

J. J. ALLEN

Los corrales de comedias y los teatros coetáneos ingleses 5

GREGORY PETER ANDRACHUK

El «auto sacramental» y la herejía 21

VICTOR D. DIXON

La comedia de corral de Lope como género visual 35

AGUSTÍN DE LA GRANJA

¿Otros dos autos de Lope? 59

MERCEDES HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO,

JUAN SANZ BALLESTEROS, MIGUEL ÁNGEL COSO MARÍN

Alcalá de Henares: un nuevo corral de comedias,

Apéndice documental 73

PABLO JAURALDE POU

Introducción al estudio del teatro clásico español, Bibliografía 107

JUAN OLEZA

La Corte, el amor, el teatro y la guerra 149

ANTONIO REY HAZAS

Algunas precisiones sobre la interpretación de «El Caballero de Olmedo» 183

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

La gran dramaturgia de un mundo abreviado 203

FLORENCIO SEVILLA

Del «Quijote» al «Rufián dichoso»: capítulos de teoría dramática cervantina 217

JOSEP LLUÍS SIRERA

Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento 247

JOHN E. VAREY

Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón 271

DOMINGO YNDURÁIN

«El alcalde de Zalamea». Historia, ideología, literatura. 299

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO. Volumen V
ISBN: 84-7477-074-2
Depósito legal: M. 13.127-1986
Fotocomposición: FLOPPY, S. A.
Imprime: Offirgraf, S. A. Polígono Industrial
«La Hoya». San Sebastián de los Reyes

V EDICIÓN DEL SEMINARIO SOBRE LA LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO: TEATRO

La V edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 19 y 26 de abril de 1985 en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

El volumen de Actas que ahora publicamos recoge la mayor parte de las colaboraciones allí expuestas.

El Seminario contó, además, con la asistencia y participación de Eugenio Asensio, Charles A. Davies, Daniel Devoto, J. M. Fernández Nieto, Antonio García Berrio, Luciano García Lorenzo, Celsa Carmen García Valdés, Agustín de la Granja, Rafael Lapesa, José Antonio Maravall, Juan Oleza, Francisco Rico, Jenaro Talens, Marc Vitse y Alonso Zamora Vicente.

A lo largo de la semana se desarrollaron, además, un nutrido conjunto de actividades culturales, entre las que destacaron el concierto de música barroca a cargo de *Pro Música Antica*, dirigido por Miguel Angel Tallante, y la representación teatral de varios entremeses de Calderón, a cargo del grupo *Aula de Teatro de la U.A.M.*

COMISIÓN ORGANIZADORA DEL V SEMINARIO

Dirección: Pablo Jauralde Pou y Domingo Ynduráin Muñoz

Estudiantes: Paloma Almela Lumbres - Vicente Carmona González - Pedro Luis Díez Orzas - Angeles Flores Canoura - Almodena Gallego San José - Rocío González Docavo -	Carmen Martín Jiménez - Lourdes Manzano Moreno - Esteban Muñoz Díezma - Antonio Ortega Antón - Paloma Pastor Vázquez - Elena Sánchez Ramos.
--	---

LOS CORRALES DE COMEDIAS Y LOS TEATROS COETÁNEOS INGLESES¹

El parecido entre los teatros españoles donde se estrenaron las obras de Cervantes, Lope y Calderón y los teatros ingleses de la misma época ha suscitado ya el interés de algunos historiadores del teatro. Glynne Wickham notó hace unos años que «the resemblances, in respect of both stage and auditorium, between the Spanish “corral” playhouses and what we know of the playhouse in The Boar’s Head Inn in London at the end of the sixteenth century are so striking as to throw some light on the arrangements pertaining during the early seventeenth century at the first Fortune and the Red Bull»². Descubrimientos posteriores al comentario de Wickham, tanto en España como en Inglaterra, nos permiten examinar con algún detalle las correspondencias y diferencias entre los dos teatros, entre las circunstancias, respectivamente, de la comedia de Lope y del drama de Shakespeare.

En la década de 1540 sabemos que viajaban por España compañías de actores profesionales, tanto españolas como italianas, y que dos cofradías benéficas patrocinaban representaciones en Madrid desde 1568. Cervantes

¹ Este ensayo traduce y amplifica el último capítulo de mi libro, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse* (Gainesville: University Press of Florida, 1983), incorporando datos nuevos fundamentales tanto en el caso de los teatros ingleses como en el de los corrales españoles.

² *Early English Stages, 1300-1600* (N.Y.: Columbia University Press). Vol. II, Part II (1972), p. 72.

recuerda haber visto de niño representar a Lope de Rueda, hecho que él asocia a los comienzos del teatro público en España:

Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes... Tratóse... de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas y las puso en toldo, y vistió de gala y apariencia. Yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. En el tiempo de este célebre español, 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... no había en aquel tiempo tramoyas ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, el cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. 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. (*Comedias y entremeses*, «Prólogo al lector».)

Por esos mismos años aparecen datos que indican actividades parecidas en Londres: la fecha más temprana sobre el uso de The Boar's Head Inn para representaciones teatrales es de 1557.

Aunque hasta hace poco se pensaba que el primer teatro permanente en Inglaterra fue The Theater, edificado por James Burbage en 1576, se ha establecido recientemente que The Red Lion, construido en 1567, no fue una venta adaptada a teatro, como se había creído, sino que se diseñó expresamente para las representaciones teatrales³.

Doce años más tarde, en 1579, las cofradías establecieron el primer corral permanente en Madrid, el Corral de la Cruz, en la calle del mismo nombre. El segundo, el del Príncipe, se hizo tres años después en la calle del Príncipe.

Gracias a la intervención del Ayuntamiento de Madrid en la operación de los corrales, se han conservado gran cantidad de documentos oficiales

³ Janet S. LOENGARD, «An Elizabethan Lawsuit», *Shakespeare Quarterly*, 34 (1983), pp. 293-310.

de los siglos XVII y XVIII (contratos de arriendo, informes sobre reparaciones, pleitos sobre derechos de aposentos, etc.) conservados en su mayoría en el Archivo del Ayuntamiento y muchos de ellos publicados en años recientes por J. E. Varey y N. D. Shergold.

El Corral de la Cruz (fig. 1) fue reemplazado en el siglo XVII por un coliseo y desapareció en el siglo XIX, abriéndose una calle (hoy Espoz y Mina) en el mismo lugar, pero el Príncipe ha seguido como teatro a lo largo de cuatrocientos años, hasta venir a ser hoy en día el Teatro Español. Al comparar el plano del Español con el del Corral del Príncipe, realizado por Pedro de Correa en 1735 (fig. 2), se ve claramente la correspondencia entre los dos, con la adquisición posterior de las propiedades que hoy ocupan el bar y las oficinas, al norte, más los camerinos, las oficinas y la ampliación del foro del escenario. Este hecho, así como la existencia de un gráfico del Príncipe que indica la situación de los aposentos hacia 1730, encontrada entre los borradores de José Antonio de Armona para sus *Memorias sobre el origen de la representación de comedias en España. Año de 1785* (fig. 3)⁴, han permitido la reconstrucción del corral, lo que no se ha podido lograr todavía en el caso del Corral de la Cruz.

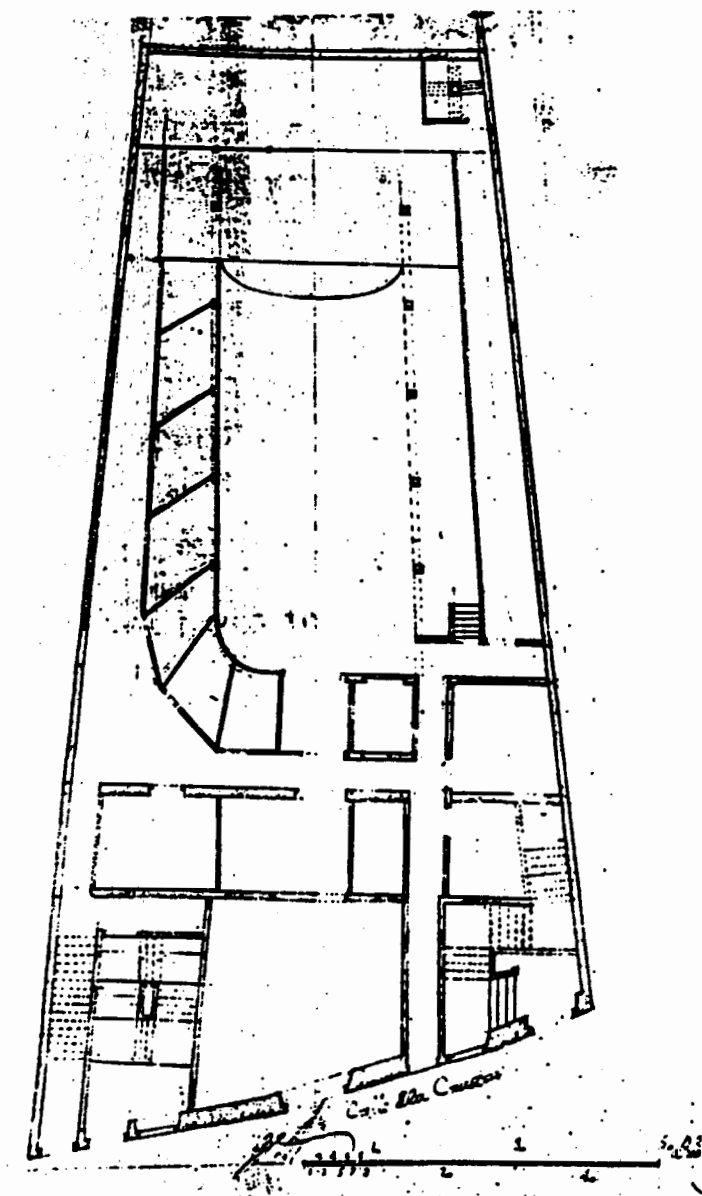
Aunque el plano de Ribera del Corral del Príncipe es de los últimos años de su existencia, siglo y medio después de su inauguración, la documentación existente sobre las distintas propiedades que lo rodeaban revela que hubo cambios esenciales en la extensión de la planta baja, por lo menos desde principios del siglo XVII (*vid.* Allen, pp. 11-17). Rodeado de otros edificios, el Corral del Príncipe, a la hora de querer acomodar a un nuevo público en la década de 1630, no pudo ampliarse sino hacia arriba.

Al inaugurarse el Corral del Príncipe en septiembre de 1583, en el estreno «hubo de dos tablados con la representación 70 reales, porque no están hechas gradas ni ventanas ni corredor»⁵. Las gradas y el corredor (es decir, la cazuela de las mujeres, situada en un primer piso sobre la entrada principal al patio, frente al escenario) se hicieron pronto, antes de 1602, cuando los documentos aluden al aposento del Ayuntamiento. Encima de

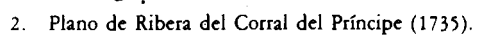
⁴ Se vienen recogiendo en los sucesivos tomos de *Fuentes para la historia del teatro en España* (Londres: Tameses, 1971).

⁵ Biblioteca Nacional, MS 18474, legajo 1.

⁶ Casiano PELLICER, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid: Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804), I, p. 69.



1. Plano de Ribera del Corral de la Cruz (1735).



la cazuela parece que se construyó un segundo piso, que abarcaba todo el ancho de la propiedad del corral, con una línea de siete aposentos frente al escenario, siendo el del Ayuntamiento el central, cuarto en la serie. El siguiente paso en la expansión del teatro tiene lugar en las décadas de 1620 y 1630, cuando empiezan a aparecer aposentos laterales por iniciativa de los dueños de las casas vecinas.

La primera generación de teatros isabelinos en Londres, que corresponde a la época de la inauguración de los Corrales de la Cruz y el Príncipe, abarca los años 1567-1597, año en que el Ayuntamiento de Londres decretó la destrucción de los teatros en la ciudad: *The Red Lion*, *The Theater*, *The Rose* y *The Swan*. Mas ¿cómo eran esos teatros?

The stage was a platform measuring as much as forty feet across and extending out from one side to the middle of the yard. Some had low rails around them. At the rear of the stage was a «tiring house» or players changing room, the front face of which had two or more openings on to the stage. At the first gallery level in the tiring house facade was a balcony or gallery... which was not infrequently used as a supplementary playing area...

Over the stage, extending out from the tiring house above the balcony... was a cover or «heavens» supported by two pillars rising from the stage. This was to shelter the stage from weather and to provide a place from which things could be let down on to the stage⁷

El escenario del primer teatro isabelino conocido, *The Red Lion*, no documentado cuando Gurr redactaba estas líneas, medía 40 pies de ancho por 30 de fondo⁸. En Madrid el escenario del Príncipe medía tal vez unos 45 pies de ancho (hay dudas respecto a la disposición de los tablados laterales arrimados a un escenario central de unos 25 pies de ancho) por 13,1 pies de fondo, más 7,6 de vestuario, y el de la Cruz unos 36 pies de ancho (con el espacio central entre los pies derechos de 23,5 pies de ancho) por 14,5 de fondo. Las plantas de la Cruz y el Príncipe parecen diseñadas para proporcionar dos entradas al escenario, desde el vestuario al fondo, y un espacio central para las «apariencias», tan frecuentes en la comedia del Si-

⁷ Andrew GURR, *The Shakespearian Stage, 1574-1642* (Cambridge: Cambridge University Press, 1970), p. 88. Las dimensiones, tanto aquí como en el caso de los corrales, se darán en pies ingleses (31 cms.).

⁸ LOENGARD, p. 309.

glo de Oro. Entre los documentos más tempranos relativos a las reparaciones de los corrales madrileños (década de 1640) hay referencias a dos «corredores» al fondo, encima del vestuario. Hay techo sobre el escenario en los dos, estando los pies derechos que sostienen el de la Cruz colocados en la misma posición que los del dibujo de *The Swan*, única representación gráfica de un teatro inglés de este tipo de la época que tratamos (fig. 4; cf. fig. 1).

La descripción de Gurr vale tanto para el escenario y vestuario del corral como para el teatro isabelino, siendo la proyección relativamente mayor del escenario inglés en el patio la única discrepancia con la disposición y proporciones del Príncipe y la Cruz.

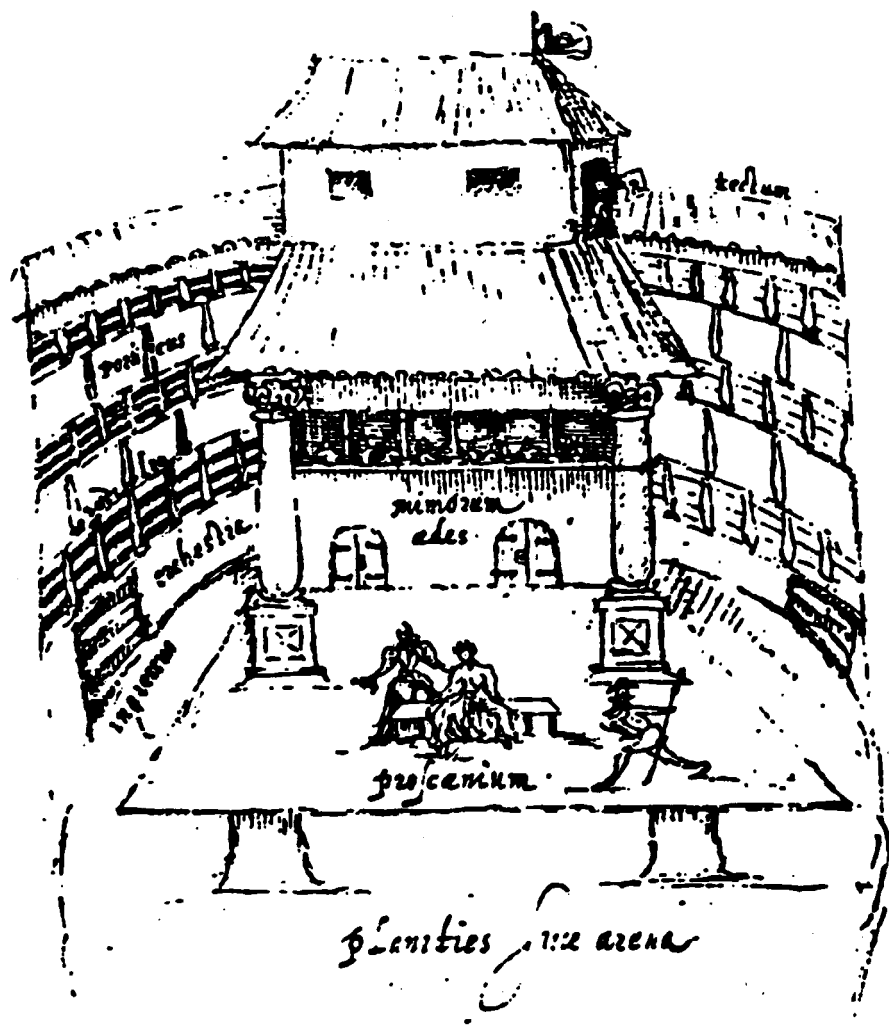
La segunda generación de los teatros ingleses —el primer *Globe* (1599-1613) y el primer *Fortune* (1600-1621)— corresponde cronológicamente a la segunda etapa de construcción de los corrales madrileños, antes de 1602, cuando se les añadió el segundo piso de aposentos encima de la cazuela de mujeres frente al escenario y a la construcción de los corrales de Alcalá y de Toro.

De 1601 data el contrato para la construcción del Corral de Alcalá de Henares, descubierto recientemente por el equipo de Juan Sanz Ballesteros, Mercedes Higuera y Miguel Ángel Coso Marín, todavía sin publicar⁹. El escenario mide 20 pies de ancho por 13 de fondo. Del Corral de Toro se han publicado recientemente un plano (fig. 5), un alzado (fig. 6) y las condiciones del contrato de construcción (1605)¹⁰. Es el más acabado de todos, el único conocido con techo sobre el patio en el siglo XVII. El escenario mide 21,6 pies de ancho por 14,5 de fondo, con la especificación en el contrato de que se haga «detrás del tablado un corredor de cuatro pies de ancho y el alto necesario con dos salidas al tablado y su barandilla y escaleras para subir a él» (Nieto González, p. 232).

Veamos para nuestro propósito comparativo cómo eran los teatros ingleses de la segunda generación (1599-1621):

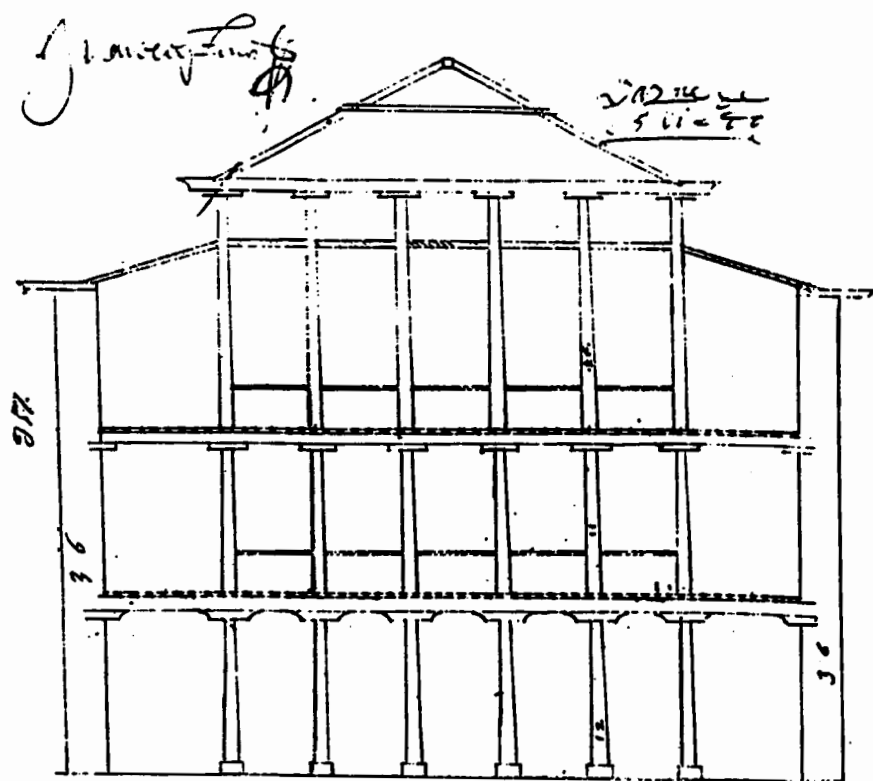
⁹ Antes de encontrar el contrato, Sanz, Higuera y Coso habían descubierto restos del corral en lo que hasta hace poco era un local de cine. Quiero dejar constancia aquí de mi profundo agradecimiento a estos jóvenes investigadores por haberme dado acceso tanto al sitio del corral como a la documentación, y por el esmero con que han procedido en la investigación arqueológica y el empeño suyo, frente a obstáculos considerables, en que se conserven estos restos del único teatro europeo de la época del que quedan restos y documentación.

¹⁰ Publicados por J. R. NIETO GONZÁLEZ, «Trazas para una casa de comedias: 1605», *Studia philologica salmanticensia*, 4 (1979), pp. 221-32.



quantum sit diffusi et per mediam, hystrocom constetali
 oni dignatum, in quo multi vxi Teuri et fugade
 magnitudinis ranti, dyfutiis cantu et septis dicitur, qu

4. The Swan Theater (c. 1596). Dibujo de A. van Buchel, basado en otro de Johannes de Witt.



6. Alzado del corral de comedias de Toro (1605).

Bases solely on the evidence of the plays, what then is the picture of the Globe stage? The principal part of the stage was a large rectangular platform upon which rested two pillars. At the rear of the platform two doors and a curtained recess between them provided access to the stage. The recess, which was an integral part of the tiring house, had to accommodate less than half a dozen people. Above the recess and or doors was an upper level principally used where characters related themselves to others below. In the floor of the stage there was at least one substantial trap¹¹.

Otros investigadores deducen de los textos de las obras teatrales de la época una segunda galería encima de la primera, «which normally served as the domain of dramatic action to represent some place high above the other stages»¹². El techo sobre el escenario del Corral de la Cruz puede no haber cubierto todo el escenario originalmente, aunque sabemos que sí en años posteriores, y los pies derechos de la parte delantera del escenario del Príncipe obviamente sostienen un techo que lo cubría totalmente. En el dibujo de De Witt sobre *The Swan* (fig. 4) el techo sólo alcanza a cubrir la mitad del escenario, pero, como apunta Wickham, «The heavens [el techo] at *The Hope* (1614) were required to extend 'all over the saide stage». Añade el historiador que «it is my belief that the idea of extending the heavens to cover the whole stage as opposed to half of it, originated with either the first or the second Globe»¹³.

Tal como en el caso de la descripción de la primera generación de teatros isabelinos, ésta segunda, ya más detallada, vale igualmente para los corrales españoles. Queda claro, pues, que el diseño de los teatros ingleses y de los corrales españoles es fundamentalmente el mismo. La forma general de teatros como *The Globe* y *The Swan* —poligonal tirando a redonda— despista y esconde, en realidad, un sorprendente parecido en los demás aspectos. Esta particularidad arquitectónica no es, sin embargo, un rasgo esencial de los teatros ingleses, como se ve en el caso de *The Red Lion*, el primero de todos, y en el del primer *Fortune*, rectangulares los dos, cuyos constructores tal vez se vieron limitados, como en el caso de los corrales españoles, por edificios existentes que rodeaban el sitio de la edificación o por las dimensiones del terreno disponible. Como anota Wickham, «a

¹¹ Bernard BECKERMAN, *Shakespeare at the Globe, 1599-1609* (N.Y.: Macmillan, 1962), p. 106.

¹² Irving SMITH, *Shakespeare's Globe Playhouse* (N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1956), p. 137.

¹³ *Early English Stages*, Vol. II, Part I (1963), pp. 73-74.

case exists for considering the "frame" or auditorium on the one hand and the stage and tiring house on the other as separate units, possibly with independent histories, and possibly brought together by chance rather than by design»¹⁴.

El contrato para *The Fortune* especifica que el teatro era cuadrado por dentro y por fuera. El cuadrado medía 80 pies por fuera y 55 por dentro. Tenía galerías en la planta baja (12 pies de altura) y en dos piezas superiores (11 y 9 de altura, respectivamente). El escenario medía 43 pies de ancho y se proyectaba hasta la mitad del patio (27,5 pies)¹⁵.

Hosley, siguiendo a Hodges, pone la altura del escenario a 5,5 pies por encima del nivel del patio¹⁶, una altura que concuerda perfectamente con los cálculos deducidos sobre la altura de los escenarios del Príncipe y de la Cruz, y con los restos de los corrales de Almagro y Alcalá de Henares. El contrato para *The Red Lion* especifica que el escenario iba a tener una altura de 5 pies.

En cuanto a la disposición del tablado, Wickham deduce lo siguiente:

I think we must accept the fact that the dimensions of the stage in Jacobean public playhouses reflected the need to allow some ten feet of its width at either end to accommodate spectators rather than dramatic action.

If this is taken into account, then the actual acting area provided for in the first *Fortune* (and thus, presumably, at the first *Globe*) measured twenty-five feet square. The width of the second *Black-friars* playhouse was forty-six feet¹⁷.

En su descripción de los corrales madrileños (1738) Riccoboni dice que el alcalde de corte se colocaba «dans une petite enceinte qui est dans le Parterre» para las comedias de «fábrica», cuando parte del escenario estaba ocupado con el decorado escénico, pero para las comedias de capa y espada «occupe une chaise sur un des côtés du théâtre, avec deux ou trois archers de sa suite placés derrière lui»¹⁸. Añade que las gradas laterales del patio

¹⁴ *Early English Stages*, Vol. II, Part II, pp. 162-63.

¹⁵ GURR, p. 94.

¹⁶ Richard HOSLEY, «A Reconstruction of the Fortune Playhouses», Part I, *The Elizabethan Theatre* VI (Hamden, CT: Archon Books, 1979), p. 1, n. 2.

¹⁷ *Early English Stages*, Vol. II, Part II, p. 180.

¹⁸ Louis RICCIBONI, *Reflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (París, 1738), pp. 48-49.

