico: las dos damas de la obra de Lope son de Jaén, en tanto que la de Moreto es de Baeza, y los montes de Sierra Morena constituyen el escenario de las bandoleras en ambos casos. Igualmente existen coincidencias cronológicas, ya que la acción de las dos obras se sitúa en tiempos de las conquistas del rey Fernando III el Santo; aunque ligeramente anterior la de Lope, dado que en ella se alude a la conquista de Córdoba. M. Menéndez Pelayo, en concreto, apunta para los hechos recreados por el Fénix la fecha de 1234²¹, catorce años anterior a la que se consigna, como ya hemos mencionado, en un momento determinado de la comedia atribuida a Moreto (1248).

La diferencia más notable estriba en que la comedia de Lope revela una mayor preocupación por la ambientación histórica, ya que enmarca la acción dentro de las actuaciones de la Santa Hermandad de Toledo contra el famoso bando de los **Golfines**, muy temidos en la España de entonces por los estragos que causaban, especialmente en los montes toledanos y en Sierra Morena²². A esta circunstancia, en cambio, no se alude en *La bandolera de Baeza*.

Agregaremos que la obra de Lope fue refundida más tarde en *A lo que obliga un agravio y las hermanas bandoleras* por Juan de Matos Fragoso y Sebastián de Villaviciosa, el primero de los cuales colaboró con Moreto -como más adelante veremos- en otras dos comedias de temática similar.

Menor es el paralelismo existente, dado que el protagonista bandolero es un hombre, entre la obra que analizamos y otra comedia del Fénix, *Pedro Carbonero* (1621), recreación de un personaje probablemente histórico. No obstante, el escenario de los hechos narrados (los montes fronterizos del reino de Granada) viene a coincidir con el de la comedia atribuida a Moreto. Es más, en ésta se encuentran dos alusiones expresas al famoso personaje. Cuando Isabel, Inés y Cangrejo se aprestan a defenderse del ataque de un grupo de hombres, dice éste:

Y a tu intento infiero
que aquessa es la de Pedro Carbonero.(fol. 40r)

Y al final del mismo acto, al contar el Villano a don Félix lo ocurrido con el grupo de Isabel, declara:

Ella nos pego, por Cristo,
la de Pedro Carbonero. (fol. 43v)

Anterior en el tiempo y más conocida que las dos comedias citadas es *La serrana de la Vera* (escrita antes de 1603), del mismo Lope, basada en una célebre tradición extremeña, de la que existen versiones romancísticas y que hiciera famosa, con un tratamiento dramático más logrado,

²¹ *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, T. IV, Santander, Aldus S. A. de Artes Gráficas / C.S.I.C., 1949, p. 139.

²² M. Menéndez Pelayo desarrolla con detenimiento este aspecto al tratar de dicha comedia (ob. cit., pp. 138-154).

Luis Vélez de Guevara en otra pieza del mismo título (1603)²³.

Estamos ante el mismo tema de la mujer que se hace bandolera para vengarse del hombre que la ha seducido. Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre la comedia de Lope y la de Vélez. Así, en la de éste, Gila no acepta el arrepentimiento del capitán don Lucas de Carvajal, a quien incluso da muerte, para luego entregarse a los cuadrilleros de la Santa Hermandad, que la ejecutan. En cambio, la de Lope, al igual que ocurre con *Las dos bandoleras*, concluye felizmente con el matrimonio de los amantes, tras haber sido perdonada la serrana por el rey. Así pues, la comedia de Lope se halla más próxima que la de Vélez a *La bandolera de Baeza*.