«vont se joindre à deux rangs de bancs qui sont sur la scène où les acteurs représentent». Aun antes de la construcción del Corral de la Cruz, a los escenarios de los corrales alquilados en Madrid se les arrimaban tablados laterales o «tabladillos colaterales» para espectadores, práctica que también se seguía desde el principio en el Príncipe y la Cruz. Esta flexibilidad, esta posibilidad de ampliar el escenario para montar un decorado más elaborado es un rasgo fundamental de los corrales madrileños, que los distingue tanto de los teatros ingleses coetáneos como de los corrales españoles de fuera de Madrid ¹⁹.

En resumen, pues, es notable la serie de elementos paralelos entre los corrales españoles y los teatros ingleses coetáneos:

1. Un tablado que se proyecta en un patio al aire libre, con un espacio para la representación de unos 20 a 30 pies de anchura en los corrales y de 18,5 a 30 en los teatros ingleses.
2. Representaciones de día, sin luz artificial ni telón de boca, con la consecuente limitación de posibilidades de escenificación.
3. El escenario rodeado de espectadores por tres de los cuatro costados. Mosqueteros de pie delante del tablado, que tenía una altura de 5 a 5,5 pies.
4. Al fondo del escenario, cortina/paredes tapando un vestuario con tres entradas al escenario, siendo el del medio el lugar de las «apariencias» («discovery space», en inglés).
5. Una (a veces dos) galerías situadas encima del escenario para uso escénico (rejas, balcones, murallas, etc.).

Las diferencias son muy pocas: la menor diferencia de fondo de los escenarios del corral, en comparación con los ingleses, y la flexibilidad del uso en Madrid del espacio a cada lado del tablado central, que permitía un decorado mucho más elaborado. Me parece muy probable que esta última diferencia explique el hecho de que las escenas de «monte», tan frecuentes en las comedias del Siglo de Oro, no aparezcan en las obras escritas para estos teatros ingleses, y que la falta de los tablados laterales en los otros corrales de fuera de Madrid refleja limitaciones parecidas.

Así se explicaría, por ejemplo, la divergencia entre las dos versiones de

¹⁹ Para un tratamiento más amplio de los tablados laterales, véase ALLEN, pp. 41-46.

la primera acotación de *La vida es sueño* que cito a continuación, la primera apropiada para una representación en Madrid:

Sale en lo alto de un monte Rosaura en el hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos ya bajando. (*Primera parte*).

La segunda, simplificada, para representar en un escenario provincial:

Suena ruido dentro y sale Rosaura en hábito de hombre, como que ha caído²⁰.

Tendrán que bastar por ahora estos brevísimos indicios de lo que podría ser un estudio comparativo serio de los dos tipos de teatro de que parten tanto el teatro moderno español como el inglés. Tal estudio sería un capítulo fundamental para la historia del teatro europeo.

J. J. ALLEN

²⁰ Kurt y Roswitha REICHENBERGER, *Manual Bibliográfico calderoniano* (Kassel: Thiele & Schwarz, 1981), Vol. III, p. 643, suelta núm. 1866.

EL AUTO SACRAMENTAL Y LA HEREJÍA

El estudio del auto sacramental como género se ha visto controvertido por la falta de acuerdo sobre qué es, precisamente, el auto sacramental. Algunas obras que anteriormente se aceptaban como autos sacramentales (como el *Auto de San Martinho*, por ejemplo) se han descartado porque no cumplen con todos los requisitos de las definiciones más reconocidas. Partiendo de la caracterización del auto hecha por A. A. Parker en 1943¹, podemos definirlo como: una obra de teatro, alegórica, de una jornada o acto, representada en la fiesta del Corpus Christi, cuyo argumento es una historia piadosa y cuyo propósito es estimular la devoción al Sacramento del Altar. Para algunos críticos un aspecto u otro de esta definición ha sido más importante que los otros. Valbuena Prat, por ejemplo, considera que el carácter alegórico del auto es imprescindible, mientras que para Domingo Ynduráin la alegoría es más bien un resultado de la mezcla de los planos natural y sobrenatural del drama eucarístico, o bien, la mezcla de «lo que hay que creer» y «lo que hay que obrar»². Para Ynduráin, el auto auténtico es el que nos mueve desde la contemplación de la real presencia de Jesucristo en el sacramento a la reforma de la vida. Estamos plenamente de acuerdo con esto. Pero ¿qué motivó la aparición del auto sacramental

¹ *The Allegorical Drama of Calderon*, London and Oxford, 1943.

² Domingo YNDURÁIN, ed., *El gran teatro del mundo*, Madrid, 1981, p. 10.

como género, y sólo en España? La respuesta no es fácil y requiere la consideración de varios factores.

La historia del auto sacramental no se puede separar de la historia de la fiesta del Corpus. En la bula papal *Transiturus*, de 1264, Urbano IV mandó que en toda la Iglesia se celebrara con gran dignidad y pompa y, sobre todo, con gran alegría, la fiesta del Santísimo Sacramento. La intención del papa era hacer posible la veneración de este misterio tan grande fuera de los límites impuestos por el calendario eclesiástico. El Jueves Santo es realmente la fiesta de la institución de la eucaristía, pero es una fiesta que se celebra dentro de la semana religiosamente más triste del calendario, y así el valor *redentor* del sacramento, que debe ser causa de una alegría inmensa, se reduce a un nivel menos importante que el hecho histórico de la *Cena Domini*, la Última Cena. En la fiesta del Corpus, en cambio, encontramos precisamente esa alegría que procede de la realización de la redención en la eucaristía. En la liturgia de la fiesta del Corpus, compuesta por santo Tomás de Aquino, leemos: «Sit laus plena, sit sonora, sit decora mentis jubilatio. Dies enim solemnus agitur, in qua mensae prima hujus institutio»³.

Los conceptos teológicos que santo Tomás expresa en su liturgia se basan en la doctrina de la transubstanciación, formulada primero en el cuarto concilio lateranense, de 1215. Según esta doctrina, el pan y el vino, por la acción del Espíritu Santo y mediante las palabras del sacerdote, se convierten sustancialmente en la carne y sangre de Jesucristo, mientras que quedan los *accidentes* del pan y del vino. Esta afirmación de la presencia corpórea de Cristo en el sacramento llegó a ser en la época del concilio de Trento (1545-63) un arma poderosa en contra de los calvinistas, que trataron de reducir la eucaristía a un mero memorial de la Última Cena⁴. Es importante notar que el concilio de Trento fue esencialmente la respuesta católica a la Reforma protestante. En este concilio participaron más prelados españoles que de cualquier otra nación, a excepción de Italia⁵. Sería natural, pues, que los efectos del concilio se reflejaran de alguna manera en

³ De la *secuencia* de la misa del Corpus Christi.

⁴ En efecto, el concilio declaró *anathema* al que negara la legitimidad de la fiesta del Corpus y de las ceremonias asociadas con la fiesta. (Capítulo v, canon vi.

⁵ Eran 31 los prelados españoles, 187 los italianos, 26 los franceses. De otros países 6, o menos, de cada uno. Véase *The Canons and Decrees of the Council of Trent*, trad. J. WATERWORTH, London, sin fecha, p. 311.

las celebraciones religiosas de España. Pero aun antes del concilio de Trento, el oficio y misa del Corpus parecen haber influido en la composición de los autos. En especial, el concepto alegórico y figurativo de los autos se inspiró en la liturgia. El pan sagrado, que en esta época ya era mucho más importante como imagen de la eucaristía que el vino (ya no repartido a los fieles), vino a ser símbolo de la salvación humana y cumplimiento de lo que significaban las figuras bíblicas. Por eso, una de las imágenes más frecuentes en los autos es la del maná del desierto, figura del pan sagrado que sostiene a los peregrinos del Nuevo Testamento, igual que el maná sostenía a los del Antiguo. Ahora bien, esta figura del maná se encuentra, junto con otras usadas en los autos, en la liturgia de santo Tomás:

In figuris praesignatur,
Cum Isaac immolatur:
Agnus paschae deputatur,
Datur Manna patribus.

Isaac dispuesto a sacrificarse, como Jesucristo; el *agnus paschae*, el cordero pascual, que también se sacrifica; y el Pan, el maná que sostiene todas las prefiguraciones del Santísimo Sacramento. En algunos casos, estas figuras sirven de inspiración para el argumento de los autos, mientras que el asunto siempre es la alabanza de la eucaristía a la luz de su función redentora. El auto sacramental no trataba de convencer directamente a los no creyentes; hasta los decretos mismos del concilio de Trento dicen que la exposición de la hostia y la solemnidad de las procesiones, junto con la obvia reverencia del pueblo ante un misterio tan grande, servirían para «confundir» al hereje, no para convencerlo. No, los que asistían a los autos eran los mismos que asistían a la misa del Corpus Christi; eran fieles, con todo lo que implica la palabra *fiel*: eran personas que, si no comprendían, al menos creían en el Misterio del Altar. Pero la inhabilidad de comprender es función de la naturaleza del misterio: ¿cómo se puede comprender que Dios existe dentro de un pedazo de pan? La necesidad de la fe como precondición de la salvación que el sacramento promete es tema frecuente entre los dramaturgos del auto sacramental temprano, y lo es también en la liturgia del Corpus. En el *Auto de la fuente de los siete sacramentos*, de Juan de Timoneda, las dudas naturales sobre la real presencia se expresan en el personaje alegórico Sosiego:

Pues la razón se destierra
d'este misterio excelente,
decidme: ¿cómo se siente
que el que rige cielo y tierra
esté so el blanco accidente?

La respuesta es, simplemente, que la eucaristía es una cosa que tenemos que aceptar por fe, puesto que es incomprensible e inefable:

querer escudriñar
los secretos de altura
sabed que es muy gran locura
queriendo razón buscar
del que formó la natura.
La fee, hermano, sola es llave
de aquello que no se vee;
y el que sabe y quien no sabe
abrácese con la fe,
que es segurísima nave,
y con ella navegar...
hasta poder allegar
a desembarcar al cielo.
(vv. 326-350.)

Mientras la liturgia de santo Tomás sigue siendo la principal fuente de inspiración para los autores de autos sacramentales, el nuevo vigor e importancia de la fiesta como celebración del misterio central de la fe católica, después del concilio de Trento, propicia la madurez del género. El concilio, apoyándose en la doctrina de la transubstanciación para explicar la existencia de Dios en el sacramento, usa el lenguaje de santo Tomás, hablando de «sustancias» y «accidentes». La afirmación de la sustancial presencia de Dios en el sacramento o, como dicen los dramaturgos, «Dios sacramentado», es al mismo tiempo una afirmación de la ortodoxia del pueblo español frente a la herejía de los reformadores continentales. La definición de Lope de Vega indica la intención de los dramaturgos de la época postridentina:

y ¿qué son autos? —Comedias
a honor y gloria del Pan,
que tan devota celebra
esta coronada villa,
porque su alabanza sea
confusión de la herejía
y gloria de la fe nuestra,
todas de historias divinas.

Calderón de la Barca los define como:

Sermones
puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la Sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender,
y el regocijo dispone
en aplauso de este día.

Puesto que las cuestiones de la teología eucarística son incomprensibles (otra idea expresada en la liturgia del Corpus), hay que expresarlas en forma alegórica. El uso de la alegoría no viene de un concepto del auto establecido *a priori* por los dramaturgos, sino de la necesidad de expresar en términos concretos lo inexpresable, el misterio de la real presencia de Jesucristo en la eucaristía y el efecto trascendente de esta presencia en la vida humana. Los mejores autos tratan del progreso del hombre hacia su salvación, una salvación que obtiene sólo mediante la gracia disponible en los sacramentos, de los cuales la eucaristía es el más excelente. Ésta es otra idea del concilio de Trento expuesta en la sesión trece, capítulo tres. El uso de la alegoría en los autos sacramentales se hace más uniforme en los que siguen al concilio de Trento, hasta que en los de Calderón, por ejemplo, los rasgos medievales del drama litúrgico primitivo han desaparecido por completo y queda sólo una dramatización de la teología sacramental de la época postridentina. Así, los personajes alegóricos adquieren o representan cualidades psicológicas o valores humanos que figuran en la trayectoria de la redención del hombre. El profesor Parker describe la trama del *auto* típico como: «la caída de gracia del hombre, su sujeción al pecado, la im-

posibilidad en que se ve de volver a gozar del amor divino mediante sus propios esfuerzos, la ineficacia por lo tanto del judaísmo; [la importancia de] la encarnación, el sacrificio propiciatorio de Cristo. Para que dramatice el dogma, pues, la humanidad, la gracia, Satanás, la culpa, el judaísmo, el paganismo, y Dios mismo, tienen que volverse personajes dramáticos»⁶.

Una obra anónima y en parte alegórica de comienzos del siglo XVI, el *Auto de acusación contra el género humano*, nos interesa a causa de la importancia tópica de la herejía protestante. En una escena Satanás pregunta retóricamente:

¿Quién ha revuelto ciudades
y levantado a Lutero
sino yo, con mis maldades,
encubriendo las verdades
del alto Dios verdadero?

[...] ¿Quién metió en Inglaterra
esa secta luterana,
y en Flandes, Francia, y su Tierra,
sino yo, por pura guerra,
y aun acá, en aquesta hispana?⁷

Las «verdades del alto Dios verdadero» son obviamente las cosas disputadas por los protestantes, y el aspecto mejor conocido de la herejía protestante era la negación de la real presencia en la eucaristía (aunque nunca fue negado por Lutero; todo lo contrario)⁸. En la misma época, Antonio de Nebrija publica su *Aurea hymnorum expositio* (1522), obra en que glosa el himno eucarístico de santo Tomás de Aquino, *Pange lingua*. Al mismo tiempo, se encuentra desarrollado ya un tipo de teatro derivado de, o al menos asociado con, las fiestas religiosas, como la *Égloga representada en la misma noche de Navidad* (1492), de Juan del Encina, o el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández. Es un teatro que tiene puntos de contacto

⁶ *Aproximación al drama español del Siglo de Oro. Hacia una definición de la tragedia calderoniana*. Madrid, 1976, p. 356.

⁷ Edición de Lázaro CARRETER, *Teatro Medieval*, Madrid, 1965, p. 253.

⁸ Las obras de Lutero fueron prohibidas en España desde el año 1521 y entre 1521 y 1551 fueron prohibidas todas las obras de otros protestantes como Bucer, Melanctón, y Zuinglio. Véase Virgilio PINTO CRESPO, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, 1983, pp. 150-157.

con los antiguos dramas litúrgicos en su estructura (como la obra mencionada de Juan del Encina, que continúa con el uso de pastores derivado del *Officium pastorum*) y que empieza a utilizar personajes alegóricos, pero que al mismo tiempo muestra interés por el influjo protestante. Todo esto coincide con el renovado interés por la liturgia de la fiesta del Corpus Christi, liturgia que celebra sobre todo la real presencia de Jesucristo en el sacramento del altar. La conexión entre la amenaza del protestantismo y la reafirmación de la doctrina de la real presencia no es nada fortuita. Los herejes negaron, o parecían negar, esta doctrina; los ortodoxos, para probar la ortodoxia, tenían que afirmarla. Y aunque algunos críticos eminentes han negado la importancia de la lucha contra el protestantismo en el desarrollo del auto sacramental, es obvio que sólo se desarrolla dentro de este ambiente de controversia religiosa del siglo XVI⁹. La doctrina eucarística no era nada nueva en este siglo; se encontraba ya establecida en su forma definitiva en el siglo XIII, pero es sólo en el XVI cuando encontramos la combinación de una madurez relativa del teatro junto con la posibilidad de utilizar esta doctrina como prueba de ortodoxia y «confusión de los herejes». Sólo en España, y sólo en este siglo, la fiesta del Corpus produce dramas eucarísticos. Claro que la fiesta se había asociado antes con representaciones dramáticas, igual que en otros países, pero estos dramas eran de varios asuntos, no siempre, o casi nunca, de alabanza eucarística. En otros países, como en Inglaterra, donde arraigó más fuertemente el protestantismo, se dejó de celebrar la fiesta del Corpus con tanto entusiasmo. Es obvio que hay una conexión bastante estrecha entre el auge del protestantismo y la reafirmación de la doctrina eucarística. En España, en vez de dejar de celebrar la fiesta, en esta época se celebra con más entusiasmo, y las representaciones dramáticas que la acompañan ahora cambian para reflejar la nueva realidad de la creciente influencia de la herejía y la subsiguiente reacción en el concilio de Trento. Subrayemos otra vez que los prelados españoles formaron uno de los contingentes más grandes del concilio, y que participaron activamente en las sesiones que trataron la doctrina sacramental. Algunos de estos obispos tuvieron conexiones con las producciones dramáticas para el Corpus.

Sí nos adherimos, pues, a la definición presentada al principio de este ensayo, y teniendo en cuenta que la alegoría es más bien resultado que

⁹ YNDURÁIN, pp. 11-13.

requisito, tenemos que reconocer que los primeros dramas que realmente se pueden denominar «sacramentales» o «eucarísticos» son los que aparecen en la primera mitad del siglo XVI. Hacia 1520, o sea, más o menos en la misma época en que Nebrija iba preparando su glosa al himno eucarístico *Pange lingua*, y durante el primer período del protestantismo continental, se produce en España una obra que se titula *Farsa sacramental*, de Fernán López de Yanguas (1470-1540). Como los dramas medievales, se basa estructuralmente en el *Officium Pastorum*, pero temáticamente es una alabanza de la eucaristía. No hay aquí verdadera alegoría (y esto hace que Wardroppe lo considere como «prototipo» del auto sacramental), pero los personajes son *tipos* despersonalizados, teniendo como nombres los de doctores de la Iglesia: Ambrosio, Jerónimo, Agustín y Gregorio.

Inmediatamente después de esta obra, apareció otra que se ha titulado *Farsa sacramental de 1521*, anónima, compuesta para la celebración de la fiesta del Corpus Christi. Aquí la alegoría tiene un lugar importante, pues la Fe, requisito imprescindible para la apreciación del misterio eucarístico, explica a los pastores las maravillas asociadas con la fiesta y el Sacramento. Sólo mediante la fe, y prescindiendo de los sentidos falibles, se puede apreciar la verdad de la presencia. Que esta obra se escribió pensando en la nueva herejía protestante parece indicado en lo que dice la Fe con referencia específica a la doctrina de la transubstanciación:

«Si todas las cosas crió de no nada
con sólo dizillo, y ansí lo leemos
que Dios lo mandó; y hechas las vemos,

[...] el vino en su sangre deuemos creer
y el pan en su cuerpo que pudo boluer.

[...] Quien con las reglas de naturaleza
nivela el poder de Dios Soberano,
juzgalle deuemos hereje, y por vano.»
(vv. 224-235.)

La negación de la doctrina de la transubstanciación no empieza, claro está, con los protestantes del siglo XVI. Ya había sido negada anteriormente por los herejes como los waldenses y los albigenses (y por eso fue promulgada en el concilio lateranense de 1215 la doctrina eucarística). Lo impor-

tante aquí es la relación sugerida entre la negación de la doctrina y la herejía, de un lado, y el uso de la doctrina eucarística de la liturgia del Corpus Christi para combatirla, del otro.

Mientras el efecto de la Reforma protestante se hacía más y más fuerte en Europa, se consolidaba el género del auto sacramental en España. Es en el grupo de obras de la segunda mitad del siglo XVI donde encontramos por primera vez el título de «auto» aplicado a esos dramas. Veo en esta palabra una afirmación de la ortodoxia del autor frente a la herejía. Es un uso equivalente al de la misma palabra en los «autos de fe» de la Inquisición¹⁰. En el grupo de obras de la última mitad del siglo es donde encontramos, de una manera significativa, la conexión entre el sacramento de la Penitencia y el de la Eucaristía. El arrepentimiento, o sea, la penitencia, se encuentra en estos *autos* como requisito previo a la recepción de los beneficios de la eucaristía. Así, la fe es sustituida por la penitencia, probablemente porque los protestantes basaban su salvación en la fe y no en los sacramentos. Esto es significativo porque el concilio de Trento promulgó varias declaraciones sobre la necesidad de la penitencia auricular y sacramental (Sesión XIV) en contra de las ideas «heréticas» de Lutero y Calvino. Desde la época de Trento se hace más y más frecuente la mención de la penitencia como requisito antes de la recepción de la eucaristía, hasta convertirse en *topos* ordinario de los autos sacramentales. Un ejemplo bastará: Juan de Timoneda (1518-1583) escribe, en su *Auto de la fuente de los siete sacramentos*, que para recibir bien la Eucaristía, se necesitan: «Una vera contricción, / y muy Católica Fe, / y entera disposición.» Y además insiste en una adecuada preparación antes de llegar a beber de la fuente sagrada: «que ninguno-ose llegar / a esa fuente a beber / si no está como ha de estar», palabras que reflejan la doctrina de la penitencia afirmada por el concilio. Las obras de Timoneda fueron escritas bajo la influencia de dos arzobispos de Valencia. Uno de éstos, don Francisco de Navarra, estaba presente en las sesiones del concilio donde se discutían precisamente la importancia de la penitencia como preparación para la recepción de la eucaristía y también en las que se formularon los decretos sobre la eucaristía. Esto ocurrió en las sesiones de octubre y noviembre de 1551. Don Francisco se

¹⁰ Es interesante notar que la celebración de la misa muchas veces formaba parte de los autos de fe, tanto para combatir la herejía como para ratificar la activa y actual real presencia de Jesucristo en la eucaristía.

trasladó al arzobispado de Valencia en 1556. Sería inverosímil que los autos eucarísticos aprobados por él y a él dedicados no reflejaran algo de su preocupación por estos asuntos. Los autos sacramentales ahora podían servir para promover la interpretación tridentina de la fe católica, centrada en la eucaristía. Otra obra de Timoneda, el *Auto de la fe*, declara que sólo se puede comprar el Pan del Cielo:

a precio de contrición
y limpieza y confesión;
quien assí compra este pan
terná gloria y perfección.

Así, la recepción de los beneficios de la redención, disponibles en la eucaristía, se liga con la penitencia. Lo que en los dramas como *la farsa sacramental de 1521* era la fe, lo es ahora la penitencia y la reforma de la vida personal. En efecto, los autos postridentinos se reducen muchas veces a una fórmula que se basa en la confesión del penitente y, al final, la recepción de la comunión. En *el Hospital de los locos*, de José de Valdivielso (1560-1638), Cristo recibe al penitente diciendo:

Yo perdono mil ofensas,
que me hace gusto tu llanto.
Llora, que en verte me alegras.
Lo que a tu dolencia ymporta
es la amada penitencia;

y después:

Doyte mi Cuerpo divino
entre estas especies bellas
para transformarte en mí
siendo yo tu bida mesma.

Aquí también vemos la insistencia tridentina en la suficiencia de la comunión sólo en forma de pan (sesión 21); por eso, «mi cuerpo divino» y no «mi Cuerpo y Sangre». En efecto, las obras de Valdivielso se pueden llamar «penitenciales» igual que «eucarísticas», pues siempre se subraya la insistencia tridentina en la inseparabilidad de los dos sacramentos. Así se

hace hincapié en la piedad divina que permite la redención del pecador por medio del sacrificio de Jesucristo, acto propiciatorio cuyos méritos se celebran y se hacen inmediatos con cada misa.

La misma ideología se encuentra también en las obras eucarísticas de Lope de Vega, aunque aquí la acción dramática y la teología a veces parecen en conflicto. Sus personajes reaccionan como personajes de las comedias seculares motivados por cuestiones de honor personal, y la doctrina sufre en consecuencia. En *El Pastor Lobo y la cabaña celestial*, por ejemplo, el Pastor Lobo, el diablo, quiere que la Cordera deje a su Esposo (Cristo), y se arregla con Apetito y Descuido para que le ayuden a cautivarla. La Cordera, aunque ama a su Esposo, el Buen Pastor, se deja engañar fácilmente por el Lobo sin ninguna lucha psicológica, vencida sólo por el atractivo físico, sin escrúpulos morales. Cuando al final se arrepiente, el pastor Bueno oye su confesión y los dos van al río para que se purifique; luego, entre las maldiciones del Lobo, se preparan para la Comunión, el banquete sagrado. Teológicamente, la obra es débil, pues la pecadora no ha luchado, no ha ejercido su libre albedrío, y la penitencia, fruto del dilema moral, está introducida en el último momento como requisito doctrinal, pero sin integrarse en la trama.

El teatro sacro de Calderón de la Barca es mucho mejor, pues aquí se expone correctamente la doctrina tridentina sin sacrificar el interés dramático. Un ejemplo bastará para mostrar el valor de su obra. En el auto *Los encantos de la culpa* vemos reunidos todos los tópicos de la liturgia del Corpus con un conocimiento de la psicología del pecador. Al final de la obra, de acuerdo con la doctrina tridentina, la penitencia y la salvación del hombre se ligan indisolublemente, pero es un desenlace que se iba preparando a lo largo del relato. El pecador es informado pronto de la necesidad de la penitencia. En las palabras del Entendimiento:

Aunque desee
que halles Penitencia yendo
a eso, la culpa hallaréis,

Y el hombre, abandonado de sus sentidos, sigue pecando. Finalmente, aconsejado por el Entendimiento que busque la penitencia para merecer la salvación, el pecador se confiesa:

Ya que el hombre confiesa su culpa
y arrepentido me pide Perdón,
oh Penitencia, pues era el Iris,
acude volando a darle favor.

El arco iris, símbolo bíblico del pacto entre Dios y el hombre después del gran diluvio, es aquí símbolo de la paz y de la reconciliación. A pesar de su confesión, el hombre puede utilizar su libre albedrío para rechazar la gracia divina de los sacramentos, y esto es lo que ocurre aquí. El concilio de Trento subraya la necesidad de obrar bien aceptando la gracia, para merecer la salvación, y Calderón aquí demuestra dramáticamente la posibilidad de perder la salvación si uno no hace uso de la gracia. Al final, la memoria de su muerte inevitable y la condenación eterna hace que el hombre acepte la intervención de la penitencia, que sale al tablado en un carro triunfal, prometiéndole al penitente el Pan del alma:

La Penitencia os lo ofrece
que sin ella (cosa es clara)
que verle no merecía
Hombre con gloria tantas.

Lo que va a ver es la eucaristía, símbolo de su salvación. En las obras de Calderón se resumen las perfecciones del auto sacramental como género. La fe, que al principio del género conducía a la salvación en la eucaristía, se convierte aquí en «la Fe de la Penitencia». Esto se ve claramente en las palabras de la Culpa:

Me saca
a quien encantado tuvo
la Penitencia sagrada
en virtud de aquel divino
manjar que da por vianda.