Ahora bien, con independencia del distinto desenlace de ambos tratamientos (feliz en Lope y trágico en Vélez), en la protagonista extremeña se aprecian los típicos rasgos de la mujer que decide hacerse bandolera. Alexander A. Parker hace una perfecta caracterización de este personaje que bien puede aplicarse a la bandolera Isabel de la comedia que aquí estudiamos. Aunque algo extensa la cita, consideramos oportuno reproducir las palabras del mencionado investigador:

«La serrana es una mujer engañada y seducida por un hombre que la abandona: habiendo perdido el honor, pierde la fama. La sociedad le vuelve la espalda. Si fuera una mujer pervertida, aceptaría la degradación social y viviría del pecado, como algunas de las mujeres que se encuentran en las novelas picarescas. Pero este tipo de mujer mala no aparece en el teatro. Así, la mujer deshonrada es inocente, la culpa la tiene el hombre mentiroso que la ha engañado; y, consciente de su inocencia, ella no puede perder la conciencia de su dignidad humana, la cual tiene que afirmar a todo trance para no perder la propia estimación. Por eso, si la sociedad la desprecia y desecha, ella no se someterá a esta indignidad; ella se vengará en la sociedad, y esto lo hace volviéndose bandolera, afirmando por medio de una criminalidad antisocial su propia dignidad como mujer. Esta actitud es paradójica desde el punto de vista de la razón fría, pero no por eso deja de ser muy humana. He aquí, pues, una de las bases esenciales del bandolerismo en el teatro español, lo que lo diferencia del bandolerismo literario de otras naciones. Muchos de estos personajes dramáticos españoles siguen una vida anárquica y antisocial para vengarse de una deshonra injustificada, para no perder la conciencia de la propia dignidad por medio de una abyecta humillación. Otros se hacen bandidos por arrogancia, para que resalte y domine el propio valor. En ningún caso se presenta un personaje que se lance a una vida de criminalidad para reformar la sociedad.»²⁴

Distinta es la solución al conflicto planteado que se da en otras obras: *La ninfa del cielo, condesa bandolera y obligaciones de honor* (1613)²⁵ de Tirso de Molina y *El prodigio de Etiopía* (1645) de Lope de Vega. En ambas aparecen sendas mujeres que, seducidas por un hombre, se hacen bandoleras. Pero aquí acaban convirtiéndose en santas, con una vida de penitencia.

En otra comedia de asunto religioso, *La dama del olivar*, escrita por Tirso de Molina en-

²³ Otras derivaciones de las serranas de Lope y Vélez son *La serrana de Plasencia*, auto sacramental de José de Valdivielso, y *La serrana bandolera*, comedia anónima de finales del siglo XVII (Cfr. M. Menéndez Pelayo, ob. cit., p. 401).

²⁴ Art. cit., pp. 397-398.

²⁵ Esta comedia sería convertida por el propio Tirso en un auto sacramental del mismo título, estrenado en Sevilla en 1619.

tre 1614-1615, aparece también el tema de la mujer bandolera, representada por Laurencia, deshonrada por el lascivo don Guillén de Montalbán. En esta ocasión da fin al conflicto la aparición de la Virgen de la Merced, que motiva la conversión de la dama.²⁶

El tema del bandolerismo, aunque con implicaciones diferentes a las de las obras hasta ahora mencionadas, hace acto de presencia en *La niña de Gómez Arias* de Vélez de Guevara, inspirada en fuentes populares, en la que el seductor Gómez Arias huye con su enamorada, Gracia, bajo la promesa de matrimonio, a la que vende a un jefe moro. El protagonista se hace bandolero y es apresado por la Santa Hermandad, pero la dama pide clemencia ante la reina, que le perdona la vida con la condición de que se case con su antigua amante. Como puede verse, tanto el origen del conflicto como su solución feliz sí coinciden con otras comedias ya citadas y con *La bandolera de Baeza*. Muy distinto es, en este sentido, el caso de la comedia homónima (h. 1638) de Calderón de la Barca, basada en la de Vélez, donde el protagonista termina ajusticiado, aparte de que en ella no hay presencia de bandoleros.

Volviendo al bandolerismo femenino, cabe citar la comedia de Guillén de Castro *Pagar en propia moneda*, conservada en una edición sin pie de imprenta, de la que Carmen Bravo-Villasante dice lo siguiente:

«Reúne todos los tópicos que hemos estudiado: mujer que se disfraza para socorrer a su enamorado, enamoramiento por retrato, huida al monte y cuadrilla de bandoleros, que admirados de su «hermoso tallo» le dan el mando de capitán.»²⁷

Igualmente hay que mencionar *El esclavo del demonio* (1612) de Mira de Amescua, en que Lisarda y su seductor, don Gil, se lanzan a la vida de bandoleros. La dama se arrepentirá de su pecado, al interpretar como señal del cielo el fallo de su arma cuando intentaba matar a su antiguo prometido, don Diego, y llegará finalmente muerta a los brazos de su padre.