En el *auto sacramental* vemos reunidos dos factores: 1.º) la afición del pueblo español a las representaciones dramáticas asociadas con las festividades religiosas; 2.º) el impulso que cambió el teatro asociado con la fiesta del Corpus Christi de unas representaciones piadosas, pero inconsistentes, a unas específicamente relacionadas con la eucaristía, tiene que ver no sólo

con la tendencia natural de ajustar el asunto a la doctrina sugerida por la fiesta, sino también con un propósito antiherético. La aparición de los dramas eucarísticos en exactamente la misma época en la que surge la amenaza protestante no es nada fortuita. El drama sacramental es una respuesta católica del pueblo español al «luteranismo» continental. Pero es más; el carácter de estos dramas cambia a medida que avanzan los siglos XVI y XVII para reflejar las doctrinas promulgadas por el concilio de Trento. Recordemos que el impacto general de estas proclamaciones era un poco tardío, puesto que en España se demoró la promulgación de los decretos. Sin embargo, mediante la participación directa de ciertos prelados en las sesiones-clave sobre la eucaristía y la penitencia, el drama refleja bastante pronto ciertas preocupaciones y se reconoce el drama eucarístico como medio de proclamar la ortodoxia del pueblo y de fomentar un entusiasmo hacia el Sacramento del Altar. Así, tenemos que considerar el *auto sacramental* como reflejo de las condiciones religiosas y sociales de la época y no meramente como fenómeno literario.

GREGORY PETER ANDRACHUK

LA COMEDIA DE CORRAL DE LOPE COMO GÉNERO VISUAL

Di, que ya el vulgo te aclama,
si acción a los versos das.

La noche de San Juan, Ac. N.

VIII, 146.

En un artículo reciente de Alicia Amadei-Pulce sobre las «comedias de teatro» de Calderón, tropezamos con lo siguiente: «La intelección de una obra como *Fuente Ovejuna* o *Los embustes de Fabia* no pierde nada si se escucha a ojos cerrados. En la “especie” comedia de Lope de Vega la dimensión visual está ausente. La comedia de corral es un género “imaginativo”, o, si se quiere —como lo califica John Weiger— un género auditivo»¹. Es una afirmación exagerada, por no decir extravagante; pero no es más que la *reductio ad absurdum* de una tendencia corriente en la crítica de nuestros días. John Weiger, a quien cita la autora, ha llegado a decir, en efecto: «La comedia española es una forma de arte para el oído, o sea, un género auditivo... Para Lope, la comedia consiste ante todo en los elementos que escuchará el público»². Como otros críticos, Weiger ha subrayado el hecho de que los dramaturgos se designaban normalmente como

¹ «El *stile rappresentativo* en la comedia de teatro de Calderón», en *Approaches to the Theater of Calderón*, editado por Michael D. McGAHA, Washington, University Press of America, 1982, pp. 218-219.

² John G. WEIGER, *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 43 y 46.

poetas, los actores como *recitantes* y los espectadores como *oyentes*; que se hablaba sobre todo —en el *Arte nuevo*, por ejemplo— de oír una obra dramática. También Margit Frenk ha calificado a la comedia de corral como el «género oído y comunitario por excelencia»; ha dicho que «por lo menos hasta 1630-40, la parte espectacular del teatro, todo lo que percibía la vista, casi no contaba: el público iba a los corrales para oír... Sólo con [Calderón] y con la inauguración del teatro del Buen Retiro comienza a cobrar más importancia el aspecto visual de las comedias»³. Incluso José María Díez Borque ha comentado que «el público iba más a oír que a ver, con unas posibilidades imaginativas y una estética de la palabra quizás hoy perdidas —y que, a mi ver, hay que poner en relación con toda una tradición de literatura oral popular en todos los niveles sociales». En el caso de este crítico hay que reconocer, sin embargo, que es uno de los pocos que han abordado de modo sistemático la semiología de la comedia, y que tras la frase citada leemos a vuelta de página: «El público del XVII tenía sin duda una mayor imaginación plástica, y aunque a veces habría que darle elementos escénicos muy gráficos para ayudar a su imaginación, tenía una gran capacidad para leer signos escénicos rudimentarios»⁴.

Es evidente que en toda esta insistencia en lo auditivo hay gran parte de verdad. La creciente explotación de apariencias, máquinas y tramoyas, y sobre todo —con la llegada a la corte, en los años veinte, de ingenieros italianos como el capitán Fontana y Cosme Lotti— de todo el aparato espectacular de la escenografía exótica, obró sin duda un cambio radical en las relaciones entre los aspectos orales y visuales del drama del Siglo de Oro. Es verosímil incluso, como ha sostenido Luise Fothergill-Payne, que había ocurrido medio siglo antes un cambio de signo opuesto; que antes de convertirse los corrales en teatros permanentes en las últimas décadas del siglo XVI, el drama español —el popular, al menos— había sido siempre más visual que auditivo, pero que gracias a la mayor intimidad y mejores condiciones acústicas de estos locales, cobró una importancia mucho mayor el

³ Margit FRENK, «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 1980), Roma, Bulzoni, 1982, t. 1, pp. 101-123, esp. 113-114.

⁴ J. M. Díez BORQUE, edición de Lope de Vega, *El mejor alcalde, el Rey*, Madrid, Istmo, 1974, pp. 61-62. Véase también idem, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

elemento verbal⁵. Pero, por otra parte, las representaciones que se hacían fuera de ellos, como los autos de Corpus Christi, habrían seguido siendo muy visuales; y en los corrales también, para ciertos tipos de obra, como las comedias de santos, habría resultado más fácil desde un principio ingeniar efectos espectaculares. Hemos de suponer, en efecto, cierta continuidad entre la *mise en scène* del Medioevo y la del Barroco, como ha sugerido John Varey en un estudio reciente sobre el «discovery-space», en el uso de signos visuales, en la explotación simbólica, por ejemplo, de espacios y niveles distintos⁶. En toda la historia del teatro, los dramaturgos han hablado de hecho dos lenguajes: para los ojos y los oídos de su público; y aunque de época en época haya habido diferencias de énfasis y enfoque, ninguno de los dos ha dejado nunca —salvo en algunos géneros «puros» y algo artificiales, como la pantomima o el drama de radio— de ejercer una función esencial incluso para reforzar y aclarar al otro.

Algunos escritores del siglo XVII insistieron en la importancia complementaria de lo visual y lo auditivo en el teatro de su tiempo. Luis de Morales Polo, por ejemplo, definió la comedia como «un convite que el entendimiento hace al oído y a la vista»⁷; y Juan de Zabaleta, describiendo en 1660 una visita a un corral, imaginó como sigue lo que les podía ocurrir a dos mujeres en la «cazuela»:

La que está junto a la puerta de la cazuela, oye a los representantes, y no los ve. La que está en el banco último, los ve y no los oye. Conque ninguna ve la comedia; porque las comedias ni se oyen sin ojos ni se ven sin oídos; las acciones hablan gran parte, y si no se oyen las palabras, son las acciones mudas⁸.

El mismo Lope, creo yo, mantenía un mejor equilibrio que algunos críticos. Thomas E. Case, por ejemplo, ha escrito que «para Lope, una come-

⁵ Louise FOTHERGILL-PAYNE, «Del carro al corral: La comunicación dramática en los años setenta y ochenta del siglo XVI», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7, 1983, núm. 2, pp. 249-261.

⁶ John E. VAREY, «Cave-men in Calderón (and some Cave-women)», en *Approaches* (véase nota 1), pp. 231-247, esp. 244.

⁷ Luis de MORALES POLO, *Epítome de los hechos y dichos del Emperador Trajano* (1654), citado por M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943, t. 2, p. 316 nota.

⁸ Juan de ZABALETA, *El día de fiesta por la tarde* (1660), editado por J. M. Díez Borque, Madrid, Cupsa, 1977, p. 34.

dia era para ser oída y no vista, y por eso se opone al uso de tanta escenografía y máquinas»⁹. Case aludía al conocido *Prólogo dialogístico* de la *Parte Décimasexta* de 1621, en que las Personas son El Teatro y Un Forastero. A este prólogo se le ha puesto la etiqueta de «Queja del Teatro contra las comedias de tramoya», y suele aducirse como prueba de dicha actitud por parte del dramaturgo; pero incluso en él se defiende la importancia de lo visual.

«En materia de agradar los ojos», dice El Teatro, «te quiero vencer con vn exemplo; quando ay vna fiesta de toros: va a verlos, o a oírlos?» «Yo no he oydo dezir que hable algun toro, que cante, o bayle», responde el Forastero. «Pues siendo los ojos tan principal sentido, no es pequeña la causa con que se mueue el pueblo...» «Dellos», dice el Teatro a continuación, «se dize grandes alabanças: pero aunque sea cosa tan excelente el oyr, puedo yo con sola la vista oyr leyedo, y saber sin los oydos quanto ha passado en el mundo». Claro que los oídos desempeñan un papel parecido; el Forastero replica: «Lo mismo dirá los oydos contra los ojos, pues pueden ver como ellos, retratando en la imaginación por Ideas lo que oyen.» Para Lope, lo esencial en ambos casos —y en toda la historia del teatro desde los griegos antiguos— es la captación de las Ideas por el «alma», por el intelecto y la imaginación. «Pero boluiendo al pueblo», sigue el Teatro, «digo, q justamete se mueue a estas maquinas por deleitar los ojos, pero no a las de la comedia de España, dode tan grosseramente baxa, y sube figuras; salen animales, y aues, a que viene la ignoracia de las mugeres, y la mecanica chusma de los hombres».

Es evidente que debemos relacionar este texto, como ha hecho Eugenio Asensio, con su momento histórico¹⁰, y que a lo que Lope se opone no es a lo visual en sí, sino al empleo excesivo y exclusivo, por una boga vulgar, de lo que en el cine de hoy, por ejemplo, llamaríamos «efectos especiales», de un abuso antiestético de lo espectacular, sobre todo cuando se efectuara «tan grosseramente». Él mismo sacó partido, en muchas obras anteriores y posteriores, de apariencias semejantes; y no es sólo que fuera in-

⁹ T. E. CASE, «Los prólogos de *Partes IX-XX* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 30, 1978, núm. 1, pp. 19-25, esp. p. 22.

¹⁰ E. ASENSIO, «Tramoya contra poesía, Lope atacado y triunfante (1617-1622)» en *Actas del Coloquio Teoría y Realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana* (Roma... 1978), roma, Instituto Español de Cultura y de Literatura, 1981, pp. 257-270. Véase también Ruth Lee KENNEDY, *Studies in Tirso I*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974, esp. pp. 188-218.

consecuente o que se dejara «llevar de la vulgar corriente», que adoptara a regañadientes «aquel hábito bárbaro»¹¹. Es conocidísimo su constante aprecio del arte pictórico; y como ha recordado F. A. de Armas en un sesudo artículo, compartía las teorías corrientes de su época en concebir la poesía y la pintura como artes complementarias y en el fondo idénticas: «Lope de Vega's rejection of the *tramoya* or spectacle does not imply a rejection of painting. Instead he emphasizes the fact that painting is mute poetry and as such deserves a place within his own *inventio*. The inclusion of a painting within a *comedia* is no a mere adornment, since it possesses its own soul and body that thus merge with the dramatic poetry expanding its meaning»¹². Y lo que de Armas dice de las pinturas que a menudo se presentan o se describen en comedias de Lope, para mí queda patente que debe decirse de todos los elementos visuales a que alude o cuyo empleo sobreentiende al escribirlas, con tal que no distraigan al espectador, sino que contribuyan a la comprensión de su sentido esencial. En el primer cuadro de *El poder vencido* (¿1614?), el viejo Fabricio, a propósito de una comedia que «no tiene para los ojos», comenta que «Los ojos sentidos son, / y darles gusto es razón»; su interlocutor responde que «Muchos reciben enojos / desto de trampas y vigas»; pero Fabricio concluye la discusión: «Acer-tado, bueno es»¹³.

Lope y sus secuaces se vieron obligados a adaptar su estilo al incremento progresivo de sus recursos escenográficos; pero incluso para comprender el impacto —en un teatro más bien simbólico y emblemático— de una *mise en scène* ilusionista y espectacular, importa no desdeñar el importante papel visual que juegan elementos aparentemente anodinos. Muchas de las más famosas comedias comerciales de Lope —y de Calderón, pues a esta «especie» pertenecen muchos de sus dramas más famosos, como *La vida es sueño*, *El médico de su honra* y *El alcalde de Zalamea*— parecen explotar precariamente aún los recursos limitados de los corrales a que se destinan: su misma estructura, y un repertorio restringido de vestidos, accesorios, mue-

¹¹ Compuso, por ejemplo, el texto de la primera ópera española, *La selva sin amor*; y yo —a diferencia de otros críticos— no encuentro en su descripción amargura sino admiración por el arte de Cosme Lotti: «el bajar de los dioses y las demás trasformaciones requería más discurso que la égloga, que, aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos»; B.A.E. t. 188, p. 188.

¹² F. A. de ARMAS, «Italian Canvases in Lope de Vega's comedias: the case of Venus and Adonis», *Crítica Hispánica*, 2, 1980, núm. 2, pp. 135-142.

¹³ ac. N., VIII, p. 350.

bles y efectos escénicos, amén de la acción (gestos, ademanes y movimientos) de los actores. Pero sí los explotan, porque están concebidas para ser vistas, ostentadas a los ojos del público.

Claro que cualquier comedia, una vez escrita, no era más que una receta, una partitura, cuya realización escénica corría a cuenta de la compañía que la hubiera comprado. El mismo Lope sabía mejor que nadie que, para vivir de veras, el texto dramático necesitaba escenificarse en el teatro —o en la mente, al menos. Al ofrecernos las comedias de su *Dozena parte*, alude a la contribución esencial, creadora, de los actores —o del lector: «Bien sé que en leyéndolas te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma, para que te den más gusto las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento»¹⁴. En este sentido, cualquier representación, real o mental, es una empresa colectiva, una colaboración entre el autor y sus distintos intérpretes. Y no nos consta que Lope —a diferencia de Shakespeare, Molière o muchos dramaturgos modernos— tomara parte normalmente en este proceso. Pero sí sabemos, por un conocido comentario de Ricardo de Turia, que asistía con frecuencia a representaciones de comedias, para observar las reacciones del público: «El famoso y nunca bien celebrado Lope de Vega suele, oyendo así comedias suyas como ajenas, advertir los pasos que hacen maravilla y granjean aplauso, y aquéllos, aunque sean impropios, imita en todo, buscándose ocasiones en nuevas comedias...»¹⁵. Y así se explica aquella familiaridad con el gusto de su variado público que es la nota más consistente y más característica del *Arte nuevo*. Y resulta evidente asimismo, tan pronto como nos acercamos a sus textos, que Lope imaginaba y aun determinaba en gran parte cómo éstos habían de representarse en las tablas. En algunos casos —en sus comedias mitológicas o hagiográficas, por ejemplo, e incluso en algunas históricas— acompañaba el texto de muy gráficas indicaciones escénicas; en el autógrafo de *El piadoso aragonés* leemos, por ejemplo, cerca del final: «Abriéndose unas puertas en lo alto, se vean el príncipe don Fernando y la reina doña Isabel, coronados, y a sus pies algunos moros y judíos, y España a un lado, y Castilla y Aragón al otro»¹⁶. En la mayoría, por el contrario, era muy parco en

¹⁴ B.A.E. t. 52, p. XXII.

¹⁵ Ricardo de TURIA, *Apologético de las comedias españolas* (Valencia, 1616), en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972, p. 179.

¹⁶ B.A.E. t. 213, p. 366.

las acotaciones, aunque es de notarse, de paso, que las que sí ponía (como en el ejemplo citado) solían ser imperativos: *entre*, o *váyanse*. Pero la manera de representar, el aspecto visual —los gestos, los movimientos, la indumentaria— iba muchas veces implícito en el diálogo mismo, sobre todo para los intérpretes que conocían como él los convencionalismos del corral. En este sentido, pues, Lope se diferencia mucho menos de lo que cabría pensar de algún autor moderno, como por ejemplo Antonio Buero Vallejo, que según confesión propia siempre ha «acotado muchísimo, hasta la saciedad»; importa comprender que pudiera haber dicho con Buero que «siempre vi el teatro en función de su representación... Y yo entiendo que el autor dramático debe ser un hombre de teatro todo lo completo que pueda, pero creador, en virtud de ello mismo, de textos a los cuales no hay que retocar mucho, porque está casi todo previsto en ellos»¹⁷.

Pero volvamos a nuestro texto —o pretexto— inicial: «La intelección de una obra como *Fuente Ovejuna* o *Los embustes de Fabia* no pierde nada si se escucha a ojos cerrados.» Es decir, que lo único que importa en tales comedias es la «banda sonora», que su *mise en scène* ideal sería una emisión de radio.

En el caso de *Los embustes de Fabia*, sería fácil demostrar que surtiría mucho más efecto en cualquier teatro que si la escucháramos a ciegas. Es un melodrama, bastante malo, por cierto, pero difícilmente podría ser más teatral, más visual. En el primer acto, por ejemplo, Fabia está a punto de morir apuñalada; pero su marido, un viejo senador romano, avanza para detener el brazo del asesino, que también ha estado vacilando. En el segundo, ella amenaza con arrojar desde una torre al hijo de los dos, y mata con veneno a un esclavo con unas rosas sacadas de una guirnalda y echadas en una copa de la cual ella misma acaba de beber. En el tercero, el marido se suicida, chupando una sortija, y ella le imita —pero luego resucita—, explicando que éste ha sido un último *embuste de Fabia*. Y nada de esto se narra; todo ocurre en las tablas, delante de nuestros ojos. Pero se trata de una comedia muy poco conocida; pensemos más bien en *Fuente Ovejuna*, y bastará fijarnos en uno solo de sus múltiples aspectos visuales.

En realidad el drama está dominado por unos símbolos muy visibles: las insignias de la Orden Militar de Calatrava y de los Reyes Católicos. Lo primero que vemos en la obra es al protagonista, el Comendador Fernán

¹⁷ A. BUERO VALLEJO, Entrevista con José MONLEÓN, *Primer Acto*, 167, abril 1974, p. 10.

Gómez. Lleva en el pecho la roja cruz de Calatrava, y a su lado la espada que se ciñe todo caballero, y Lope insiste desde un principio en lo que simbolizan. En primer lugar, el deber de ser cortés, de respetar la dignidad del prójimo, sea superior, igual o inferior. Si el joven Maestre le ha faltado,

la obligación de la espada
que le ciñó, el mismo día
que la Cruz de Calatrava
le cubrió el pecho, bastaba
para aprender cortesía.

(vv. 32-36)¹⁸.

El Maestre de hecho no está culpado; acude con prisa y asegura ser agradecido al Comendador:

y por las señales santas
que a los dos cruzan el pecho
que os lo pago en estimaros
y, como a mi padre, honraros.

(vv. 60-63.)

Es el mismo Fernán González quien incurre constantemente en la descortesía, que es —como la crítica reconoce— uno de los temas esenciales de la obra.

Cruz y espada simbolizan asimismo la santa misión de las Órdenes Militares, fundadas para pelear contra los enemigos de la fe de Cristo. El Comendador insta al Maestre:

Sacad esa blanca espada,
que habéis de hacer, peleando,
tan roja como la Cruz
porque no podré llamaros
Maestre de la Cruz roja
que tenéis al pecho, en tanto
que tenéis blanca la espada...

(vv. 129-135.)

¹⁸ Cito por la edición de Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 1984.

Y el Maestre responde:

Sacaré la blanca espada,
para que quede su luz
de la color de la Cruz,
de roja sangre bañada.
(vv. 153-156.)

Pero sacarla, como quiere el Comendador, contra los futuros Reyes Católicos, para Lope y su público sólo podía ser una perversidad traidora, sacrílega; el mismo Flores, describiendo más tarde la toma de Ciudad Real, por poco lo confiesa:

porque la Cruz roja obliga
cuantos al pecho la tienen,
aunque sean de orden sacro;
mas contra moros se entiende.
(vv. 465-468.)

El joven Girón, engañado ahora por Fernán González, ganará en el futuro más legítimas victorias:

que quien en tan pocos años
pelea, castiga y vence,
ha de ser en otra edad
rayo del África fértil,
que tantas lunas azules
a su roja Cruz sujete.
(vv. 515-520.)

Como el mismo Maestre promete al final, cuando salga contra los moros de Granada, apenas sacada la espada,

plantaré mis Cruces rojas
sobre sus altas almenas.
(vv. 2332-2333.)

El simbolismo de las insignias, pues, puede ser confirmado o desmentido por el que las lleva. «A no veros con la cruz», dice Laurencia al Co-

mendador, «os tuviera por demonio» (811-812). Éste, por una vez, se ha desceñido su espada; y ahora, para agredir a Laurencia, deja en tierra su ballesta —otra arma noble; Frondoso, para ampararla— como debiera hacer su señor levanta dicha arma contra el pecho del Comendador, si bien la insignia de la Orden no deja de infundirle respeto: «aunque la Cruz me da assombro» (829).

Cuando el Comendador se burla del honor que pretenden tener los villanos, el Regidor le recuerda que ellos, como cristianos viejos, son más «limpios» que muchos nobles:

Alguno acaso se alaba
de la Cruz que le ponéis
que no es de sangre tan limpia.
(vv. 989-991.)

Y Esteban prevé que los Reyes Católicos quitarán al mismo tiempo, a caballeros tan indignos, sus señoríos y sus símbolos:

Y harán mal, cuando descansen
de las guerras, en sufrir
en sus villas y lugares
a hombres tan poderosos
por traer Cruces tan grandes.
Póngasela el Rey al pecho,
que para pechos reales
es esa insignia, y no más.
(vv. 1623-1630.)

En respuesta, Fernán Gómez da fe de su tiranía, su «descortesía», no sólo en prender a Frondoso y a Laurencia, sino en herir al alcalde con su propia vara, el «palo sin provecho» (1342), que es a su vez el símbolo de la desacadatada autoridad de éste; y el júbilo y armonía de la boda terminan en el triunfo aparente del desorden.

Este cuadro, sin embargo, ha sido precedido por otro, brevísimo, en que las fuerzas del desorden sufren una derrota total —derrota que se simboliza en la sustitución en «las ventanas de las torres altas» (es decir, en «lo alto del teatro», pues no es sólo un decir; se trata seguramente de accesorios concretos) del pendón de Calatrava por los «pendones victoriosos»

de Fernando e Isabel (1461-1462), con «los castillos y leones / y barras aragonesas» (1119-1120). Y después de la toma de la «casa de la encomienda», habrá una nueva escena de regocijo que se diría también de boda, pues se celebra en ella, en términos tan parecidos a los anteriores, a la pareja real; y a mediados de este cuadro la cabeza del Comendador —del tirano que quitó a los villanos desposados— se quita del escenario para ser reemplazada por un escudo con las armas reales. Lo que podemos cerrar ahora, si queremos, son los oídos; los gritos de los villanos —copiados, por cierto, del relato histórico— han sido transmutados en símbolos visuales, teatrales, de modo que no hace falta realmente que oigamos las palabras:

¡Vivan Castilla y León,
y las barras de Aragón,
y muera la tiranía!
(vv. 2078-80.)

Se habla a menudo de *Fuente Ovejuna*, y de *Peribáñez*, como si constituyeran, con *El mejor alcalde, el Rey*, una trilogía; pero no hay razón para creer que Lope ni ninguno de sus contemporáneos las considerasen como tal. Se habla también de ellas, junto con *Los comendadores de Córdoba*, *La dama del Olivar* (de Tirso) o *La luna de la sierra* (de Vélez), como pertenecientes a un supuesto género de *comedias de comendadores*; dudo asimismo que sea más que una invención de la crítica, ya que sus comendadores, muy distintos entre sí, pertenecen a una amplia galería de individuos egoístas y antisociales, desde el simpático labrador rico (Tello de Meneses, o Juan Labrador) y pasando por el noble disoluto (Don Juan Tenorio) al príncipe o rey irresponsable (*El príncipe despeñado*) etc. Pero si realmente hubiera existido tal género, sospecho que se habría caracterizado y popularizado sobre todo por el simbolismo visual de las insignias de los comendadores mismos. Las Órdenes Militares de Alcántara, Calatrava y Santiago constituían en tiempo de Lope un anacronismo evidente, aunque siguieran siendo de gran prestigio y de difícil acceso; una de aquellas instituciones, en palabras de Domínguez Ortiz, «en las que mejor puede apreciarse la disociación entre un contenido vital (por lo tanto cambiante) y unas formas osificadas»¹⁹. Sus insignias constituían una aparente garantía de noble ascen-

¹⁹ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1973, p. 59.

dencia y pureza de sangre, pero esta fachada distintiva encubría una realidad que bajo varios aspectos —moral, económico e incluso racial— era más que discutible; ofrecían por lo tanto un posible contraste muy teatral, muy representable, entre *parecer* y *ser*.

Estas insignias vuelven a aparecer, en efecto, en combinación con otros símbolos visuales, en las demás «comedias de comendadores», como podríamos demostrar. Pensemos tan sólo, de momento, en *La famosa tragi-comedia* —o más bien, como dijo Duncan Moir, la doble tragedia— *de Peribáñez y el Comendador de Ocaña*²⁰. Como sabemos todos, el núcleo de la obra, y su pivote central, son cuatro versos, familiares sin duda para el público (pues se habían cantado «dentro», con un par de otras canciones, en una comedia anterior)²¹, en la que la «casada infiel» rechaza al caballero en favor de su marido:

«Más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que no a vos, Comendador,
con la vuesa guarnecida.»
(vv. 1594-1597)²².

Basándose en esta oposición metonímica, Lope desarrolla un constante contraste, señalado en un estudio, ya clásico por Edward Wilson, entre dos mundos contrapuestos: el del villano y el del caballero, la aldea y la corte, la naturaleza y el arte²³. Es asombrosa en esta comedia la cantidad de cosas aludidas, de imágenes evocadas en nuestras imaginaciones, que corresponden a uno u otro de tales mundos; pero no por ello dejemos de observar también cuántos objetos se *ostentan* de hecho ante nuestros ojos. Los personajes, por ejemplo, deben llevar realmente muchas de las innumerables prendas de vestir a que se refieren; así Casilda desea más ver venir a Peribáñez

²⁰ E. M. WILSON y D. W. MOIR, *A Literary History of Spain. The Golden Age Drama (1492-1700)*, Londres, E. Benn, 1971, p. 66.

²¹ En *San Isidro Labrador de Madrid*, Ac. IV, p. 570a.

²² Cito por la edición de J. M. RUANO y J. E. VAREY, Londres, Tamesis, 1980.

²³ E. M. WILSON, «Images et structures dans *Peribáñez*», *Bulletin hispanique*, 51, 1949, pp. 125-159.

que ver al Comendador
 con *gorra de seda rica,*
y cubiertos de diamantes
los brabones y capilla;
 que más devoción me causa
 la cruz de piedra en la ermita
 que *la roja de Santiago*
en su bordada ropilla;
 (vv. 1606-1613.)

y esa Cruz de Santiago la debe lucir don Fadrique durante toda la obra.

Éste se nos presenta por primera vez, emblemáticamente, como un héroe muerto ya; su cuerpo exánime se deposita en la misma silla en que caerá, herido de muerte, en el acto tercero. Es víctima, según se nos explica, de una caída ocasionada por un toro, así como en el curso de la acción será víctima de una pasión degradante y fatal. Gracias a ella, y a diferencia de Peribáñez y Casilda, se sentirá dispuesto a cambiar los símbolos de su rango y su mundo por los de la vida rústica. «Por su azadón trocara / mi dorada cuchilla», según confiesa (vv. 552-553); mientras que Peribáñez declara al contrario «que no trocara a este sayal grosero / la encomienda mayor que el pecho cruza / de vuestra Señoría» (vv. 876-878), indicando con un gesto, evidentemente, los vestidos de los dos.

En cambio Peribáñez sí pide unos reposteros que llevan las armas del Comendador, y Luján descubre en el acto segundo que los ha colgado en sus paredes, lo cual es interpretado por don Fadrique como un agüero de que él ha de conquistar a Casilda. En el último cuadro del acto, sin embargo, Peribáñez se da cuenta de su error; declara que han de ser quitados «estos reposteros» (2030). La voz *estos* para mí sugiere que en la intención del dramaturgo tales «paños comendadores, / llenos de blasones y armas» (2044-2045) habían de estar colgados en el «discovery-space» para estar al descubierto durante todo este cuadro (como también, tal vez, anteriormente)²⁴.

Peribáñez ha evolucionado como personaje, y en el tercer acto asisti-

²⁴ Claro que pudiera tratarse de «decoración verbal». Para tales problemas de interpretación, véase cap. 3 (The logic of «this» on the open stage) de Alan C. DESSEN, *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*, Cambridge University Press, 1984, libro de gran interés para los estudiosos de la comedia española.

mos a su metamorfosis. El Comendador, con el motivo malvado de alejarle de Casilda, le ha nombrado como «cabeza y capitán» de una compañía de cien labradores. El villano «gastó su hacendilla en galas», en palabras de don Fadrique (2195), y aparece transformado, con espada y daga, con jineta y bandera, e incluso con el sombrero emplumado que en el primer acto se negó a pedir (780-785). Agradece socarronamente al Comendador la «honra aforrada en infamia» (2193) que éste piensa conferirle: «que yo ¿cuán mereciera / ver mi azadón y gabán / con nombre de capitán, / con jineta y con bandera / del Rey...?» (2222-2226). «¿Vengo bien vestido?», le pregunta a don Fadrique, y éste contesta: «No hay diferencia en los dos.» Pero ahora Peribáñez vence al Comendador con sus propias armas; pide que «la espada / me ciña su Señoría», y don Fadrique se ve obligado a «ser hidalgo», a «armar caballero» al villano (2232-2255). La ceremonia se cumple formalmente y de la manera prescrita, y Peribáñez comenta en un parlamento intencionado su importancia para la situación:

Vos me ceñistes espada,
con que ya entiendo de honor,
que antes yo pienso, señor,
que entendiera poco o nada.
Y pues iguales los dos
con este honor me dejáis,
mirad como le guardáis,
o quejaréme de vos.
(2282-2289.)

En la interpretación de este episodio discrepo de la opinión de John Varey, aunque él ha analizado mejor y con más detalle que nadie el impacto visual de *Peribáñez*, y aun del teatro clásico en general. Para Varey, los espectadores deben dudar de la validez de esta concesión de honor, en vista de la insinceridad de don Fadrique, de su «reserva mental»; y es cierto que él mismo califica a Peribáñez, poco después, de *villano*²⁵. Pero éste, para mí, es otro testimonio irónico de su necia inconsciencia de lo que ha hecho; a la hora de su muerte tendrá que confesar:

²⁵ Edición citada en la nota 22, p. 30.

No es villano, es caballero;
que pues le ceñí la espada
con la guarnición dorada,
no ha empleado mal su acero.
(2880-2883.)

Los espectadores, creo yo, no incurren como Varey en la herejía donatista, según la cual la virtud de los sacramentos depende de la santidad del celebrante. Es más, ni se preguntan siquiera si la ceremonia es válida, moral y legalmente. El ritual se ha cumplido delante de nuestros ojos: somos testigos de vista.

Peribáñez, por otra parte, no olvida nunca —y en esta discreción precisamente estriba su capacidad para ascender— ni su nacimiento humilde ni el rango de su rival. Insiste en que «la compañía / de los hidalgos cansados» salga antes que la suya: «¡Hola! Nadie se adelante; / siga a ballesta lanzón» (2464-2465). Habla del Comendador, recordando la insignia de su rango, como de «un gallo de cresta roja, / porque la tiene en el pecho» (2774-2775). Incluso cuando le ve a punto de violar a Casilda, se espanta (igual que Frondoso) a la vista de la encomienda, si bien se sobrepone a la vacilación que ésta engendra:

(¡Ay honra! ¿Qué aguardo aquí?
Mas soy pobre labrador,
bien será llegar y hablalle...
Pero mejor es matalle.)
Perdonad, Comendador,
que la honra se encomienda
de mayor autoridad.
(2843-2848.)

Después comparece ante el Rey, «*vestido todo de labrador, con capa larga*», no porque desconfíe, creo yo, de la validez de su ascenso, sino porque no presume de él —y porque Lope, si bien se ha curado en salud, dándole, a los ojos de los espectadores, otra justificación para defender su honor, quiere por fin que se reconozcan los derechos del *paysan digne*. Su humildad se premia al final cuando el Rey, evocando nuestra anterior imagen de Peribáñez, confirma su nombramiento como capitán y le da licencia para traer armas defensivas y ofensivas (3112-3122). Pero es indultado,

en vez de ser castigado, sólo porque el suyo es un caso realmente excepcional y ha sido juzgado por una justicia ideal, como queda aclarado por otros símbolos visuales. El Rey Enrique se indignó en un principio de que un labrador hubiera muerto» a don Fadrique y al mejor soldado / que trujo roja cruz» (2958-2959), de que «los azadones / a las cruces de Santiago / se igualan» (2999-3000); y ordenó la muerte de Peribáñez. Pero éste le recuerda la pretensión de representar al derecho humano y a la divina ley que se resume en su sobrenombre de «Justiciero»; y dicha pretensión ha sido escenificada momentos antes en el símbolo visual más evidente del drama entero, en el guión que acaba de traer un secretario y que preside todo este episodio final: «*un pendón rojo, y en él las armas de Castilla, con una mano arriba que tiene una espada*» («El castillo y el león, / y esta mano por blasón, / que va castigando ya», con la letra «Enrique Justiciero») y *en la otra banda un Cristo crucificado*» (con el lema: «Juzga tu causa, Señor» (2978-2995).

En otras obras conocidas es evidente asimismo que Lope ideaba, e incluso imponía a sus intérpretes, toda una gama de efectos escénicos, mediante el empleo de signos visuales de varios tipos. En *El villano en su rincón*, por ejemplo, lo esencial del argumento estriba, como mostró Bataillon, en la dramatización por Lope —o más bien, diría yo, por el protagonista real, provocado por el presuntuoso epitafio de Juan Labrador y las actitudes que expresa— de la historieta, referida por Antonio de Torquemada, del carbonero y el rey²⁶; y el mayor atractivo de ésta, para el dramaturgo, hubo de ser la plasticidad de las dos comidas que encierra. En el segundo acto el rey, disfrazándose, se hace convidar por el villano; en el tercero, manda que éste venga a palacio, y le sienta en su propia mesa. Es una «doble invitación» parecida a la del *Convidado de Piedra*, que Lope plasmó en las tablas, según parece, algunos años antes de escribirse *El burlador de Sevilla*. Pero a la segunda cena añadió también, convirtiendo el último cuadro del drama, como también observó Bataillon, en un «auto sacramental... a lo profano», toda una serie de símbolos llamativos. Sacada una mesa y sentado el invitado a la cabecera, «*salen tres enmascarados con sayos, trayendo en platos, que ponen sobre la mesa, el uno un cetro, el*

²⁶ M. BATAILLON, *El villano en su rincón* en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 328-372; Víctor DIXON, «*Beatus... nemo: El villano en su rincón*, las "poliantes" y la literatura de emblemas», *Cuadernos de filología* (Universidad de Valencia), 3, 1-2, 1981, pp. 279-300.

otro una espada y el último un espejo», que significan, como aclara el rey, su poder, su justicia y su ejemplaridad como vice-dios en la tierra; y luego vuelven los enmascarados, representando ya a la justicia distributiva, con tres papeles en que se cifran premios para el labrador y su familia: un título para el hijo, una dote para la hija y un oficio real para el padre²⁷.

En este caso los principales signos visuales son objetos, accesorios teatrales; en *El castigo sin venganza*, en cambio, los signos más llamativos son cinéticos —consisten en acciones y ademanes de los personajes. En el segundo cuadro el conde Federico, que sale corriendo «con poco seso y con valiente paso» al oír los gritos de unas mujeres, aparece de nuevo con una dama joven en los brazos. Once versos más adelante, la imagen se refuerza cuando entra Batín con otra en los suyos, y con el chiste irónico: «Mujer, dime ¿cómo pesas, / si dicen que sois livianas?» (351-352)²⁸. Los primeros espectadores habrán sabido a qué atenerse. En siete comedias anteriores de Lope, habían visto a una mujer aparecer en los brazos de un galán, y los dos estaban destinados en todos los casos a la unión sexual²⁹. Ésta, sin embargo, revela ahora a Federico —y a nosotros— que es «Casandra, / ya de Ferrara duquesa»; es decir, la madrastra de quien Federico acaba de decir, tan extrañamente, que él va a «traer en brazos / algún león que me ha de hacer pedazos» (310-311). Ella le pregunta su nombre; pero antes de contestar, Federico adopta una postura apropiada; cae de rodillas y le pide la mano para besarla. Ella protesta, pero él insiste:

Federico. Después que me dé la mano,
sabrás quién soy vuestra Alteza.
Casandra. ¿De rodillas? Es exceso.
No es justo que lo consienta
la mayor obligación.
Federico. Señora, es justo y es fuerza.
Mirad que soy vuestro hijo.
(396-402.)

²⁷ Edición de A. ZAMORA VICENTE, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 112-114.

²⁸ Cito por la edición de C. A. JONES, Oxford, Pergamon, 1966.

²⁹ Véase mi estudio «*El castigo sin venganza*: the artistry of Lope de Vega», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, presented to Edward M. Wilson*, ed. por R. O. JONES, Londres, Támesis, 1973, pp. 63-81, esp. p. 80.

Pero ella insiste en renovar el abrazo, aunque él sigue resistiendo:

Casandra: Dadme los brazos.
Federico. Merezca
 vuestra mano.
Casandra. No es razón.
 Dejaldes pagar la deuda...
 (407-409.)

Llegada a Ferrara, Casandra se sienta al lado del Duque, debajo de un dosel, para recibir el homenaje de sus nuevos súbditos; Federico ha de ser el primero en besar su mano. Otra vez ella protesta; pero él insiste en hacerlo tres veces, en señal de respeto hacia ella, hacia el Duque y consigo mismo. Otra vez ella se empeña en abrazarle: «De tan obediente cuello / sean cadena mis brazos» (862-888).

En el segundo acto, tan pronto como se encuentran los dos, él se pone de rodillas y le pide de nuevo la mano. Ella protesta; él insiste; pero ella se empeña:

Casandra. Federico.
Federico. Mi señora,
 dé vuestra Alteza la mano
 a su esclavo.
Casandra. ¿Tú en el suelo?
 Conde, no te humilles tanto,
 que te llamaré Excelencia.
Federico. Será de mi amor agravio;
 no me pienso levantar
 sin ella.
Casandra. Aquí están mis brazos.
 (1296-1303.)

Dicha pantomina, repetida tres veces, no es pura fórmula verbal. Sin acotaciones, las acciones se imponen en los actores. Y cada vez que Casandra, frente a su alnado arrodillado, renueva la oferta de los brazos, recuerda nuestra primera imagen de ella; a sabiendas o no, le está invitando a lo que significan el gesto y el eufemismo, que tantas veces emplea Lope en su epistolario: la unión sexual. Cuando en su cuarto encuentro, al final del acto, él confiesa haber perdido ya su respeto a Dios y al Duque, a sí mismo, y

a ella, cuando pide otra vez: «Sola una mano suplico / que me des; dame el veneno / que me ha muerto» (2006-2008), sabemos que seguirán inexorablemente los abrazos incestuosos, fatales para los dos, que Aurora ha de decir haber visto a principios del acto final (2089-2096).

En *El perro del hortelano*, gran parte del simbolismo visual es de tipo parecido. Diana, Condesa de Belfor, al enterarse de que su secretario, Teodoro, está cortejando a una criada, Marcela, descubre que ella misma se ha enamorado de él. Pero en toda la obra, como *El perro del hortelano*, duda si debe *comer* —otro eufemismo— a un inferior; y no está dispuesta a permitir que éste *coma* a la otra. Hacia el final del acto primero, el secretario confirma su intento de casarse con Marcela

«con los brazos,
que son los rasgos y lazos
de la pluma del amor;
pues no hay rúbrica mejor
que la que firman los brazos³⁰.
(966-970.)

Pero la Condesa aparece y los separa; entregando una llave a otra criada, manda que Marcela esté encerrada, y persuade a Teodoro a quererla a ella. En el segundo acto, sin embargo, Teodoro y Marcela se reconcilian y se abrazan otra vez:

Marcela. Los brazos te quiero dar.
Teodoro. Y yo a los tuyos asirme.
(1946-1947.)

Pero la Condesa está al paño, e interviene de nuevo para estorbarlos. En el tercer acto, Teodoro está enamorado de veras ya de la Condesa, pero parece que no tiene más remedio que partir, y entra vestido «*de camino*» para despedirse de ella. Ambos lloran; «manos y prendas se dan», como comentan las circunstantes: «tarde le toma la mano» (2938-3072). Pero en este momento aparece el viejo conde Ludovico para reconocer a Teodoro como su hijo perdido. Los otros criados piden las manos al nuevo señor; Marcela, en cambio, le pide los brazos:

³⁰ Cito por mi edición, Londres, Támesis, 1981.

Los señores que son llanos
conquistan las voluntades.
Los brazos nos puedes dar.

Pero la Condesa interviene otra vez para apoderarse de él:

Apartados, dadme lugar,
no le digáis necedades.
Deme vuestra Señoría
las manos, señor Teodoro.
(3139-3148.)

Por tercera vez el *perro del hortelano*, emblemáticamente, ha impedido un abrazo entre su querido y su rival.

En realidad Diana, durante toda la obra, se expresa de una manera física, visual. A finales del acto primero, por ejemplo, al dejar a Teodoro, aparenta caerse al suelo. En el drama del Siglo de Oro, las caídas que se describen o se ostentan ante el público tienen casi siempre un simbolismo político, social o (sobre todo) moral; implican una pérdida de rango, de decoro, de dominio sobre otros y sobre sí. En las comedias de capa y espada suelen ser también una treta; permiten a una dama conocer o animar a un galán. De modo que otra vez sabemos a qué atenernos. Pero Teodoro, por respeto o por timidez, no se mueve; la Condesa tiene que mandarle que le dé su mano:

Diana. ¡Ay Dios!
 Caí... ¿Qué miras?... Llegá,
 dame la mano.
Teodoro. El respeto
 me detuvo de ofrecella.
 (1143-1146.)

Lo hace, pero primero la envuelve en su capa. Ella se disgusta; apetecía sin duda el contacto físico. Pero él ha estado correcto, como habrán observado los espectadores; darla desnuda hubiera sido indecoroso, contrario al protocolo³¹. Ha hecho, como explica —y como veremos en el acto segun-

³¹ Miguel YELGO DE VÁZQUEZ, *Estilo de servir a príncipes*, Madrid, Cosme Delgado, 1614, fol. 56, aconsejó así al secretario: «Terná cuidado, de que si le diere la mano a la señora, vaya con el sombrero quitado, y cuando tome por la mano tomar la capa encima de la mano, porque es poco respeto dar el criado a su ama la mano rasa, sin poner la capa encima.» Véase mi edición, p. 25.

do (1267-1277)— lo que el viejo escudero Otavio cuando la acompaña a misa:

Diana. ¡Qué graciosa grosería!
¡Que con la capa la ofrezcas!
Teodoro. Así, cuando vas a misa,
te la da Otavio.
(1146-1150.)

La Condesa, con su respuesta, sigue provocándole, si bien él tiene su reserva:

Diana. Es aquella
mano que yo no le pido...
... Demás que no es bien que tenga
nadie por más cortesía,
aunque melindres lo aprueban,
que una mano, si es honrada,
traiga la cara cubierta.
Teodoro. Quiero estimar la merced
que me has hecho.
Diana. Cuando seas
escudero, la darás
en el ferreruelo envuelta;
que ahora eres secretario,
con que te he dicho que tengas
secreta aquesta caída,
si levantarte deseas.
(1150-1172.)

Dentro de los convencionalismos de la época, el es un *vergonzoso en palacio*, ella una desvergonzada, dispuesta a barrer «melindres». Sus palabras lo aclaran; pero las acciones impuestas por el poeta lo habían dicho casi todo ya.

En este primer acto, la Condesa le ha dado ya a Teodoro otra muestra de amor, bajo la forma visible de un papel enigmático, y le ha exigido otro en respuesta; en el segundo —en que él también rompe simbólicamente un billete de Marcela— le ha de dar otro. Insistiendo en sus relaciones «profesionales» de señora y secretario, hace traer un bufete y recado de escribir; se sienta «*en una silla alta*» para dictar el papel, pero cuando él se arrodilla,

manda también que se le traiga una almohada, y le dice cuando está cerrado que lo dirija a sí mismo (1995-2039).

La Condesa, sin embargo, sigue vacilando, y Teodoro, exasperado, la tilda de *perro del hortelano*, insistiendo en que volverá a Marcela. El resultado es la acción más espectacular de la obra; ella le da bofetones. Es un gesto repleto de significados; tiene sus analogías biográficas y artísticas en Lope y otros autores; expresa emociones complejas y contradictorias —amor y celos, decoro y desvergüenza; demuestra, como comenta Tristán, el gracioso, que «tan gran señora» ha perdido «el respeto / a sí misma, es vil acción» (2286-2288); y tiene múltiples resonancias en el resto de la comedia. Una de éstas es la nueva prosperidad de Teodoro, gracias a la compensación que le da su señora por el estupro de su órgano nasal (2351-2354): se evidencia por ejemplo en el «bravo vestido» que saca a lucir Tristán, cuya indumentaria hasta ahora ha sido siempre pésima (véanse vv. 602-615). Pero éste se pone también en el acto tercero un disfraz de armenio o griego que subraya, por lo grotesco, hasta qué punto es pura fachada la transformación en hijo de conde que consigue así para Teodoro. Teodoro, en efecto, se viste de nuevo —«Véte a vestir», le dice Diana (3181)— para el cuadro final, en el que demuestra (con una ironía finísima de Lope, en una segunda y *auténtica* anagnórisis) que él merece más que nadie semejante indumentaria, por tener «nobleza natural». Pero lleva sin duda ahora los mismos vestidos de «gentilhombre» —tan impropios, tan engañosos entonces— que fueron lo primero que vimos al principio de la obra: una capa guarnecida con oro, una espada, y sobre todo un sombrero con plumas excesivas.

Este sombrero, estas plumas, según cuenta Fabio, fueron tirados a una lámpara (51-55), y éste ostenta el resultado aparente, que «no puede ser peor» ni «más sucio» (107-112). En realidad somos víctimas de una *trope-lía*, de una ilusión; éste es, como más tarde se explicará, el sombrero que llevaba Tristán. Pero el contraste visual facilita el recuerdo, engañosamente profético, del mito de la caída de Ícaro. Según parece, el emplumado pendolista, como el hijo de Dédalo, ha de volar demasiado cerca de su sol y ser destrozado como él. El mito, una vez introducido de una manera tan visual, domina la obra entera; su lenguaje poético está cuajado de alusiones a cuerpos celestes, a pájaros e insectos alados, a diferencias de nivel, a subidas y caídas. Algunas de estas alusiones —como la «caída» de Diana que acabamos de considerar— pueden presentarse a nuestros ojos; pero es

evidente que la mayoría se ofrecen solamente a nuestros oídos. Sería tan absurdo subestimar la importancia de lo auditivo en la comedia de corral de Lope como la de lo visual, si bien esto es lo que más se ha destacado en este estudio. *El perro del hortelano* demuestra en efecto hasta qué punto son complementarios, hasta qué punto se necesitan uno a otro ³².

No caigamos, pues, en el burdo error de suponer que las comedias de corral, a diferencia de las «de ruido» o «de teatro» se pueden apreciar «a ojos cerrados». Los grandes dramaturgos, precisamente por no ser sólo «poetas», no descuidan nunca el aspecto visual del teatro; pero a veces saben sacar partido de recurso escénicos limitadísimos. Lo sabía muy bien otro gran «poeta», Tirso de Molina. En *El vergonzoso el palacio* Serafina declara:

No me podrás tú juntar
para los sentidos todos
los deleites que hay diversos
como en la comedia.

Y a continuación pregunta:

En la comedia los ojos
¿no se deleitan y ven
mil cosas que hacen que estén
olvidados sus enojos? ³³

En 1622 Tirso escribe *La fingida Arcadia* para ensalzar a Lope y para burlarse de otros autores, como Luis Vélez de Guevara, que (como ha dicho Asensio) «a partir de 1617 parece haberse lanzado con mayores bríos por la explotación de las tramoyas» ³⁴. Y en el acto tercero el gracioso Pin-

³² Con esta comedia puede compararse su «gemela», *La villana de Getafe*, que es dominada asimismo por el mito de Faetón. Su «protagonista invisible» es un coche en que viaja la villana (Inés) y que conduce un villano (Hernando). En otro lugar he intentado mostrar que esta concepción burlesca del mito puede haber sido inspirada por una fuente entre pictórica y literaria, es decir un emblema de ALCIATO o de COVARRUBIAS. En la comedia la metáfora extendida se expresa casi exclusivamente en palabras, para nuestros oídos; pero el traje de cochero que lleva Hernando ofrece también (como las plumas de Teodoro) un recuerdo visual del mito. Véase mi estudio «Lope's *La villa de Getafe* and the Myth of Phaethon», en *What's Past is Prologue: A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, Edinburg, Scottish Universities Press, 1984, pp. 33-45, 157-160.

³³ Cito por la edición de Américo CASTRO, Madrid, Espasa-Calpe, 1922, p. 100.

³⁴ Estudio citado en la nota 10, p. 261.

zón monta un espectáculo burlesco en que Apolo, «el dios que las llaves / tiene del entendimiento / y premiar a los doctos sabe», brinda una corona de laurel a aquel dramaturgo (¿Lope?) que sabe prescindir de «los carpinteros». Pero nótese que éste, si bien es alabado por su estilo dulce y fácil, para Tirso triunfa no por su poesía, sus «efectos auditivos», sino por su mejor empleo de elementos concretos, más auténticamente teatrales por su escueta sencillez que las máquinas de moda, pero no menos *visuales*.

Pinzón. La corona es para quien,
escribiendo dulce y fácil,
sin hacerle carpintero
hundirle ni entramoyarle,
entretiene el auditorio
dos horas, sin que le gaste
más de un billete, dos cintas,
un vaso de agua o un guante.
Ese se coronará.

Alejandro. ¿Y los demás?

Pinzón. ¡Que se abrasen!³⁵

VÍCTOR D. DIXON

³⁵ *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, II, Madrid, Aguilar, 1962, p. 1423.

¿OTROS DOS AUTOS DE LOPE?

En este año de 1985 cualquier estudioso de Lope se ha sentido —no cabe duda— confortado tras la publicación de un auto sacramental desconocido, *Las hazañas del segundo David*, conservado de su puño y letra ¹. El momento es, pues, oportuno y el lugar más que idóneo para seguir hablando del tema, o sea, para dar noticia de otros dos autos sacramentales inéditos y anónimos que, en mi opinión, pudieron ser escritos por el mismo dramaturgo; sus títulos: *El bosque de Amor* y *El labrador de la mancha*. La prueba de esta doble atribución no es, desde luego, tan rotunda como en el caso de aquella pieza, pero tengo la confianza de que al acabar mi exposición haya alguien que se pueda sentir convencido.

A principios de este siglo un prestigioso lopista hizo notar el parecido argumental —y hasta formal— existente entre dos comedias que el Fénix había escrito a veinticinco años de distancia ². En efecto, prácticamente todas las escenas de *La corona de Hungría* están concebidas teniendo presentes otras que habían sido hiladas con anterioridad en *Los pleitos de Inglaterra*. Los pasajes, sin embargo, no están «calcados» o repetidos, en sentido estricto. El diferente molde métrico del que Lope se sirvió en cada come-

¹ LOPE DE VEGA CARPIO, *Las hazañas del segundo David*. Auto sacramental autógrafo y desconocido, publicado por Juan Bautista Avallé-Arce y Gregorio Cervantes Martín, Madrid, 1985.

² Hugo A. RENNERT, «Lope de Vega's Comedias 'Los pleitos de Inglaterra' and 'La Corona de Hungría'», *Modern Language Review*, 1918, pp. 455-464.

dia, aun para las mismas situaciones dramáticas, descartaba, como es obvio, cualquier posibilidad de traslado *literal* de una a otra ³. Estamos, en consecuencia, más que ante una «autocopia», ante un trabajo de remodelación por parte del autor, en el que entra tanto la voluntaria (y para mí acertada) modificación o supresión de versos en la segunda versión como el mantenimiento, en unos casos, o la forzosa reescritura de los restantes, en otros, al tenerlos que ajustar a una métrica diferente. Véase una pequeña muestra:

Los pleitos de Inglaterra (1598-1603)

REY. ¿Adónde habrá para mí
remedio entre tanta guerra,
pues no me sufre la tierra
después que al cielo ofendí?