Un caso muy similar al anterior tenemos en el personaje de Julia de *La devoción de la cruz* (1634) de Calderón, que también se hace bandolera, siguiendo los pasos de su amante, Eusebio, que luego resulta ser su hermano. Al final ambos conseguirán el perdón divino, tras el arrepentimiento de sus pecados.

Emparentada con la obra anterior, se encuentra *El bandolero de Flandes* de Alvaro Cubillo de Aragón, un ejemplo más de comedia religiosa, en la que el protagonista, después de una vida desenfrenada, se arrepiente antes de morir.

Y en la misma línea tenemos la comedia anónima (aunque atribuida por algunos a Calderón) *La bandolera de Italia y enemiga de los hombres*, de la que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid una copia manuscrita (Ms. 16.892)²⁸ y una edición suelta sin pie de

²⁶ Existen otros ejemplos de bandoleros en la producción teatral del religioso mercedario, pero están más alejados del asunto particular que ahora nos ocupa (véase el artículo ya citado de Pablo Jauralde Pou). Por su importancia, merece mencionarse el personaje de Paulo de *El condenado por desconfiado*, emparentado, en cierta medida, con el de Leonido de *La fianza satisfecha* de Lope de Vega, con la diferencia de que éste consigue el perdón divino, lo que no ocurre con el protagonista del célebre drama de Tirso.

²⁷ Ob. cit., pp. 141-142.

²⁸ Cft. A. Paz y Meliá, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, T. I, 2ª edición, Madrid, Blass S. A. Tipográfica, 1934, n° 365, p. 54.

impresión (T-20.528). En ella aparecen aspectos ya conocidos. Ninfa, que está decidida a guardar castidad, es tentada por el Demonio, que la hace caer en los brazos del Duque de Calabria, que luego la abandona, para dirigir su amor hacia Laura. Ninfa se convierte en bandolera para tomar venganza, si bien se decide por la vida de penitencia y consigue realizar algún milagro. Al final, y antes de morir en olor de santidad, concede el perdón al Duque con la promesa de que se case con Laura y levante un templo en aquel lugar, dedicado a la Concepción.

Por otra parte, es curioso observar que esta comedia se representó en el Palacio de Madrid el 25 de febrero de 1680 (no habiéndose podido hacer en el Corral de la Cruz), es decir, cuatro días antes, y por la misma compañía, que *La bandolera de Baeza*, como ya se ha indicado²⁹. Y también se llevó en el siglo XVIII a los escenarios valencianos (esta vez con cinco representaciones), lo mismo que ocurriera con la comedia que ahora nos ocupa³⁰.

Hemos dejado para el final a Agustín Moreto, en cuya producción teatral hallamos unas cuantas obras que presentan semejanzas, en mayor o menor medida, con *La bandolera de Baeza*, a él atribuida.

Por lo que respecta al tema de la mujer disfrazada de hombre, podemos citar varias comedias suyas, como *La discreta venganza*, *La Virgen de la Aurora* (en colaboración con Jerónimo de Cáncer), *La ocasión hace al ladrón*, *Sin honra no hay valentía*, *La negra por el honor* o *Todo es enredo, amor y diablos son las mujeres*³¹; si bien los motivos del disfraz varonil difieren sustancialmente del que vemos en la protagonista de *La bandolera de Baeza*.

Más próximas a ésta se encuentran otras tres comedias de Moreto: *San Franco de Sena*, *La adúltera penitente* y *Cuer para levantar* (éstas dos últimas escritas en colaboración con Cáncer y Matos Frago). Sin embargo, las tres se enmarcan en la corriente de comedias religiosas, de las que acabamos de ver varios ejemplos, y, por tanto, con final diferente al de la obra aquí estudiada.