Rey fui de dos reinos; ya
ni un palmo de tierra es mía,
donde esconderme querría
y amenazándome va.

Que parece que estas peñas
quieren acabar mi mal;
para sepulcro real
pirámides son pequeñas;

mas si la tierra en su centro
me esconde y cubre mis faltas,
vendrán ellas a ser altas,
según merezco estar dentro.

¡Ah traidor Conde de Bura!
¿No bastaba que, por ti,
dos ángeles que perdí
cubre infame sepultura,

sino que, dando favor
al de Irlanda, me has quitado
agora todo mi estado
y, antes de agora, el honor?

La corona de Hungría (1623)

REY. ¿Adónde para mí
remedio, amparo y consuelo,
pues me lo ha negado el suelo
después que al cielo ofendí?

¿Adónde voy por aquí
si, en lugar de defenderme,
han de matarme o venderme?
¡Triste fin de tanta guerra,
pues apenas tengo tierra
adonde pueda esconderme.

¡Altas y desiertas peñas,
aquí dio fin tanto mal;
para sepulcro real
pirámides sois pequeñas!
¡Ah, tiempo! ¡Cómo me enseñas
que debajo de la luna
no hay cosa firme ninguna,
y que el más seguro estado
es como vuelta de dado
en manos de la fortuna?

¡Traidor Conde, ¿qué locura
te mueve ya contra mí,
si dos ángeles por ti
cubre infame sepultura?
¡Oh, qué venganza tan dura!
¡Perder por tu loco amor,
no a Leonor, pues que Leonor
fue, por tu engaño, traidora,
sino mis reinos agora
y antes de agora mi honor!

³ Cfr. el exhaustivo «análisis comparativo de la versificación en *Los pleitos de Inglaterra* y *La Corona de Hungría*», que presenta Diego Marín en *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, 2ª ed., Valencia, 1968, pp. 85-99.

Lo anterior no es sólo una *refundición* (en donde, si bien se cambian, eliminan o interpolan palabras y versos, se suele mantener cómodamente la estructura métrica del modelo), sino un ejercicio que exige mayor atención; un tributo que Lope rinde, gustoso, a su sentido personal de la estética y a sus peculiares ideas dramáticas, todo lo cual ha ido —lógicamente— variando con el transcurso del tiempo. Una auto-reelaboración tan «cuidada» como la precedente, en la que se adivina la agilidad mental y se comprueba la calidad versificadora, no ha sido señalada, que yo sepa, a propósito de ningún otro dramaturgo del Siglo de Oro (no, desde luego, en quienes —como Montalbán, Luis Vélez o, en mayor grado, Moreto— gozan de una merecida fama de expertos «refundidores»).

Si abundamos sobre el ejemplo expuesto, observamos que una situación (imaginada y escrita seguramente por Lope antes de pergeñar su *Arte nuevo*) en la que un rey debía lamentarse de sus desgracias «en redondillas dobles», cobra, al cabo de los años, una dimensión distinta, pues los mismos lamentos son declamados «en décimas». Para lograr esa transformación es preciso poner en práctica una amplificación del verso que, aparte de la facilidad —al menos aparente— con que se ejecuta, responde, en este caso, a un profundo sentido de la coherencia artística, pues se produce, en última instancia, porque un Lope más maduro y experimentado llega a pensar un día, de una vez por todas, que «las décimas son buenas para quejas».

Procedimientos parecidos, bien manteniendo la misma estrofa o bien sustituyéndola por otro tipo, se advierten en *La oveja perdida* con relación a *La isla del Sol* y a *El labrador de la Mancha*, y en *El bosque de Amor* con respecto a *La Santa Inquisición*. Para mí estas circunstancias, palpables en una serie de ejemplos que, sin ánimo exhaustivo, he detallado en el cuadro que ofrezco al final, garantizan no sólo que la mano de Lope pudo intervenir en la escritura de los cinco autos sacramentales citados (en dos de ellos ya se sabía), sino que —sobre todo después de haberlo visto también verificado en dos de sus comedias—, el ejercicio que provisionalmente llamo de *remodelación estrófica* (*amplificativa* o *reductiva*, según los casos) debe constituir, mientras no se demuestre lo contrario, una prueba de argumentación de autoría favorable a Lope. Detalle que, de admitirse, resulta más que importante, pues, hasta la fecha, el vínculo entre Lope de Vega y esas obras era conocido y aceptado en el caso de *La oveja perdida* y de *La isla del Sol*, en el de *El labrador de la Mancha* tímidamente apun-

tado, en el de *La Santa Inquisición* discutido y en el de *El bosque de Amor* ignorado ⁴.

Si en 1918 Rennert nos dio cuenta de un caso de remodelación estrófica amplificativa en dos comedias de Lope, justamente ese mismo año (y esto sí que es casualidad) eran desveladas las observaciones de Alenda, referidas a un posible «auto-traslado» lopesco en dos de sus autos: «La Murmuración —escribe, a propósito de uno de los personajes de *La isla del Sol*— se retrata a sí propia en unos versos que también se hallan en *La oveja perdida* del mismo autor» ⁵. El escrupuloso bibliógrafo llegó a percatarse, además, de una *remodelación estrófica reductiva* hecha desde un auto sacramental de Lope de Vega a otro anónimo. Tras incorporar en su «catálogo» el título *El labrador de la mancha* y reproducir un pasaje, sabia e intencionadamente seleccionado, concluye: «Gran parecido existe entre este modo de hablar y el que usa Lope en sus dramas villanescos». Esta afirmación habría que considerarla irrelevante, de no ser por lo que viene luego (que, aunque largo, vale la pena copiar literalmente):

En el auto de la *Oveja perdida*, compuesto por aquel insigne poeta, van en boca de Luzbel unas quintillas que empiezan así:

¿Fui yo adúltero homicida,
como el otro que quitó
la oveja al dueño, y la vida?
¿Brindé con tus vasos yo
la sacrílega comida?

¿Con lascivo testimonio
hice injuria al matrimonio
de la que abonó a Daniel,
o fui cambiador cruel,
como el que dejó el Telonio?, etc.

⁴ Los dos primeros fueron publicados en *Obras de Lope de Vega*, ed. y estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, BAE, CLVIII, 1963, pp. 189-208 y 397-415, respectivamente. Con *MP* me refiero, en lo sucesivo, a esta edición, en la que, en uno de los dos tomos destinados a sus «Autos y Coloquios», fue incorporado también el de *La Santa Inquisición* (VII, 459-475), aun suponiéndolo más de Mira de Amescua que de Lope. Los manuscritos 191 de la Biblioteca «Menéndez Pelayo» y 15.810 de la Nacional de Madrid contienen los dos restantes, razón por la que de ellos se han venido dando tan pocas noticias.

⁵ «Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos por D. Jenaro Alenda», publicado por J[ulián] P[az] en *BRAE*, entre 1916-1923. La cita y lo que sigue después se halla en el tomo V (1918), p. 218 y 368-370. Los versos en cuestión (parte de ellos, al menos) fueron señalados por Julio Rodríguez-Puértolas en «La transposición de la realidad en los autos sacramentales de Lope de Vega», *BHi*, 1970, p. 106, n. 30.

El Labrador de la Mancha [sic ⁶] dice, por su parte, en la obra de este título:

¿Fui yo adúltero homicida,
como el pastor de Isái?
¿Quité, cual él, para mí,
la oveja al dueño, y la vida?

¿Manché el casto matrimonio
de la que abonó a Daniel
o soy cambiador cruel
como el que dejó el Telonio?

Y al propio tenor, va convirtiendo en redondillas otras muchas quintillas de la larga relación de Luzbel, cuyo principio hemos copiado.

Una vez expuesto lo anterior, acaba Alenda afirmando: «Con estas señas no nos parece gran temeridad atribuir al Fénix de los ingenios el *Labrador de la mancha*, a pesar de que el manuscrito no lleve nombre de autor y de que en el Catálogo de Huerta se le dé también por anónimo».

Es lamentable que, después de más de sesenta años, la crítica no se haya hecho eco de lo anterior, ni hayan sido no ya aceptadas, mas ni aun consideradas esas palabras en donde el auto se atribuye a Lope. Es posible que yo esté equivocado, pero creo que sólo se ha escrito luego una observación sobre *El labrador de la mancha*, cuyo texto, que yo sepa, tampoco ha transcendido más allá de las dos copias manuscritas que lo contienen ⁷.

Como observaba Alenda, hay en *El labrador de la mancha* otras *remodelaciones estróficas*, de las que entresaco un ejemplo sólo porque se pueda apreciar gráficamente el poder sintetizador de... Lope ⁸:

⁶ En la obra se alude a la *mancha* que el labrador tiene en su alma por estar en pecado, y no al lugar geográfico: más que nunca habría sido preferible utilizar minúsculas.

⁷ Una de ellas fue consultada por Jean-Louis Fleckiaoska, según se comprueba en *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderón, 1550-1635*, Montpellier, 1961, pp. 29-30. En tan monumental trabajo afirma que «la pièce est bonne», aunque no aventura ninguna hipótesis de autoría. Por mi parte, convencido, como estoy, de que dicha obra —al igual que *El bosque de Amor*— pertenece al Fenix, me propongo que cuanto antes soplen para ellas vientos más favorables.

⁸ Poder «sintetizador», digo, aunque también la *remodelación estrófica* pudo haber sido hecha en sentido contrario, o sea desde *El labrador de la mancha* (1615) hasta *La oveja perdida* (cuya fecha se ignora), y ser, entonces, «amplificativa». No obstante, los porcentajes de los tipos estróficos más significativos de ese último auto (*red.* 53,63%, *quint.* 24,14%, *rom.* 9,68%) nos llevan, provisionalmente, a suponerlo escrito en el período 1604-1609, pues aquéllos encajan dentro de los límites aducidos por Morley-Bruerton para las comedias escritas por Lope en esos años. (Véase *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, 2ª ed., Madrid, 1968, pp. 210-211.)

Oveja perdida, ed. MP, VII, 189:

¿He sido egipcio obstinado,
con portentos *avisado*?
¿Hice fuga inobediente
como el profeta *imprudente*
que en el mar tragó el pescado?

Labrador, ms. Santander, f. 116 vº:

¿He sido egipcio ostinado
con portentos *impaciente*?
¿Hice fuga inobediente
como el profeta *anegado*?

La misma habilidad de síntesis se comprueba, por último, en otros dos textos, uno correspondiente al auto *El bosque de Amor*, hasta ahora anónimo, y otro al de *La Santa Inquisición*, cuya autoría venía siendo comparada entre Lope de Vega y Mira de Amescua. En ambos casos se produce, de nuevo, la remodelación estrófica, y se produce de la forma que sigue:

El bosque de Amor (1610)
[Definición de Cristo]
(vv. 830-844)

CRISTO

Si eres Edón, yo Israel;
soy la inocencia de Abel,
soy la paciencia de Job,
mayorazgo de Jacob
y hermosura de Raquel

soy el sacerdote Arón
soy el hijo de Abraham
soy la paz de Salomón,
la bendición del Jordán
y la fuerza de Sansón;

soy progenie de Lamec
soy el simple Abimelec
soy la vida de la gente
soy el Isaac obediente,
soy pan de Melquisedec

La Santa Inquisición (1624-1629)
[Definición de Cristo]
(MP, VII, 470 a)

IGLESIA

Mi esposo es cándido Abel
y la paciencia de Job,
mayorazgo de Jacob
y hermosura de Raquel;

es el sacerdote Arón
es el hijo de Abraham,
la bendición del Jordán
y la paz de Salomón

es progenie de Lamech
es el Isaac obediente,
es la vida de la gente,
es pan de Melquisedec

La confrontación anterior es del máximo interés si se tiene en cuenta lo que llevamos visto; es decir, que no la ofrezco aisladamente, sino formando parte de un mosaico mayor —siempre referido al Fénix—, cuyos primeros vestigios fueron descubiertos, como se ha indicado, a principios de siglo. Lo que llegaríamos a desvelar tal vez, si fuese posible completar dicho mosaico con nuevos testimonios, sería un curioso fenómeno dentro del sistema

versificador de Lope, pues, por lo que muestro más adelante, sospecho que una de las causas de su extraña fecundidad estriba en que escribía a veces sus piezas (las «sacramentales», al menos) ayudándose —no sé si inconscientemente— de especies de plantillas mentales, lo que proporcionaba ciertas *aceleraciones* esporádicas (digámoslo así) a su escritura dramática. Desarrollaré esta afirmación, a primera vista un poco atrevida.

Hay que partir de la base de que Lope de Vega —como cualquier otro creyente contemporáneo— debía tener bien arraigada la doctrina fundamental de la Iglesia. Pero, además de esto, lo que me interesa destacar es la asociación o correspondencia que, en su condición de escritor, pudo llegar a establecer entre cada *moralidad* (entendida ésta como «figura moral» o «personaje alegórico» de sus autos sacramentales) y cada *personaje* destacado del Antiguo o del Nuevo Testamento, cuyos «hechos» le eran, sin duda, bien familiares. Así la Inocencia (o el *concepto* de inocencia) estaría en él fácilmente asociado al personaje bíblico de Abel, el de maldad (la *Malicia*, la *Venganza*, etc.) al proceder de su hermano Caín, y así sucesivamente. Lope ha aprendido las historias bíblicas desde sus primeros años, pero también las ha sabido reducir casi a la anécdota: que Isaac fue obediente, que Sansón fuerte, Raquel bella o Job paciente. Todos estos atributos son «buenos» o «positivos» y, como tales, unas veces aplicables —según se ha comprobado— a Cristo y otras a otra criatura, igualmente llena de perfecciones, la Virgen María ⁹. Lo destacable, sin embargo, no es que el Fénix conozca o acuda a esos calificativos (ejercicio que también practican los restantes escritores), sino algo mucho más personal: la aplicación, el uso sutil, el entramado que, en ocasiones, llegó a establecer con ellos. No se pierda de vista que Lope fue, ante todo, escritor. Los atributos bíblicos anteriores (y otros muchos, no mencionados) comenzarían a ser espontáneamente agrupados y ordenados en versos octosílabos consecutivos, quedando —incluso sin querer— grabados en su memoria, y de ellos echaría mano —como el que recurre a una plantilla de asociaciones ya prefijada— cada vez que, durante la escritura, casi nunca pausada, de cualquiera de sus autos sacramentales, considerarse oportuno *caracterizar* a aquellos personajes sobrenaturales.

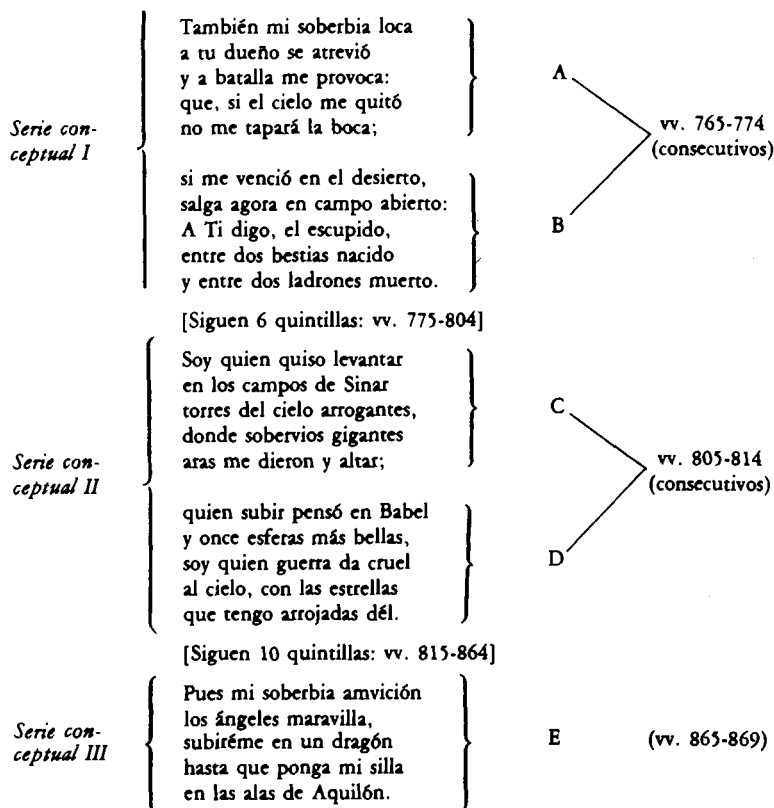
Alguien podría pensar si no sería más fácil que Lope se hubiese copia-

⁹ En *El peregrino en su patria* la llama «Raquel hermosa», «Ester discreta» o, en un sólo verso, «sabía Ester, Judit fuerte, Raquel bella». (Las citas, por la ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, 1973, pp. 440 y 87.)

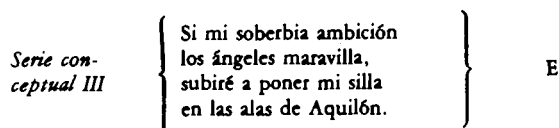
do a sí mismo en esos pasajes, como sucedió, de manera global, con sus comedias aludidas al principio. No creo, aunque sería ya reconocer, si así hubiera sido, una autoría común entre tanto auto sacramental como nos ocupa. No lo creo, digo, porque, si bien en la *definición* de Cristo expresada líneas más arriba se mantienen todos los conceptos bíblicos por el mismo orden (y, en esa coyuntura —aun a pesar de la remodelación estrófica— podría admitirse que el texto hubiese sido trasladado desde un auto sacramental a otro), no es imaginable que esa hipotética circunstancia se repita, un poco después, a la hora de efectuar el consabido contraste; es decir, cuando se presenta al auditorio al antagonístico Lucifer, el otro «héroe» de casi todos los autos sacramentales, quien arrojará más luz —y confío que esclarecedora— sobre este escaqueo atributivo.

Porque también Lope de Vega tuvo su idea preestablecida de esa otra «figura moral», símbolo de todos los males. Lo curioso es que cuando el lector tropieza con ella, no la halla ya con la misma cara; es decir, aunque en los dos autos se indica del diablo lo mismo (cñ análoga proporción y *terminología*), descubre que tal vez habría «fallado» en la memoria del escritor la ordenación estrófica, dando la impresión general de que se ha producido toda una desintegración de la supuesta serie mental conceptual-alegórica aplicada —o aplicable— a Luzbel. ¿O acaso no falló esa ordenación, sino que el Fénix, aun reteniendo rigurosamente las tiradas octosilábicas, decidió espaciarlas voluntariamente, conforme iba desarrollando su escritura del auto? No es posible entrar más en su mente, pero esa cuestión vendría a ser una prueba absoluta de autoría, pues ya no cabría la posibilidad física o «material» de copia ni de autocopia.

Las fechas de composición de *El bosque de Amor* y de *La Santa Inquisición* no nos permiten, sin embargo, hablar de un proceso de «disgregación», sino de algo inverso (y, hasta cierto punto, más lógico): de una reagrupación de conceptos, en ese camino asociativo iniciado y transitado tan a placer por Lope. En *El bosque de Amor*, poco después de «caracterizar» a Cristo, el escritor presenta morosamente a Luzbel, al que también cuelga una extensa lista de «atributos». De la larga serie caracterizadora, entresaco las tres *pinceladas* que me interesan, manteniendo el orden (y, naturalmente, el tipo de estrofa) en que —allá por 1610— fue construida:



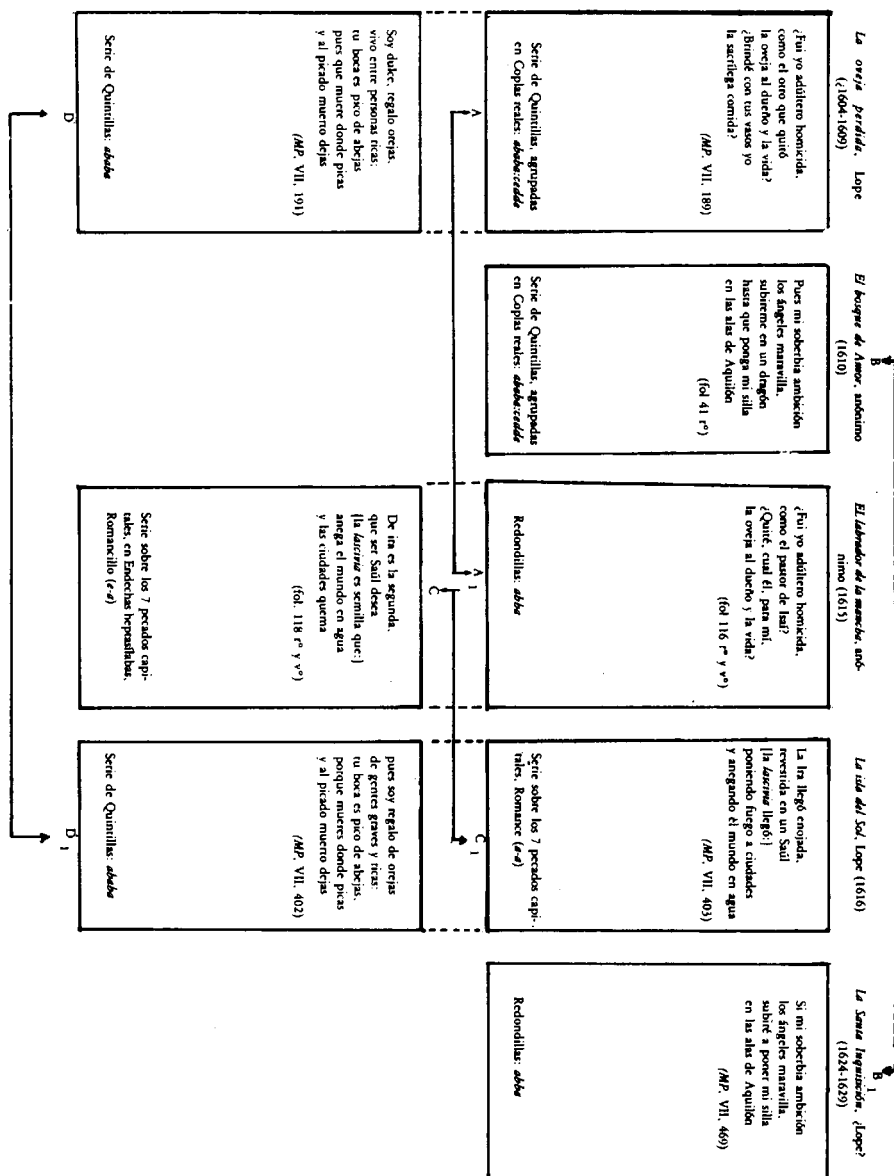
Las quintillas A-B, C-D y E, esas tres pinceladas conceptuales que en *El bosque del Amor* andaban esparcidas, se agrupan, quince o veinte años más tarde, en *La Santa Inquisición*. Aunque las series son las mismas, ahora se escribirán en otro orden (E, C-D [...] A-B) y —al igual que en el caso expuesto, de *La oveja perdida* y *El labrador de la mancha*— bajo forma métrica diferente. Copio el pasaje completo (es decir, las seis redondillas que el autor de *La Santa Inquisición* nos dejó consecutivas):



Serie conceptual II	Qué bien supe levantar torres al cielo arrogantes, inspirando a los gigantes en los campos de Senar;	C
	escalar pude en Babel las once esferas más bellas del cielo, con las estrellas que tengo arrojadas dél.	D
	Soy el alma de Nembrot, y soy de quien tiembles tú: soy Adán, soy Esaú, soy el ídolo Astarot;	X
Serie conceptual I	mi soberbia altiva y loca a tu Esposo se atrevió, que, si el cielo me quitó,	A
	si me venció en el desierto, salga aquí: campo le pido: entre dos bestias nacido y entre dos ladrones muerto.	FB

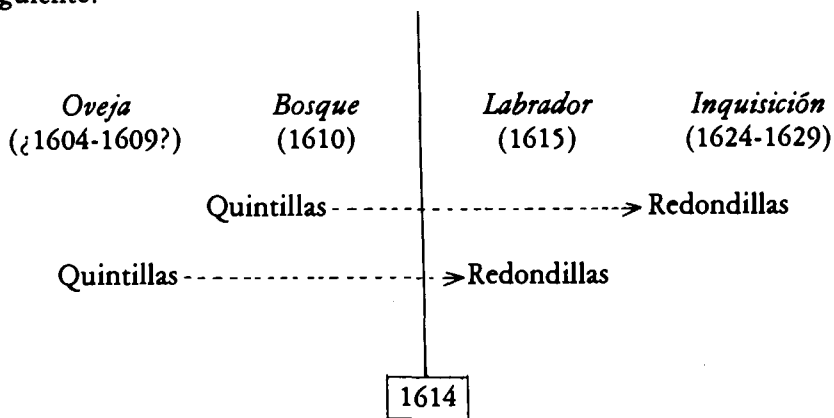
La redondilla X, que sirve de enlace entre las distintas series conceptuales señaladas de *La Santa Inquisición*, también pudo haber sido forjada a partir de otros retazos de recuerdo anticipados en *El bosque de Amor*, pues en el v. 800 de dicho auto el Diablo se identifica con *Nembrot*, dice de sí mismo que es *Esaú* (v. 815) y afirma: «Soy el ídolo Astarot» (v. 802).

Tras el cotejo efectuado, y descartada ya, por absolutamente impracticable (al menos en los pasajes aducidos de esos autos sacramentales), la intervención de Mira de Amescua o de cualquier otro ingenio, también se me hace difícil aceptar una remota posibilidad siquiera de autocopia por parte del Fénix. De un lado, porque en esos años éste se desprendía fácil y rápidamente de sus autos mediante la oportuna venta; de otro, porque el más fecundo de los escritores no necesitaba «plagiarse»; es decir, salvo contadas y voluntarias excepciones, a Lope de Vega no le era preciso tener una obra sacramental suya delante de sus ojos —si, por casualidad, la había conservado— en el momento de componer otra nueva. Por lo demás, no estamos ante autos «iguales», sino ante pasajes «iguales» en distintos autos, que no han podido ser copiados, pues, por ejemplo, las parejas de versos «soy la inocencia de Abel» / «mi Esposo es cándido Abel», en las series alusivas a Cristo, o «quien subir pensó en Babel» / «escalar pude en Babel», en las del Demonio, conservan paladinamente el último vocablo (que faci-



litará la rima), pero, fuera de eso, sólo pueden ser consideradas «iguales» en cuanto que mantienen el mismo concepto, obviamente aprehendido de antemano. No es, por tanto, que algunos trozos de un texto de Lope sirvan de modelo directo a un Lope más viejo, el cual —¡raro capricho!— iría escribiendo «lo mismo» pero invirtiendo el orden y en diferente forma estrófica; es, como se habrá supuesto, que las *series-clichés*, sin duda existentes, sobre *Cristo* o el *Demonio* se pasan al papel tomadas directamente de la memoria (de la de Lope, claro, pues se estará de acuerdo en que estamos ante un ejercicio mental intransferible).

Salvado con esto —creo— el escollo del doble anonimato, el «raro capricho» del distinto modelo estrófico elegido en *El bosque de Amor* y en *El labrador de la Mancha* no es tal si se acepta precisamente a Lope de Vega como el responsable material de esos autos y de *La Santa Inquisición*. Todo lo contrario: viene a ser, de nuevo, el resultado natural y espontáneo de sus apetencias artísticas. Al principio vimos unas humildes redondillas dobles suyas convertidas por él en décimas; ahora asistimos a un par de transformaciones de quintillas en redondillas, según el esquema y la cronología siguiente:



Nada de particular tiene tampoco lo anterior, sino que más bien podría esgrimirse como corroboración de la autoría propuesta, pues ya Morley y Bruerton advierten que en las comedias lopescas «los porcentajes [de quintillas] disminuyen bruscamente, de un modo rápido, después de

1613-1615»¹⁰. ¿Qué razones tendríamos para no aceptar lo mismo en el caso de *sus* autos sacramentales? Me parece, en conclusión, que se puede afirmar que todos esos autos son del Fénix, y que lo son, sobre todo, porque hoy hemos tenido la suerte de verlo renacer de entre sus propios versos.

AGUSTÍN DE LA GRANJA

¹⁰ *Op. cit.*, p. 113.

ALCALÁ DE HENARES: UN NUEVO CORRAL DE COMEDIAS *

I. INTRODUCCIÓN

En la primavera de 1981, después de un largo período de observación, descubrimos que dentro de las estructuras arquitectónicas del teatro Cervantes de Alcalá de Henares se ocultaba un corral de comedias. Poco después iniciamos una investigación sobre él, fruto de la cual es el presente artículo.

Nuestra labor ha estado proyectada hacia dos vertientes: por un lado, una observación minuciosa de la arquitectura teatral y, por otro, una investigación archivística.

Este doble estudio, arquitectónico e histórico, del edificio ha servido de base para la realización del proyecto de su restauración ¹.

* Queremos expresar nuestro agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que han apoyado la recuperación del corral de comedias de Alcalá de Henares. En especial, agradecemos al Seminario Edad de Oro, de la Universidad Autónoma de Madrid, la oportunidad que nos dio de exponer el presente artículo como ponencia, dando pública noticia del descubrimiento realizado, y a Carlos Sáez Sánchez, profesor de la facultad de Filosofía y Letras de Alcalá de Henares, su incondicional ayuda.

¹ Ha sido realizado por el arquitecto José María Pérez González y por el «Equipo Arquitectura». Por otra parte, la fundación F.E.P.M.A. (Fundación para la Ecología y Protección del Medio Ambiente) ha impulsado la recuperación del teatro negociando con los organismos oficiales los primeros pasos para la rehabilitación del edificio.

Nuestra investigación archivística culminó con el hallazgo, en el Archivo Municipal de Alcalá de Henares ², de un manuscrito que contiene el contrato firmado por el concejo de Alcalá y un carpintero, llamado Francisco Sánchez, para la construcción de un patio de comedias. Está fechado en 1601. Lo reproducimos casi íntegramente en un apéndice documental.

II. EL TEATRO CERVANTES. DESCUBRIMIENTO Y ANÁLISIS

El teatro Cervantes de Alcalá de Henares no mostraba, a través de un análisis superficial, características que no fuesen las propias de un teatro romántico. Sin embargo, en la historiografía alcalaína, en concreto en una cita del historiador Esteban Azaña ³, se alude a la existencia de una edificación anterior al teatro denominada «corral de zapateros». Nuestras frecuentes visitas al edificio en la primavera de 1981 nos permitieron descubrir varios elementos disonantes y afuncionales dentro de la concepción de un teatro romántico, que podrían estar relacionados con el mencionado corral. Son los siguientes:

1. Un tercer piso, oculto entre el cielo raso de la sala y la cubierta, que posee unas pinturas al temple en la zona frontal correspondiente al escenario.
2. Dos telares de diferentes épocas.
3. Dos dependencias en el lateral izquierdo del escenario, semiocultas e inutilizadas.
4. Zapatas y pies derechos diseminados estructuralmente por todo el local, especialmente visibles en las zonas menos afectadas por las sucesivas transformaciones.
5. Huellas de zapatas bajo algunas vigas del escenario y del tercer piso oculto.

Estos elementos, sobre todo el tercer nivel oculto, fueron la clave para descubrir y estudiar los tres asentamientos estructurales que se habían rea-

² Sección Festejos. Teatro. Legajo 677/1. Consta de 36 páginas en papel; está escrito en letra procesal.

³ AZAÑA (Esteban), *Historia de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1885, pp. 380-382.

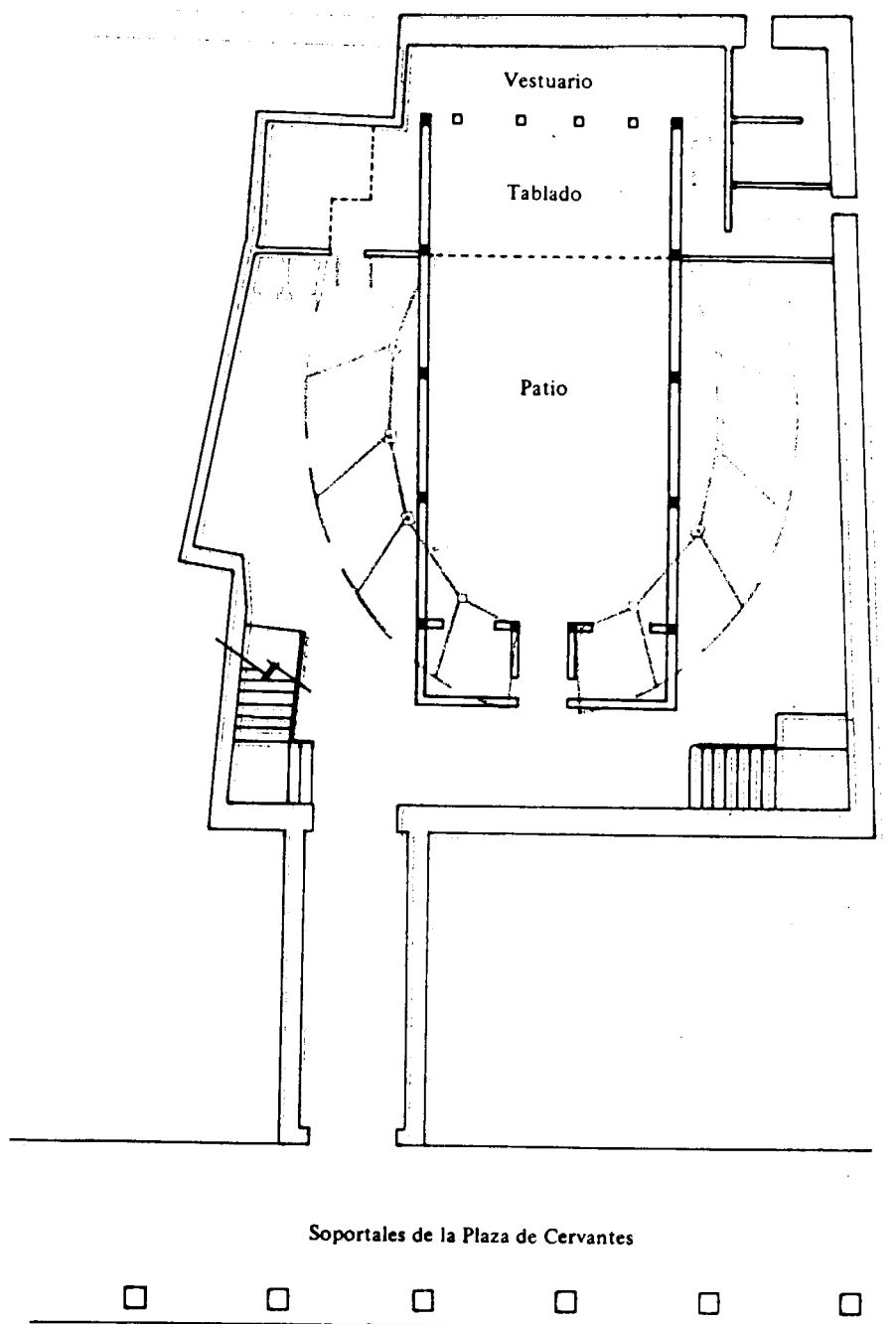


Fig. 1.—Planta combinada. Corral-Teatro (1602-1830).

lizado en el edificio: un corral de comedias, un coliseo del siglo XVIII y un teatro romántico de 1830 (fig. 1).

II.1. *Primer estado*

En un primer momento, en el actual emplazamiento del teatro existía un patio de comedias del que conservamos numerosos elementos que han ido apareciendo merced a la excavación que se ha realizado ⁴. De este levantamiento arquitectónico quedan en la actualidad los siguientes elementos:

1. La caja del escenario o «tablado de los representantes», formado por cuatro pies derechos de 6 metros de altura y cuatro vigas transversales en las que se observan las huellas de las zapatas que dejó la estructura escenográfica del «balcón de las apariencias». Bajo los pies derechos anteriores aparece el primitivo muro del frente del escenario del corral.
2. El foso del escenario mide 2,5 metros de profundidad. Tiene en su parte central tres soportes; dos de ellos descansan sobre basas renacentistas y el central sobre un capitel invertido, de la misma época. Estas basas sustentantes tienen como fuste un pie derecho y rematan en una zapata. Sobre esta estructura se apoyaron el mencionado «balcón de las apariencias», al fondo del escenario, y el tablado.
3. En el lateral izquierdo del escenario se observa un vaciado de la zona de aposentos, realizado para darle más amplitud. Sin embargo, quedan señales evidentes de la existencia de dichos aposentos.

La zona lateral derecha es más interesante en este sentido, pues conserva dos aposentos, de reducidas dimensiones, que tenían visión directa al escenario a través de la apertura de una ventana con reja. En ambos existen aún las puertas, hoy tabicadas, por las que se pasaba directamente al corral desde la posada colindante. Todo ello es una clara muestra del sistema de arriendo denominado de medianerías o de servidumbre.

⁴ Ha sido dirigida por la arqueóloga Araceli Turina, del Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

Estos aposentos, en su sencilla desnudez y ajenos al paso del tiempo, son, junto con los del corral de Almagro, la única muestra a nivel mundial de este tipo de construcción arquitectónica.

4. La excavación que se ha realizado en la sala actual ha permitido descubrir gran parte del empedrado de cantos rodados del antiguo patio. Se halla situado 60 cm. por debajo de la tarima de la sala del teatro actual, aproximadamente al nivel del suelo de la calle (fig. 6, 3).

En el empedrado ha aparecido el pozo original del patio de comedias con su brocal (fig. 6, 4). Es de poca altura, para no entorpecer la funcionalidad del patio como lugar de representación.

La aparición del empedrado y del pozo demuestra que la erección de la arquitectura del corral se realizó aprovechando, parcialmente, una estructura de patio interior de vecindad común en la época.

5. En la misma sala, entre el suelo del empedrado y el actual entarimado, existen numerosos materiales constructivos de derribo que sirven de asentamiento y cimentación. Analizados tras la excavación han resultado ser parte de los largueros, pies derechos y vigas del corral, que se utilizaron como elementos de relleno en la erección del teatro romántico.
6. Finalmente, dispersos por lugares diferentes y enmascarados tras los muros, han aparecido numerosos elementos sustentantes, como zapatas, pies derechos y otros, que por sus características corresponden a la etapa del corral de comedias.

II.2. *Segundo estado*

El segundo paso histórico de reformas que altera la primitiva construcción es la transformación en coliseo (fig. 2). Se realiza en 1769 ⁵ aprovechando gran parte de las estructuras existentes y operando algunas reformas que permitieron adecuarlo a los edificios teatrales que se imponían en la época. Estas reformas son las siguientes:

⁵ A.H.N. Sección Universidades. Libro 1038-F. Fol. 25 v. y 92 r.-v.

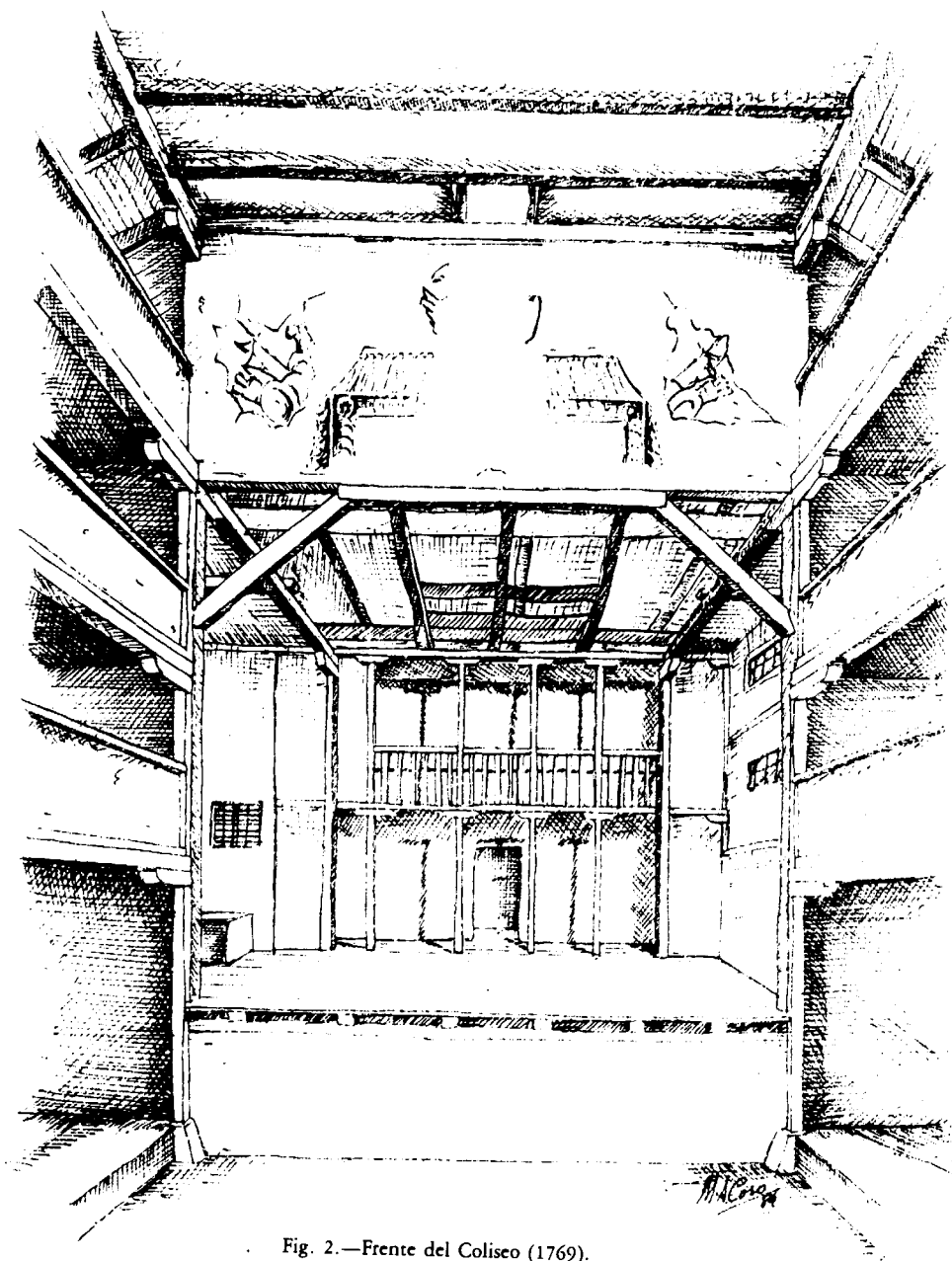


Fig. 2.—Frente del Coliseo (1769).

1. La embocadura del frente del escenario se decora con dos pinturas al temple, sucesivas en el tiempo, que constituyen la única muestra existente, a nivel europeo, de este tipo de decoración teatral del siglo XVIII. Todavía se conservan casi íntegras.
2. La reforma más importante realizada en esta segunda etapa del edificio es la construcción de la cubierta. El coliseo está techado a cuatro aguas y acoge bajo su estructura todo el edificio teatral: patio, corredores y escenario. Esta cubierta se conserva íntegra.
3. La sala se pinta y redecora con materiales nuevos.
4. El techo del escenario del corral se desmantela y se deja únicamente la estructura de vigas, que servirá de rudimentario telar.

II.3. *Tercer estado*

Una gran reforma arquitectónica se produce en el coliseo en 1830 ⁶. Italia y Francia imponían el estilo arquitectónico teatral en el siglo XIX y, en consecuencia, el edificio se renueva siguiendo esta tendencia. La edificación que se conserva actualmente tiene reminiscencias en la planta elíptica del «Teatro Ideal» de Pierre Patté, de 1782 ⁷, así como del Teatro Regio de Turín de Benedetto Alfieri, de 1738 ⁸. La sala del teatro adopta este tipo de planta y se remodelan los corredores y aposentos, que se convierten en galerías y palcos. El escenario adquiere una mayor anchura, al ser vaciada una zona de aposentos, y mayores dimensiones en profundidad, al ser desmontado el espacio de «apariencias» y vestuarios.

De una valoración de los datos analizados hasta aquí se desprende que el actual teatro Cervantes constituye un documento de gran originalidad dentro de la arquitectura teatral europea por varias razones:

1. Se trata del único testimonio teatral existente en Europa que recoge tres edificaciones superpuestas, que abarcan 382 años: un corral de comedias de 1602, un coliseo de 1769 y un teatro romántico de 1830.

⁶ AZAÑA (Esteban), ob. cit., p. 1110.

⁷ PINELLI (Antonio), *I teatri, lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Florencia, 1973, p. 106.

⁸ *Ibidem*, p. 96.

2. Como teatro se adelanta unos cincuenta años a la construcción de la mayoría de los teatros románticos de España.
3. Como coliseo es anterior a la edificación del Real Coliseo Carlos III de El Escorial —1770—⁹, único que se conserva en España.
4. Es, junto con el de Almagro, la única muestra existente de la arquitectura de corrales.

III. EL CORRAL DE COMEDIAS DE ALCALÁ. RECONSTRUCCIÓN IDEAL

III.1. *Ubicación del corral*

Indudablemente, en Alcalá la Plaza del Mercado era el sitio más interesante para la ubicación de un patio de comedias. La razón principal estriba en que la plaza era el centro urbano, económico y social de la ciudad y lugar de reunión del mercado semanal¹⁰. En determinados días era, además, el centro de encuentro de vecinos y forasteros, convocados por motivos económicos o sociales, y lugar de celebración de festejos públicos, religiosos y profanos y de recibimientos reales (fig. 7)¹¹.

El concejo de la villa y la Universidad mantenían un contencioso, desde que se construyó el Colegio Mayor de San Ildefonso, acerca de las calles y zona de la plaza que correspondían a cada institución¹². La zona oeste de la plaza correspondía al ayuntamiento, el cual, con la ubicación del patio de comedias en esta fachada, realiza un acto de posesión del lugar disputado.

Las remodelaciones que se llevan a cabo en la plaza en los siglos XVI y XVII pretendían, según algunos urbanistas¹³, convertirla en un centro es-

⁹ BAYÓN (Mariano), y MARTÍN (José Luis), *El Real Coliseo de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, 1980, p. 70.

¹⁰ CASTILLO OREJA (Miguel Ángel), *Ciudad, funciones y símbolos. Alcalá de Henares, un modelo urbano de la España moderna*, Alcalá de Henares, 1982, p. 94-6. Sobre urbanismo alcalaíno, puede verse el reciente artículo del mismo autor: «Alcalá de Henares, una ciudad medieval en la España cristiana (s. XIII-XV)», en *La Ciudad Hispánica...*, Madrid, 1985. Sobre la función social y económica de las plazas en el medioevo castellano puede verse: GAUTHIER DALCHE (Jean), «Le Place et les structures municipales en vielle Castille», en *Plazas et sociabilité en Europe et Amérique Latine*, Publicaciones de la Casa Velázquez, Madrid, 1982.

¹¹ VAYSSIERE (B.), «La Plaza Mayor dans l'Urbanisme Hispanique. Essai de Typologie», en *Forum et Plaza Mayor dans le Monde Hispanique*, París, 1978.

¹² CASTILLO OREJA (Miguel Ángel), ob. cit., pp. 94-8.

¹³ VAYSSIERE (B.), ob. cit.

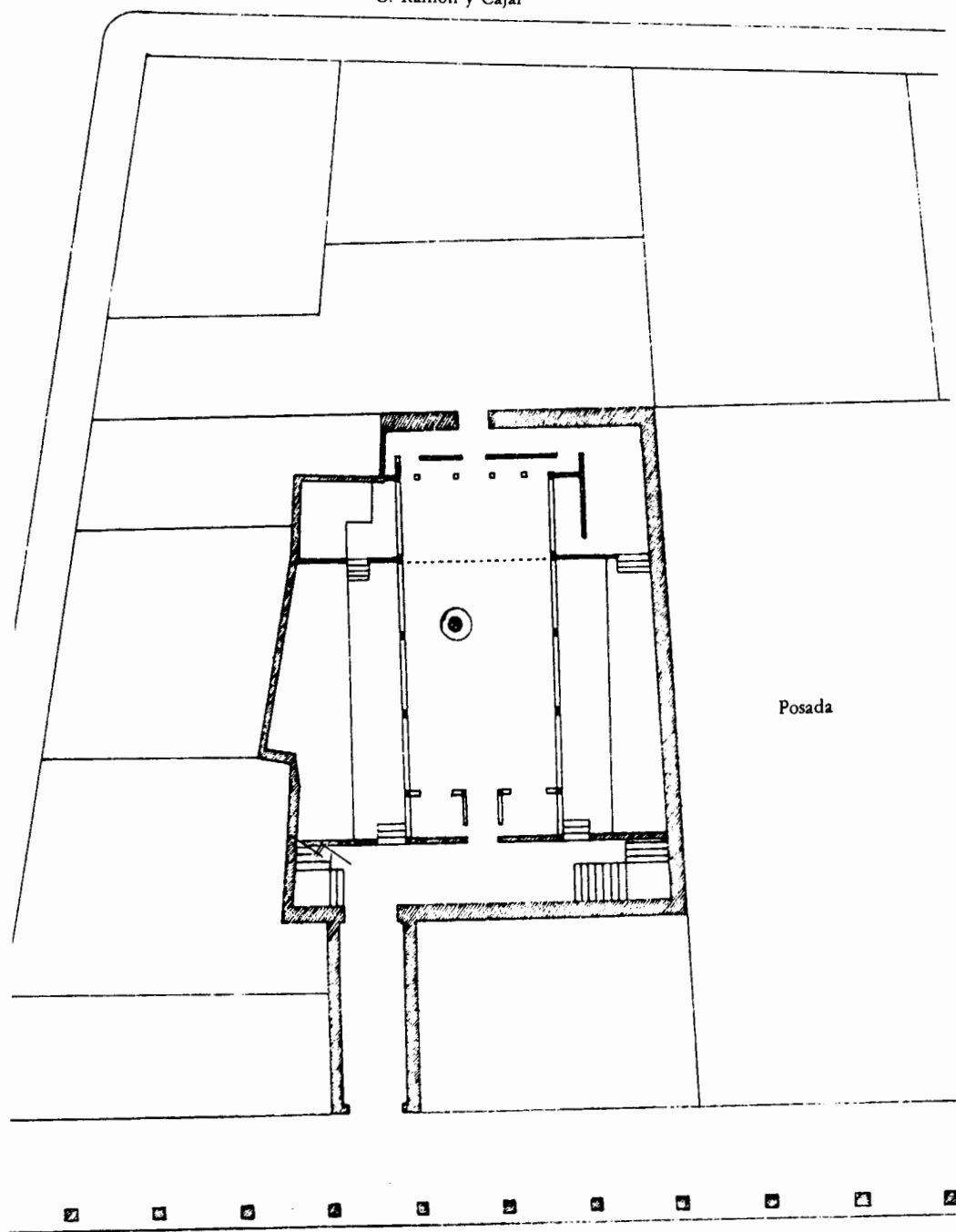


Fig. 7.—Situación del Corral de Comedias.

cenográfico dotado para realizar fiestas, corridas de toros, recibimientos reales, ceremonias religiosas, etc. Era así el centro de entretenimiento, diversión y encuentro social de la villa. La ubicación del patio en este lugar constituye un elemento más, dentro de este espacio escenográfico de espectáculos y *divertimento*.

El hecho de que sean el concejo de Alcalá y un particular los que se encarguen de la construcción y aprovechamiento de los beneficios del patio de comedias constituye un suceso original en la erección y administración de este tipo de edificios. Las investigaciones¹⁴ que poseemos hasta ahora coinciden en que la edificación y usufructo de estos espacios estaban dirigidos por cofradías u hospitales de entidad religiosa que aprovechaban los beneficios para cubrir los gastos de sus instituciones, que eran generalmente de tipo asistencial. De lo anterior se puede deducir que el concejo realiza, mediante la colaboración que establece con el particular, un servicio público. Obviamente a cambio de ello el beneficio que obtiene la villa y que se estipula en el contrato —dos ducados por representación, que debía entregar el carpintero como administrador del local— se integra en el sistema recaudatorio de la villa.