En el planteamiento sí coinciden. En la primera, Lucrecia, que no acepta el matrimonio que le proponen, pretende huir con su amante Aurelio, cuyo puesto es usurpado por Franco, que previamente le ha dado muerte. Acompañada de su criada Lesbia, vivirá entre bandoleros (al igual que hacen Isabel e Inés en *La bandolera de Baeza*), siendo perseguida por su hermano Federico (recuérdese también a don Lope, el hermano de Isabel), pero finalmente se arrepentirá, influida por la conversión de Franco.

La adúltera penitente es una versión de la vida de Santa Teodora. La protagonista, casada por imposición paterna con don Natalio de Alejandría, es deshonrada por Filipo, su antiguo amante, lo que la obliga a huir, vestida de hombre, para evitar la venganza de su marido. Abandonada de todos, viéndose incluso culpada de delitos que no ha cometido, hace penitencia en una cueva y logra la conversión de su amante, que andaba por los montes como bandolero. Al final mueren los dos santamente.

²⁹ Véase el estudio ya citado de Varey-Shergold *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687...*, p. 180.

³⁰ Cfr. Eduardo Juliá Martínez, art. cit., p. 123.

³¹ A estas obras de Moreto dedica su atención C. Bravo-Villasante en su libro ya citado, edic. de 1955, pp. 30-31 y 170-178.

En *Caer para levantar* doña Violante, que ama a don Diego Meneses, huye y se hace bandolera, para evitar el matrimonio que pretende imponerle su padre, don Vasco, con don Sancho de Portugal. Hay un pacto de don Diego con el Demonio, lo que emparenta a esta comedia con la ya mencionada de Mira de Amescua y *La bandolera de Italia*. La aventura concluirá, una vez más, con la penitencia de los dos protagonistas, lo que propiciará que al final don Vasco perdone a su hija.

Tras este recorrido por distintas y variadas obras dramáticas del Siglo de Oro, vemos cómo *La bandolera de Baeza* se inscribe en una larga y fructífera tradición teatral, que presenta aspectos de planteamiento y desenlace bastante próximos, aunque con matices diferentes en algunos casos.

Sorprende un tanto que el mayor paralelismo lo encontremos con obras de Lope y Vélez, lo que nos lleva a pensar que *La bandolera de Baeza*, de ser de Moreto, correspondería a la primera etapa de su producción dramática. No obstante, existen otros elementos comunes con comedias posteriores, por lo que tampoco sería extraño que la fecha de su composición estuviera próxima a la de la primera representación conocida (1680) y a la que se refleja en la primera copia manuscrita que se conserva (1688). Y, por consiguiente, si aceptamos la hipótesis de que es original del autor de *El desdén con el desdén*, muerto en 1669, habría que situarla al final de su vida.

Ante esta disyuntiva, preferimos no inclinarnos por ninguna de las dos posibilidades. Es más, ni siquiera nos atrevemos a afirmar de forma tajante que *La bandolera de Baeza* saliera de la pluma de Moreto. Porque no olvidemos que su atribución sólo figura en las copias manuscritas de 1763.

Esperamos, pues, que nuevos datos que lleguen a nosotros o aportaciones de investigadores más avezados en estas lides puedan arrojar mayor luz sobre este asunto. Por nuestra parte, con divulgar esta comedia, poco conocida entre los especialistas, tratando de encuadrarla dentro del amplio panorama dramático del Siglo de Oro, creemos que hemos cumplido, al menos de momento, con nuestro cometido.

Autores

Ignacio Arellano
Mercedes Agulló y Cobo
Teresa Ferrer Valls
Antonio Carreño
John J. Allen
Antonio Orejudo Utrilla
Miguel Ángel Pérez Priego
Javier Navarro de Zuvillaga
Javier Huerta Calvo
Francisco López Estrada
Victor Dixon
Felipe Pedraza
Carmen Sanz Ayán
Elvira Roca Varea
Javier Aparicio
Manuel López
J. Jesús de Bustos Tovar
Andrés Peláez
Manuel Canseco
Pedro M. Martínez
Ana Marzoa
M^a del Carmen Sánchez-Crespo
Aurelio Valladares

Editores

José Berbel
Heraclia Castellón
Antonio Orejudo
Antonio Serrano

ISBN 84-8108-115-9



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DIPUTACION DE ALMERIA