III.2. *El contrato para la construcción del corral*

El análisis formal del manuscrito, reproducido en el apéndice documental, nos permite seguir el procedimiento legal que se siguió hasta que el concejo otorgó el permiso de edificación. Fue el siguiente:

- Francisco Sánchez, carpintero de Alcalá de Henares, se ofrece al corregidor de la villa (que tenía la competencia para tramitar asuntos de corrales¹⁵) y a otros miembros del concejo para construir un pa-

¹⁴ ALLEN (J. J.), *The reconstruction of a Spanish Golden Age playhouse. El corral del Príncipe, 1583-1744*, University Presses of Florida, 1983. MIDDLETON (Thomas), «El urbanismo madrileño y la fundación del corral de la Cruz», en *5.º Festival de Teatro Clásico español*, Almagro, 1982, p. 146-8. VAREY (J. E.), y SHERGOLD (N. D.), *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, vol. III, Londres, 1971, pp. 13-9 y 55. No obstante, últimamente, ha aparecido un artículo del corral de comedias de Zamora que parece tener ciertas concomitancias con el de Alcalá en este tema: VENTURA CRESPO (Concha), «Creación del patio de comedias de Zamora en 1606: Estudio y documentos», en *Studia Zamorincia*, Zamora, 1984, N.º 5, pp. 16-37.

¹⁵ VAREY (J. E.), y SHERGOLD (N. D.), ob. cit., p. 21.

tio de comedias a su cargo. Su proposición incluye tres tipos de cláusulas:

1. Obligaciones del proponente. Francisco Sánchez se compromete a:
 - a) Erigir el patio en unas casas que tiene compradas a la iglesia de Santa María ¹⁶.
 - b) Construir el patio «a la traza que está el patio que dicen en la Cruz» de Madrid.
 - c) Pagar por cada día de representación dos ducados a la villa.
 - d) Alojar en las casas una bandera de soldados (que posiblemente residieran periódicamente en las mismas), con la condición de que las desalojaran los días de representación.
 2. A cambio de las condiciones que ofrece y para culminar la construcción del corral y garantizar la continuidad del mismo, Francisco Sánchez pide que la villa se obligue a:
 - a) Entregarle cien vigas de las alamedas para realizar la obra ¹⁷.
 - b) Pedir licencia al Consejo Real para que no se celebrasen representaciones en ningún otro lugar de la ciudad, salvo si éstas eran gratuitas. Ello confirma que los espacios teatrales construidos expresamente se imponen sobre los espacios accidentales.
 3. Cumpliéndose las condiciones anteriores, el carpintero se compromete a construir el edificio en el período de un año a partir de la fecha en que presenta su oferta al concejo, es decir, el trece de octubre de 1601.
- A continuación un licenciado, varios regidores y comisarios del concejo redactan las condiciones que Francisco Sánchez debía aceptar para construir el patio. Los aspectos administrativos de las mismas son los siguientes:
1. La concesión de la licencia que autoriza los días de representación.

¹⁶ Archivo Municipal de Alcalá de Henares. Sección Festejos. Teatro. Leg. 677/1.

¹⁷ *Ibidem*.

2. La determinación de los precios de las localidades.
 3. El cobro del impuesto convenido —dos ducados— que debía pagar en su totalidad el constructor a la villa antes de cada representación.
 4. La exigencia de cobrar doble precio por localidad mientras la familia real se encontrase en la ciudad.
- Finalmente, Francisco Sánchez acepta las condiciones anteriores y se redacta la escritura pública en la que se insertan todos los trámites descritos.

Una vez analizados los aspectos formales y administrativos del contrato estudiaremos los elementos arquitectónicos del corral para llevar a cabo una reconstrucción ideal del edificio (figs. 3, 4 y 5).

Las casas compradas por el carpintero Francisco Sánchez y ubicadas en la plaza del Mercado siguen, con toda seguridad, en su trazado arquitectónico las normas contenidas en las leyes que promulgó Felipe II, en 1565, sobre la construcción de casas nuevas¹⁸. Estos decretos se formularon para contrarrestar la proliferación de las llamadas «casas de malicia», que tenían una sola planta. Las leyes especificaban que las casas debían tener dos plantas, su fachada debía dar a la calle, no podían ser menores de 630 pies castellanos cuadrados y sus corrales debían estar situados detrás de las mismas. En este tipo de patios¹⁹ y en el patio del Colegio Mayor de San Ildefonso²⁰ ya se representaba con anterioridad en Alcalá. Los administradores de los locales debieron descubrir pronto las ventajas económicas que se derivaban de representar en un sitio construido de forma permanente en lugar de hacerlo en espacios abiertos o de forma itinerante²¹.

La documentación nos revela datos importantes respecto a la disposición del patio y sus espacios. Puesto que se trata de un espacio teatral construido en su totalidad merced a la compra de las casas que rodeaban el patio, se puede decir que tiene unas líneas constructivas homogéneas y en muchos casos simétricamente dispuestas en los dos tramos de galerías (fig. 3). Además, la documentación aporta algunas medidas clave, como las de los aposentos de las galerías, que debían tener todos las mismas dimensiones.

¹⁸ MIDDLETON (Thomas), ob. cit., 144-6.

¹⁹ ARCHIVO DE PROTOCOLOS, Protocolo 768, fol. 52.

²⁰ ARCHIVO DE PROTOCOLOS, Protocolo 1797, fol. 385.

²¹ ARRÓNIZ (Othón), *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, 1957, pp. 17-26.

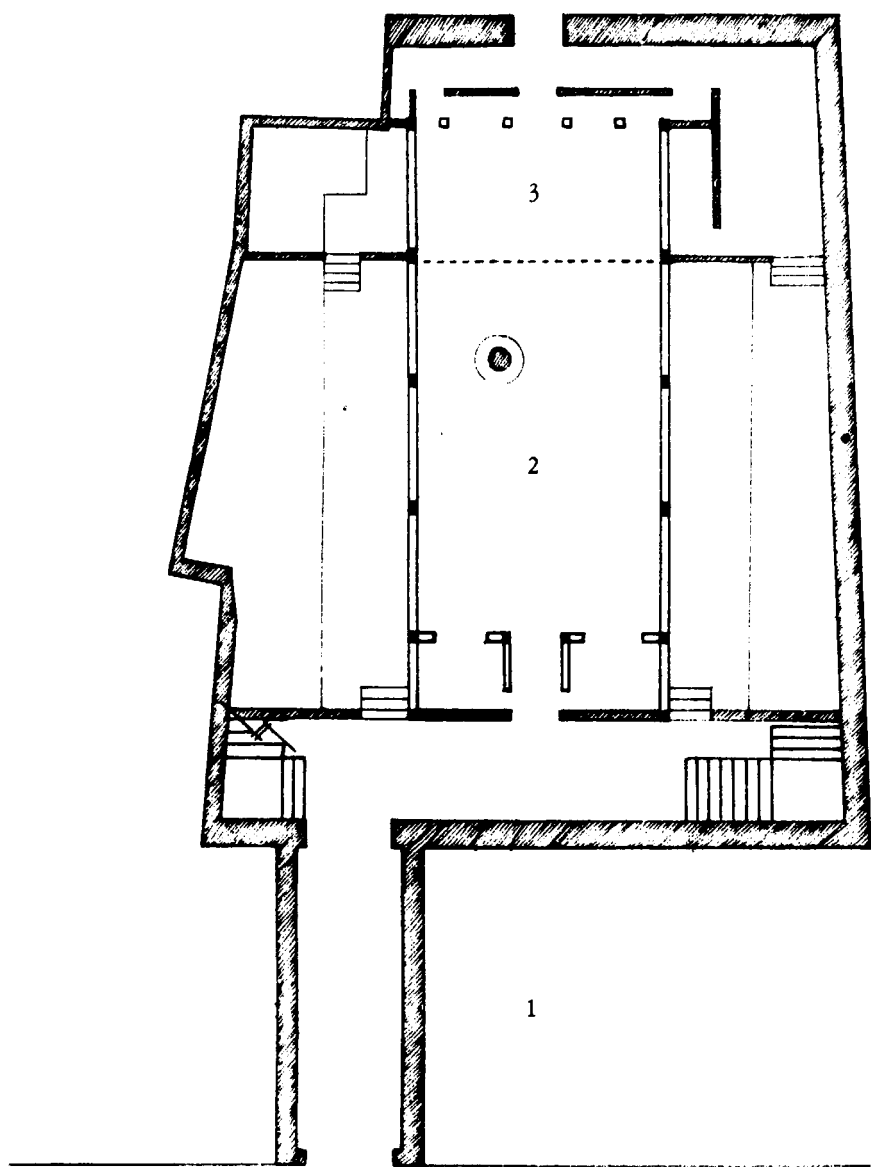
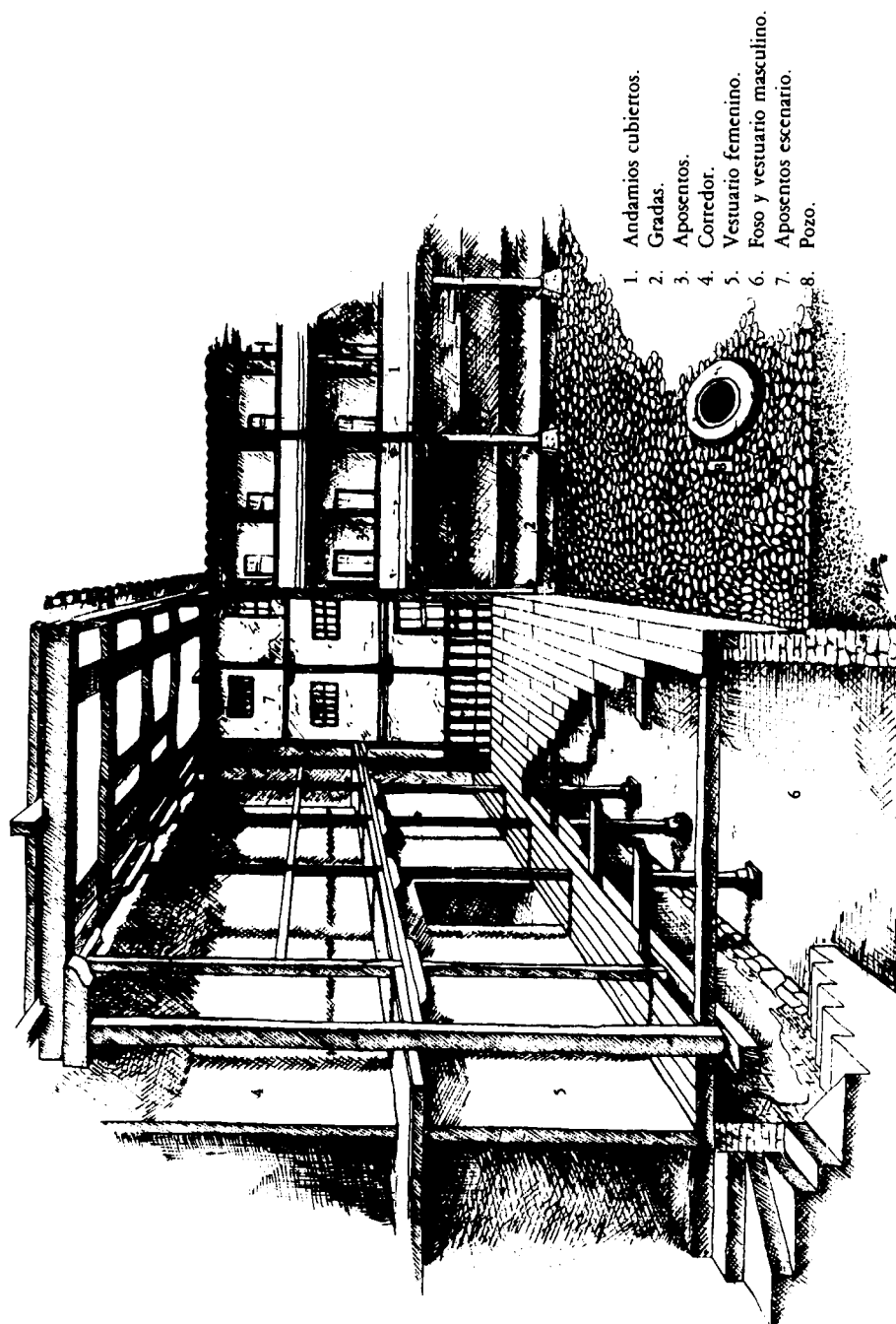


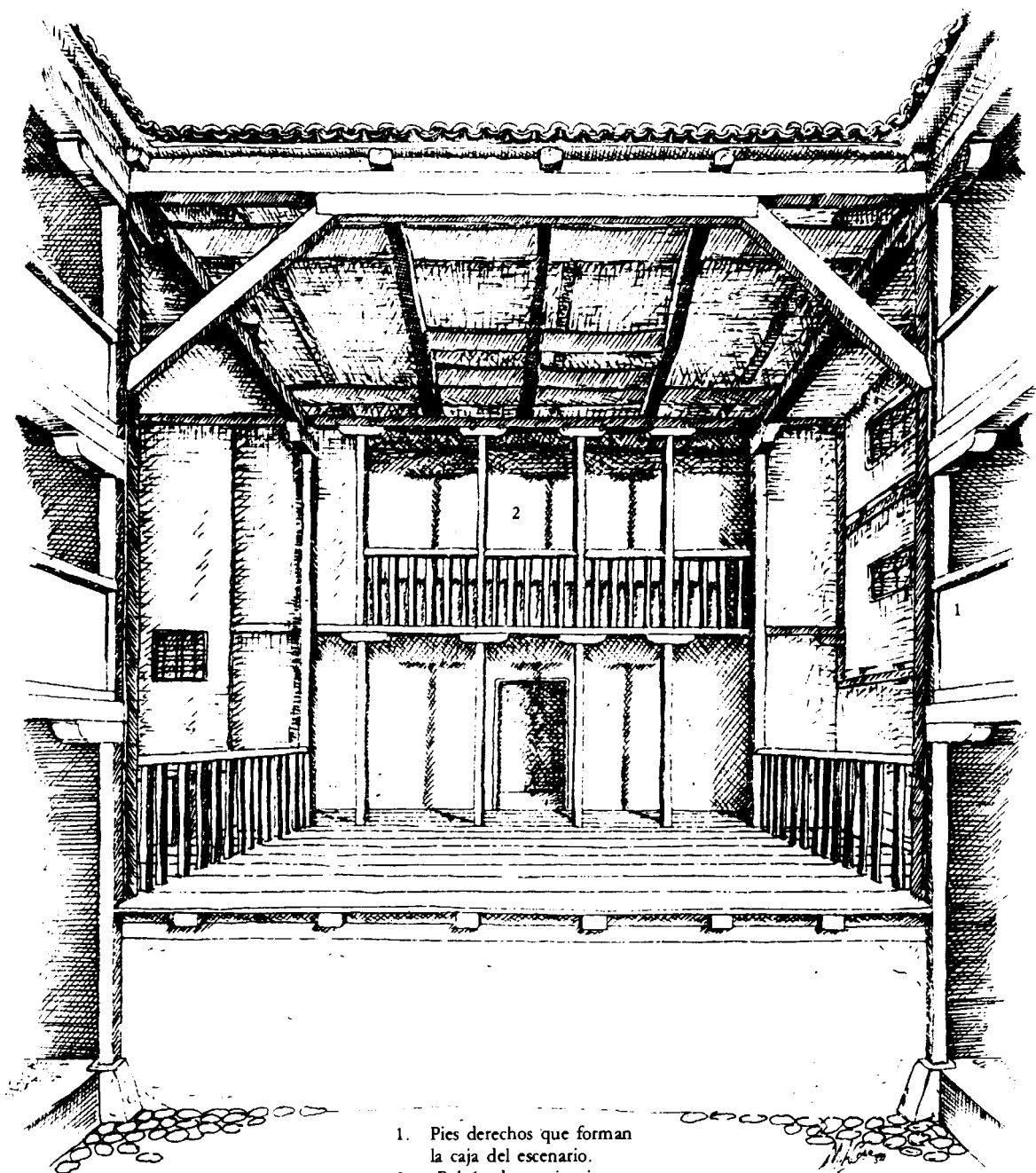
Fig. 3.—Planta del Corral de Comedias de Alcalá en 1602.

1. Vivienda; 2. Patio; 3. Escenario.



1. Andamios cubiertos.
2. Gradas.
3. Aposentos.
4. Corredor.
5. Vestuario femenino.
6. Foso y vestuario masculino.
7. Aposentos escenario.
8. Pozo.

Fig. 4.—Sección del corral de comedias de Alcalá en 1602.



1. Pies derechos que forman la caja del escenario.
2. «Balcón de apariencias».

Fig. 5.—Escenario del Corral de Comedias de Alcalá en 1602.

Los datos obtenidos a partir de la observación del edificio, junto con los aportados por el manuscrito, nos permiten realizar una reconstrucción aproximada del corral de comedias de Alcalá, en especial porque en aquél se alude a la imitación constructiva del corral de la Cruz de Madrid, del que poseemos el estudio de Thomas Middleton ²².

III.3. *Descripción del corral de comedias*

La dividiremos en tres apartados arquitectónicos:

- La vivienda (fig. 3, 1), constituida por las casas que enmascaran el frente del edificio por delante.
- El patio (fig. 3, 2), que está circunscrito del lado de la calle por la vivienda y sus corredores, lateralmente por las paredes de las casas vecinas y al fondo por el escenario.
- El tablado (fig. 3, 3) con sus elementos: vestuarios, balcón de apariencias, etc.

1. *La vivienda*

Aunque no nos quedan restos de la primitiva edificación, sí existe aún la zona, que no ha cambiado en cuanto a sus dimensiones. Mide ocho metros de largo desde la entrada hasta el patio. Exteriormente se eleva en tres alturas. Igual que en otros corrales, su uso estaba destinado a contaduría, acceso al patio mayor y accesos diversos a las distintas partes del edificio. Este cuerpo arquitectónico cumple una función social relevante, pues separa los corredores que dan a las varias partes del corral ocupadas por diferentes grupos de personas: nobleza, autoridades, estudiantes, gente del pueblo y mujeres ²³.

En la planta baja había una habitación destinada a la venta de fruta y aloja ²⁴.

²² MIDDLETON (Thomas), ob. cit.

²³ ARRÓNIZ (Othón), ob. cit., pp. 62-3.

²⁴ Para COROMINAS (Joan), y PASCUAL (José A.), en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, tomo I, Madrid, 1980, p. 205, la aloja era «una bebida refrescante que se hacía con agua, miel y especias».

2. *El patio*

Mide 9 metros de largo por 6 de ancho. Estaba abierto y sólo tenía cubiertas laterales en las galerías.

Como en todos los corrales, la zona central del patio era ocupada por hombres de pie, denominados mosqueteros ²⁵.

La documentación también nos revela algunos detalles de la disposición de los distintos espacios dentro del corral.

Se llaman «andamios cubiertos» (Apéndice 27, 1) a los dos pisos de galerías corridas situados a lo largo del patio (fig. 4, 1). Estos espacios eran o lugares entre aposentos —citados a continuación en la documentación (Ap. 27, 3)—, cuyo número exacto desconocemos, o lugares situados entre los aposentos y la barandilla de la galería, o ambas cosas a la vez. El precio individual por ocupar esta zona del patio era de seis maravedís.

Más adelante (Ap. 27, 2) se citan de nuevo andamios y gradas. Estas eran unos escalonamientos situados en el patio, bajo las galerías, formados por tablones corridos y en los que se disponían bancos pequeños para que el espectador se acomodara (fig. 4, 2). El precio individual por ocupar este espacio era, asimismo, de seis maravedís.

Los dos pisos de galerías reciben una normativa especial respecto a las medidas que debían tener los aposentos situados dentro de los mismos. Estos espacios se citan (Ap. 27, 3) como 'los aposentos que se hicieren apartados'. Conviene explicar aquí brevemente que el aposento es un compartimento tabicado por todos los lados y con dos aberturas: una puerta de acceso y una ventana con visión directa al patio y al escenario. Su evolución dará lugar a la concepción del palco de los teatros modernos.

Todos los aposentos construidos en la zona de galerías debían tener de hueco en cuadrado dos varas, es decir 2,83 metros cuadrados. Sus ventanas debían medir dos varas de ancho, o sea 1,68 metros, lo cual implica que la apertura de la ventana ocupaba toda la parte frontal del aposento. El precio que se estipula por ocupar íntegramente estos aposentos es de ocho reales, precio superior al que se percibe por verlo desde los aposentos del escenario o desde las gradas y galerías. La causa de esta diferencia de precios radica en la mejor visibilidad del escenario desde dichos espacios.

Como conocemos la medida longitudinal de la construcción original del

²⁵ ALLEN (J. J.), «El corral del Príncipe en la época de Calderón», en *5.º Festival de Teatro Clásico Español*, Almagro, 1982, p. 193.

patio y, por otro lado, el manuscrito nos revela las dimensiones de cada aposento, suponemos que habrían sido construidos en cada tramo de galería lateral, como máximo, seis aposentos. Su número real podría ser menor y en este caso los espacios intermedios estarían también ocupados por espectadores.

Así pues, a diferencia de los corrales de Madrid, donde la construcción de aposentos estaba determinada por la demanda del público aristocrático, en Alcalá su construcción se realizó simultáneamente al resto de la edificación. Es de suponer que fueron construidos porque el corral de la Cruz, a cuya traza se construyó el de Alcalá, según se ha dicho, ya los poseía.

Frente al escenario estaba situada la «cazuela». Este término es popular y no aparece en la documentación, pero hay que sobreentenderlo cuando en ésta se habla de andamios o galerías que recorren todo el patio. Arquitectónicamente es un galerón, situado en el primer piso, que cubre todo el fondo del patio. Estaba dedicado a alojar al público femenino. Era el espacio que, dentro del corral, tenía mejor visibilidad. Solía tener un acceso desde la entrada y corredores propios. Conservamos en Alcalá restos de las vigas y pies derechos que delimitaban este espacio.

3. *El escenario*

El manuscrito (Ap. 27, 1 y 5) denomina 'teatro' a la zona de representación del patio. No menciona sus medidas. Sin embargo, los restos arqueológicos que conservamos nos revelan sus dimensiones originales: 6 metros de ancho por 5 de fondo, hasta el 'balcón de las apariencias' (fig. 3, 3).

La caja del escenario estaba formada por cuatro pies derechos de grandes dimensiones (fig. 5, 1): 5,5 metros de altura. Estaba cerrada en su parte superior por cuatro vigas transversales. En la viga superior transversal del fondo se conservan las huellas que dejó, al ser desmontada, la estructura escenográfica del 'balcón de las apariencias' (fig. 5, 2).

Al fondo de la zona de representación se encontraba el mencionado balcón. Estaba formado por una estructura de madera con dos galerías y cuatro calles. Detrás tenía corredores y escaleras para que los personajes se pudieran situar en su lugar de representación (fig. 4, 4).

El 'balcón de las apariencias' se utilizaba como espacio situacional de determinado personajes y para crear escenas de interior y espacios realistas

o ficticios mediante cortinas y elementos escenográficos primitivos debidamente situados en las distintas zonas ²⁶.

El vestuario femenino se encontraba en la parte baja tras el 'balcón de las apariencias' (fig. 4, 5).

La parte inferior del escenario, el foso, medía 2,5 metros de profundidad (fig. 4, 6). En él se sustentaba toda la estructura del «balcón de las apariencias» mediante tres pies derechos que descansaban sobre un capitel y dos basas renacentistas.

El foso se utilizaba como elemento escenográfico para la aparición de personajes y humos por escotillones o trampillas. También se utilizaba como almacén para la guarda de maquinaria y útiles teatrales. El vestuario masculino se encontraba en la parte trasera del mismo. En Alcalá se han conservado algunos peldaños y la huella de otros que comunicaban el foso con el tablado, utilizados por los actores para acceder al piso superior.

Siguiendo con la descripción del escenario, el manuscrito (Ap. 27, 2) nos proporciona las medidas de la construcción original. En el escenario, «teatro» según su terminología, debían construirse aposentos cuyas ventanas debían tener vara y tercia de ancho, es decir 1,12 metros (fig. 4, 7). Conservamos en el lateral izquierdo del escenario los dos aposentos del piso segundo que podían repetirse en el primero y, posiblemente, de forma simétrica, en el lateral derecho.

Uno de estos aposentos comunicaba a través de una puerta trasera con la galería del patio de la posada adyacente. El otro se comunicaba con una casa trasera. Como en los demás, la representación se veía desde una ventana. El precio por ocupar íntegramente estos espacios era de cuatro reales.

Otra zona reservada al público en el escenario eran los «tablados». Se encontraban a ambos lados del «teatro», o sea, en las márgenes del escenario. Según la afluencia del público y las necesidades de utilización escénica de los actores, este espacio era ocupado o no por los espectadores. Estaba formado por dos filas de bancos.

El foso del corral de Alcalá contribuye a resolver una polémica que existe entre los especialistas. Algunos opinan que se excavaban bajo el nivel del suelo y otros que se elevaban sobre dicho nivel. El de Alcalá, excavado 80

²⁶ CASTILLEJO (David), *El corral de comedias. Escenarios. Sociedad. Actores*, Madrid, 1984, pp. 81-116.

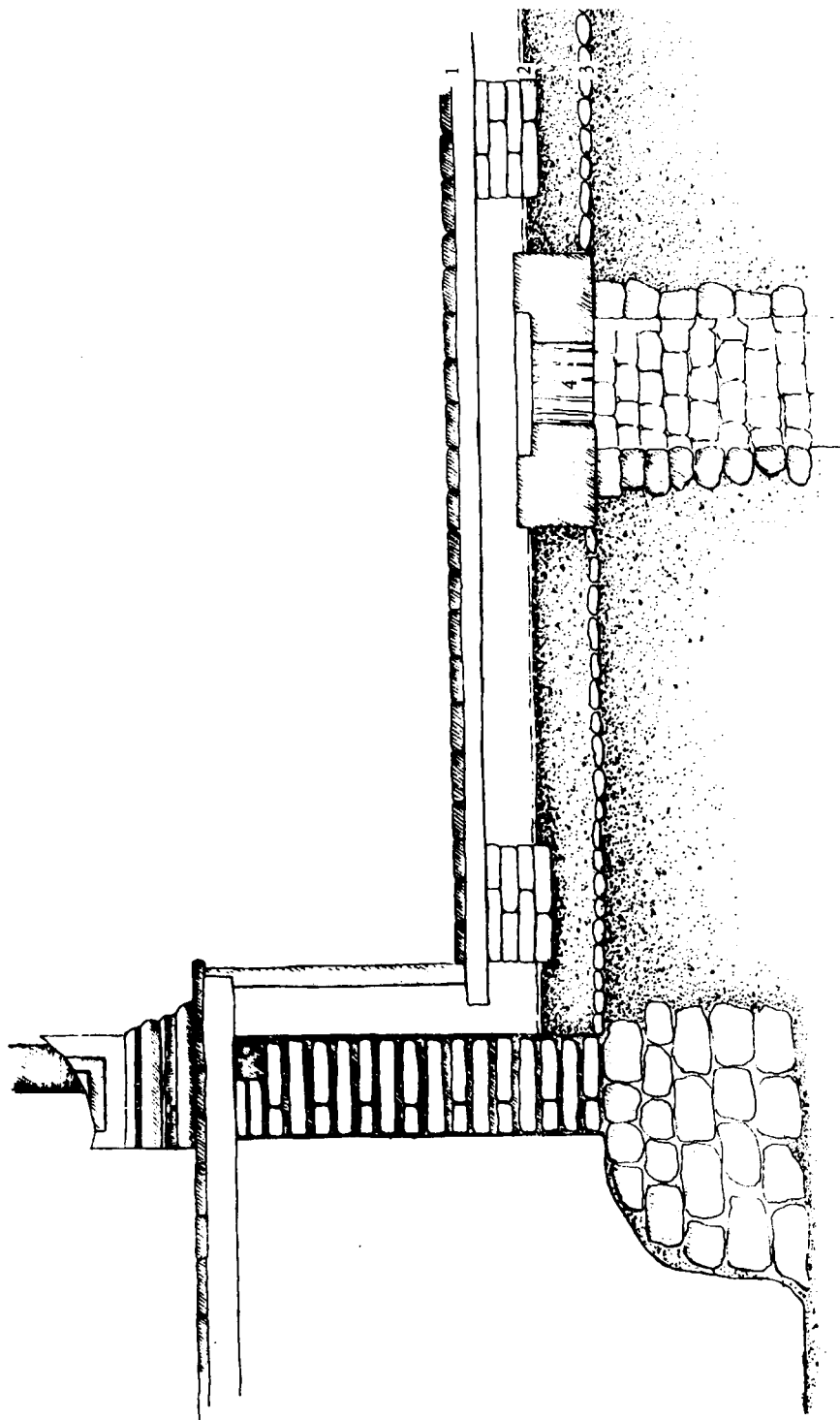


Fig. 6.—Detalle del corte longitudinal.

1. Entarimado del teatro (1830); 2. Solado del Coliseo (1768); 3. Empedrado del corral (1602); 4. Pozo; 5. Foso del escenario; 6. Pie derecho del corral de comedias.

cm. bajo el nivel del empedrado, nos confirma, junto con el de Almagro, que los fosos de los corrales están excavados (fig. 6).

Por otro lado, la altura del tablado sobre el nivel del empedrado —1,60 metros, es decir, aproximadamente la altura de una persona— confirma la hipótesis de la elevación de los tablados de los corrales. Ésta responde al hecho de que los ocupantes del patio estaban de pie y el tablado debía ser lo suficientemente alto como para ser visible por todos los espectadores del corral.

Todas las conclusiones expuestas en este trabajo, en particular las referentes a la descripción del corral de comedias, están sujetas a revisión debido a los elementos arquitectónicos nuevos que pueden aparecer cuando se concluya la excavación y se analice el teatro de forma exhaustiva.

MERCEDES HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO

JUAN SANZ BALLESTEROS

MIGUEL ÁNGEL COSO MARÍN

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1601, octubre 13, Alcalá de Henares

Francisco Sánchez, carpintero, vecino de Alcalá de Henares, se obliga ante el concejo de la villa a construir en la Plaza del Mercado, en un lugar comprado a la iglesia de Santa María, un patio de comedias a semejanza del patio de la Cruz de Madrid, bajo ciertas condiciones que se especifican.

C. Archivo Municipal de Alcalá de Henares. Sección Festejos. Teatro. Leg. 677/1, f. 2 v.-4 v. Inserto en doc. n.º 30.

En la villa de Alcalá de Henares, a trece días del mes de octubre de mill y seiscientos e un años, ante los señores justicia e regimiento desta dicha villa, estando juntos en su ayuntamiento, según costunbre, en espeçial estando presentes el liçenciado Torre de Orozco, corregidor, y Luis Gonçález de Santa Cruz, y Luis Vallexo, y Cristóval de la Cámara, y Graviel de Brigüega, y Pedro Graviel, e Tomás de Barreda Cetina, e Francisco de Villalovos, e don Felipe de Montoya, e Pedro Hurtado de Montalvo, regidores, e Diego de Corvella, [f. 3 r.] procurador general desta dicha villa, pareció presente Francisco Sánchez, carpintero, vezino desta dicha villa de Alcalá de Henares, e dixo que se obligava e obligó de acer un patio de comedias en la Plaza del Mercado desta dicha villa, en el sitio que al presente tiene conprado de la iglesia de Santa María desta villa, a la traza que está el patio de las comedias que dicen en la Cruz, en Madrid; y se obliga que todos los días que ubiere comedias en esta dicha villa dará a esta villa dos ducados para los propios desta dicha villa, perpetuamente para siempre xamás; y demás y aliende de los dichos dos ducados tendrá en la dicha su casa e patio la vanderá de soldados que binieren a hacer gente a esta dicha villa y al alférez de hella de gracia, contanto que si, estando alguna compañía en la dicha su casa de soldados, ubiere comediantes que representen, todo el [f. 3 v.] tienpo que durare la dicha representación la dicha villa sea obligada a le dalle la dicha vanderá y alférez a otra parte; con que la dicha villa a de ser obligada a le dar para acer el dicho patio cien bigas para las alamedas que esta dicha villa tiene en las mesmas alamedas para que las corte y saproveche [*sic*] dellas; y ansimesmo le a de dar licencia esta dicha villa para que solo en el dicho patio se pueda representar y no en otra parte ninguna. La qual dicha liçencia quésta villa le da, a de traer confirmada el dicho Francisco Sánchez a su costa de quién con derecho deva; y con estas dichas condiciones y declaraciones ace esta postura. El qual dicho patio, en la manera que dicha es,

se obliga de acer y dar fecho y acavado dentro de un año cunplido primero siguiente, que comienze a correr desde oi día de la fecha desta postura, e rematando en clara escriptura en forma, a consentimiento desta villa.

Testigos: Juan de Molina, e Carlos de Santander, y Alonso de Molina [f. 4 r.] veçinos desta villa.

Y el dicho Francisco Sánchez no supo firmar. Firmó por él un testigo.

Y el dicho año en que a de dar fecho y acavado el dicho patio a de comenzar a correr desde el día que se hiciere y otorgare la escriptura, restante lo dicho; y es declaración que si algún particular quisiere llevar los comediantes a su casa, o a otra qualquier parte desta dicha villa, lo puedan hacer libremente, no cobrando a la puerta ninguna cosa de las personas que lo entraren a ver, ni él tenga obligación de pagar a la villa de aquella cosa ninguna.

Fecho ud supra.

Testigos dichos.

Por testigo y a ruego del otorgante, Juan de Molina.

Ante mí, Martín Alexandre, escrivano.

2

s.f. 1601, octubre 13, Alcalá de Henares

El concejo de Alcalá de Henares, después de una votación, admite la postura anterior —doc. N.º 1— y manda que sea pregonado por si alguna persona mejoraba sus condiciones.

C. AM de Alcalá de H. Sección Festejos. Teatro. Leg. 677/1, f. 4 r.-v. Inserto en doc. N.º 30.

En la dicha villa de Alcalá de Henares, en el dicho mes y año dichos, los dichos señores justicia y regimiento, questavan presentes, aviendo botado cada uno por sí, si se a de admitir o no esta postura, la mayor parte de [f. f. 4 v.] los dichos señores la *admitieron, e mandaron se pregone si ay quien aga mexora y se lleve a los letrados desta villa sin envargo, para que vean como se a de acer. *E lo firmó el dicho señor corregidor y lo rubricaron algunos de los dichos señores. Y firmaron:*

El licenciado Torre de Orozco. Luis González de Santa Cruz. Tomás de Barreda Cetina. Francisco de Villalovos. Luis Ruíz de Vallexo. Diego de Corvella.

Ante mí Martín Alexandre, escrivano.

* le en ms.

3

1601, octubre 14, Alcalá de Henares.

Diego de la Cámara, pregonero público de Alcalá de Henares, en presencia de Martín Alexandre, escribano público, pregona en la plaza pública de la villa la oferta hecha por Francisco Sánchez para construir un patio de comedias, sin que nadie hiciese puja alguna.

C. AM. de Alcalá de H. Sección Festejos. Teatro. Leg. 677/1, f. 4 v. Inserto en doc. N.º 30.

En la dicha villa de Alcalá, en catorce de octubre del dicho año de seiscientos y un años, se dio el primero pregón al dicho patio de comedias según la postura hecha por el dicho Francisco Sánchez, en la plaza pública desta villa, por voz de Diego de la Cámara, pregonero público, e no uvo persona que ficiese ninguna puxa.

*Testigos: Juan de Robledo e Diego López, vecinos desta villa.
Y dello doy fee. Ante mí Martín Alexandre, escrivano.*

4-24

[Omitimos en la transcripción del manuscrito 21 pregones, todos los cuales siguen el modelo del número 3, y que abarcan desde el f. 5r. hasta el f. 10 r. Van desde el 16 de octubre hasta el 24 de noviembre. Están inscritos en doc. N.º 30].

25

1601, noviembre 25, Alcalá de Henares.

El concejo de Alcalá de Henares, previo pregón y apercebimiento en la plaza pública por Diego de la Cámara, pregonero público de la villa, y visto que no había otras ofertas, acepta la postura ofrecida por Francisco Sánchez para construir un patio y teatro de comedias bajo ciertas condiciones que se especifican.

C. AM. de Alcalá de H. Sección Festejos. Teatro. Leg. 677/1, f. 10r-11v. Inserto en doc. N.º 30.

En la dicha villa de Alcalá de Henares, a veinte e cinco días del mes de noviembre de mill y seiscientos y un años, estando en la plaza pública desta dicha villa

a ora de las quatro de la tarde después de mediodía, puestos estrados en ella, los señores justicia y reximiento desta dicha villa para acer el remate del patio y teatro de comedias questá puesto por Francisco Sánchez, y estando así juntos se pregonó el dicho patio de comedias por voz del dicho Diego de la Cámara, pregonero público desta villa, diciendo a altas voces como daban a esta dicha villa perpetuamente para sienpre xamás dos ducados en cada un día de los que se [f. 10 v.] representase en el dicho patio; e más que tendrá la vanderá del capitán que biniere a acer gente en esta dicha villa y al alférez della; conquista villa aya de dar e dé a cien vigas de las alamedas desta dicha villa; e quel remate avía de ser a la oración en la dicha plaça pública, que quien quisiere hacer alguna postura se le admitiría. Y el dicho Diego de la Cámara, pregonero, le pregonó muchas e diversas veces a altas voces.

E visto por los dichos señores justicia y regimiento questavan presentes, que fueron el licenciado Torre de Orozco, corregidor, e Luis González de Santa Cruz, y Tomás de Barreda Cetina, e Francisco de Villalovos, regidores, e Diego de Corvella, procurador general desta dicha villa, que no ubo persona que hiciese ninguna postura más de la hecha por el dicho Francisco Sánchez, mandaron que fuese aperciendo remate y que en dando tres palmadas, no aviendo mayor pos- [f. 11 r.] -tura, se remataría a la postrera palmada.

Y el dicho pregonero dixo: «¿Ay quién puxe, ay quién dé más de la postura questá fecha? Que está dada la primera palmada por el señor corregidor». Y el dicho pregonero tornó a aperçivir remate. Y visto que no ubo mayor ponedor, el dicho señor corregidor dio la segunda palmada y el dicho pregonero dixo: «La segunda palmada está dada y se a de rematar a la postrera. ¿Ay quién puxe, ay quién dé más?». Y visto que no ubo mayor postura el dicho señor corregidor dio la tercera palmada y el pregonero dixo: «La tercera palmada está dada. Ea, que aperçivo remate: a la una, a las dos, a la tercera. Pues que no ay quien puxe ni ay quien dé más que buen provecho e buena pro le aga». Y así quedó rematado en el dicho Francisco Sánchez [f. 11 v.] de consentimiento de los dichos señores justicia y regimiento en la postura que tenía fecha.

A lo qual fueron presentes por testigos Juan Muñoz e Francisco de Aragón y el maestro Eredia, y otra mucha xente que se alló presente.

E lo firmaron los dichos señores de sus nombres:

El licenciado Torre de Orozco. Luis González de Santa Cruz. Tomás de Arreda Cetina. Francisco de Villalovos. Diego de Corvella.

Ante mí, Martín Alexandre, escrivano.

26

1601, noviembre 25, Alcalá de Henares.

Martín Alexandre, escribano público, notifica a Francisco Sánchez que su oferta ha sido aceptada.

C. AM. de Alcalá de H. Sección Festejos. Teatro. Leg. 677/1, f. 1 v. Inserto en doc. N.º 30.

En la dicha villa de Alcalá, en el dicho día veinte e cinco de novienbre del dicho año de seiscientos y un años, yo el dicho escrivano notifiqué el dicho remate al dicho Francisco Sánchez, questava presente, el qual dixo que le consiente.

A lo qual fueron testigos Juan Núñez e Francisco de Aragón e Martín Sánchez, vecinos desta villa.

Y por no saver firmar el dicho Francisco Sánchez, lo firmó un testigo.

Testigo: Martín Sánchez.

Ante mí, Martín Alexandre, escrivano.

27

1601, noviembre 25, Alcalá de Henares.

El licenciado Tamayo, letrado de Alcalá de Henares, y Gregorio de Priego y Tomás de Barreda Cetina, regidores y comisarios del concejo de la villa, redactan las condiciones que Francisco Sánchez debe cumplir en la construcción del patio de comedias, las cuales son aceptadas por éste.

C. AM. de Alcalá de H. Sección Festejos. Teatro. Leg. 677/1 f. 12 r.-14 r. Inserto en doc. N.º 30.

[f. 12 r.] Por ende, en virtud de los quales dichos pregones, postura y remate suso incorporado(s) e dellos usando, los dichos señores, justicia y reximiento desta dicha villa, cometieron a los señores Gregorio de Priego e Tomás de Barreda Cetina, regidores della, que para que se aga y otorgue la escriptura se junten con los letrados desta dicha villa para que todos juntos hagan y hordenen las condisciones con quel dicho Francisco Sánchez a de hacer el dicho patio y teatro. Y los dichos señores comisarios juntamente con el licenciado Tamayo, letrado desta dicha villa,

ficieron y ordenaron las condisciones con que el dicho Francisco Sánchez a de hacer el dicho patio. El qual dicho Francisco Sánchez las a visto y entendido y está satisfecho dellas, que su tenor de las dichas condiciones son las que se siguen:

[f. 12 v.] Las condiciones siguientes se an de poner en la escriptura del patio de las comedias que se a ofrecido de hacer Francisco Sánchez, carpintero, y con ellas e no de otra manera conviene que esta villa de Alcalá aga el remate en el mayor ponedor.

[1] Que la persona en quien se rematare aga el dicho patio dentro de un año, a la traza e forma del patio de la Cruz de la villa de Madrid, con sus andamios cubiertos a los lados y en frente el teatro, ventanas y aposentos, vien formados e labrados.

[2] Que cada una de las dichas ventanas a de ser de bara y tercia de ancho y por cada una dellas no a de llevar más de quatro reales, so pena de los pagos, con el doblo, para pobres; y so la mesma pena no a de llevar tanpoco por subir a las gradas o andamios más de seis maravedís de cada persona, grande o pequeña, la qual a de ser creída por su juramento y con solo él la tiene de pagar y demás desto restituir luego [f. 13 r.] lo demás que ubiere llevado.

[3] Que en los aposentos que hiciere apartados, cada ventana dellos e de cualquiera de los dichos aposentos a de ser de dos varas en ancho; y el aposento a de tener de hueco en quadrado otras dos varas; e por cada aposento no pueda llebar más de ocho reales por cada comedia o representación, quier le tome una persona o muchas, so las dichas penas.

[4] Que la villa no sea obligada a dar licencia para representar más del tienpo e quandoo y en los días que le paresciere y quisiere la villa.

[5] Que a de quedar e queda a dispusición de libre livertad desta villa el acrecentar o baxar: los precios susodichos de ventanas, gradas, tablados y aposentos, sienpre e quando que biere que conviene y bien visto le fuere sin que pueda dello agra- [f. 13 v.] viarse ni reclamar ante la justicia ni por otra vía, modo ni manera alguna; y que si lo ficiere, por el mismo caso, cese el poder representar en el dicho patio y teatro.

[6] Que lo que a esta villa le a de dar y da a de ser sin estar obligada a ningún aderezo o reparo, costa ni gasto, en poca ni en mucha cantidad, sino libre y linpio de todo esto; y que lo pueda cobrar y cobre cada día y se le aya de pagar antes que representen, de manera que, sin lo aver primero pagado, no se puedan hacer las comedias ni representaciones.

[7] Que estando aquí el rey o reina, principes o infantes, nuestros señores, de paso o de asiento, aya de pagar entretanto y page doblado por cada día.

[8] Que él y su mujer se an de obligar con sus personas e vienes y a sus hixos y herederos e suscesores a la guarda, paga e cumplimiento deste contrato y asiento, y a los que por tienpo fuesen señores inquilinos posehedores [f. 14 r.] destas

casas e patio e teatro susodicho e para este efecto las an de obligar e hipotecar por espacial y espresa hipoteca; y que ningún conprador ni sucesor puede entrar en ellas sin que primero aga y tenga echo reconocimiento de la provación e ratificación del dicho asiento e contrato por escriptura pública hecha a contento de los letrados desta villa.

Esto es lo que por agora se ofrezze que a de guardar, demás de lo contenido, puesto e declarado en su primera postura.

El licenciado Tamayo.

28

1601, noviembre 27, Alcalá de Henares.

Martín Alejandro, escribano público, lee las condiciones con que se ha de construir el patio de comedias a Francisco Sánchez, carpintero, el cual las acepta y se compromete a edificar dicho patio.

C. AM. de Alcalá de H. Sección Festejos. Teatro. Leg. 677/1 f. 14 r.-14 v. Inserto en doc. N.º 30.

En Alcalá, en veinte y siete de novienbre de seiscientos y un años, estando los señores justicia e regimiento desta dicha villa en su ayuntamiento, especial el licenciado Torre de Orozco, coregidor, Luis González de Santa Cruz y Pedro Graviel y don Felipe de Montoya e Tomás de Barreda Zetina y Francisco de Villalovos e Cristóval de la Cámara y Luis Ruiz de Vallexo, regidores, e Diego de Corvella, procurador jeneral desta dicha villa, el qual dicho procurador jeneral mostró a los dichos señores las condi- [f. 14 v.] ciones con que Francisco Sánchez a de acer el patio de comedias desta villa, fechas y ordenadas por el licenciado Tamayo, letrado desta villa, juntamente con los señores comisarios a quienes se cometieron; y aviéndolas visto y entendido las admitieron y mandaron que, aceptándolas el dicho Francisco Sánchez, se aga y otorgue la dicha escriptura el dicho patio de comedias, la qual otorguen los dichos Francisco de Villalovos e Tomás de Barreda, regidores e procurador jeneral de parte desta villa, e no de otra manera; y así lo rubricaron.

Y en fee dello lo firmé. Ante mí Martín Alexandre, escrivano.

29

1601, noviembre 27, Alcalá de Henares

El concejo de Alcalá de Henares, reunido en ayuntamiento, tras aceptar las condiciones redactadas por el licenciado Tamayo y por los comisarios para la construcción del patio de comedias por Francisco Sánchez, ordena que le sea otorgada la escritura correspondiente.

C. AM. de Alcalá de H. Sección Festejos. Teatro. Leg. 677/1, f. 14 v.-15 r. Inserto en doc. N.º 30.

En la dicha villa de Alcalá en el dicho día mes y año dichos, yo el escriuano leí e mostré al dicho Francisco Sánchez, carpintero, las condiciones con que a de hacer el dicho patio de comedias, firmadas del licenciado Tamayo, letrado desta villa; el qual aviéndolas oído y entendido de berbo ad [f. 15 r.] berbun dixo que las acepta y conforme a ellas y a la dicha su postura ará el dicho patio.

E no firmó por no saver.

Testigos: Martín Sánchez e Diego López, vecinos desta villa.

Firmólo a su ruego un testigo.

Por testigo Martín Sánchez.

Ante mí Martín Alexandre, escrivano.

30

1601, noviembre 27, Alcalá de Henares.

Francisco Sánchez, carpintero, y Juana Jiménez, su mujer, vecinos de Alcalá de Henares, se obligan a construir un patio de comedias en unas casas que poseen en la Plaza del Mercado de la villa, compradas a la iglesia de Santa María, en el plazo de un año, bajo ciertas condiciones que se insertan.

B. AM. de Alcalá de H. Sección Festejos. Teatro. Leg. 677/1, f. 1 r.-2 v. y 15 v.-18 v.

Sepan quantos esta carta de pública escriptura e lo demás que en ello será contenido vieren, cómo en la villa de Alcalá de Henares, a veinte y siete días del mes de noviembre de mill y seiscientos y un año, ante mí el escrivano público e testi-

gos de yuso escriptos pareció presente Francisco Sánchez, carpintero, vecino desta dicha villa de Alcalá, e dixo que por quanto él pareció ante los señores justicia y reximiento desta dicha villa e hiço postura, por la qual se obligó de que en unas casas que tiene en la plaza del Mercado desta dicha villa, que compró de la iglesia de Santa María desta dicha villa, de hacer un patio y teatro donde se hagan las comedias de los representantes que vinieren a esta dicha villa, conforme al patio [f. 1 v.] y teatro de la villa de Madrid que dicen de la Cruz; y se obligó de dar e pagar a esta dicha villa de Alcalá e propios de ella, perpetuamente para sienpre xamás, dos ducados en cada un día de los que ubiere comedias y se representare en el dicho patio; y que demás y allende de los dichos dos ducados tendrá y ospedará en la dicha su casa y patio al alférez del capitán que viniere a acer xente a esta dicha villa con su bandera, sin interés alguno, con tanto que si, estando en la dicha su casa e patio alguna compañía de soldados, ubiere en dicha villa comediantes que vengan a representar, todo el tiempo que durare(n) las dichas representaciones la dicha villa y ayuntamiento della sea obligada a mudar la dicha vanderá y alférez de su casa y patio a otra parte hasta tanto que los dichos representantes ayan acavado de hacer sus comedias; y después de acavadas se le aya de volver [f. 2 r.] la dicha vanderá a la dicha su casa; con tanto que la dicha villa sea obligada a le dar, y dé luego, para ayudar a acer el dicho patio, cien vigas de las alamedas que la dicha villa tiene puestas en las dichas Alamedas, y que el dicho Francisco Sánchez las corte y traiga a su costa; y con que la dicha villa le a de dar licencia para que se pueda representar solamente en el dicho patio y no en otra parte, como se contiene y declara más largamente en la dicha postura que ansí hizo, que pasó ante el presente escrivano a que se remite. La qual dicha postura por los dichos señores justicia y reximiento, por la mayor parte dél, fue admitida, e mandaron que sobre ella se pregone por si ai quien aga alguna mexora. Al qual dicho patio y teatro se dieron muchos pregones los veinte y siete días del allí y más tiempo, y se asignó el remate [f. 2 v.] para veinte y cinco deste presente mes de novienbre deste dicho año en la plaça pública della, puestos estrados en ella; y aviéndose pregonado muchas veces y apercebido remate, visto que no ubo mayor ponedor del dicho Francisco Sánchez, se remató en el dicho Francisco Sánchez en la postura que tenía fecha, como se contiene e declara más largamente en la dicha postura, pregones y remate, que su tenor de lo qual es del tenor siguiente:

[Siguen docs. N.º 1 al 29.]

En virtud de las quales dichas condisiones suso declaradas e incorporadas y dellas usando, aviéndolas visto, mirado y entendido el dicho Francisco Sánchez se les a pedido por los señores Francisco de Villalovos y Tomás de Barreda Zetina, regidores, y Diego de Corvella, procurador jeneral, aga y otorgue escriptura en forma, de acer el dicho patio y teatro, según e de la forma questá obligado conforme a su postura y remate.

Por tanto, yo el dicho Francisco Sánchez, carpintero, y Juana Ximénez, su muger, vecinos desta dicha villa de Alcalá, la dicha Juana Ximénez, con licencia que primero pidió y de- [f. 15 v.] mandó al dicho su marido, el qual se la dio y concedió, de que yo el escrivano doy fee, y della usando y anbos a dos juntamente y de mancomún y a voz de uno e cada uno dellos por sí insolidun.

E por el licenciado, renunciando como renunciaron las leyes de duobus rex debendi y la auténtica presente de fidei usoribus y el beneficio y ley de la división y discursión de bienes del uno al otro y del otro al otro, y todo depósito de costas y espensas para la escursión contra los principales y las de demás leyes de la mancomunidad, como en ellas se contiene, se obligaron de acer e dar fecho y acavado en toda perfición el dicho patio e teatro para que se pueda representar en él dentro de un año cunplido primero siguiente, que comienza a correr desde el día del remate, que fue a veinte e cinco deste presente mes [f. 16 r.] de novienbre deste dicho año, segund e de la forma e manera que se contiene e declara en la dicha su postura y condiciones por él aceptadas, questán firmadas del licenciado Tama-yo, letrado desta dicha villa. Y se obligaron con sus personas e vienes de dar e pagar a esta dicha villa de Alcalá y ayuntamiento e propios della, o a quien su poder ubiere, dos ducados en cada un día de los que se representaren en el dicho patio y teatro perpetuamente para siempre xamás. Y demás del dicho prescio se obligará de tener y ospedar en el dicho su patio e teatro al alférez con su bandera del capitán que biniere a acer jente a esta dicha villa, perpetuamente para sienpre xamás, sin les elevar por ello interés alguno; con que si, estando en la dicha su casa de patio alguna compañía de sol- [f. 16 v.] dados, viniere[n] a esta dicha villa algunos comediantes a representar, la dicha villa a de ser obligada de mudar la dicha bandera a otra parte hasta que los dichos representantes ayan acavado las dichas sus comedias. Y si dentro del dicho año no diéremos hecho y acavado el dicho patio e teatro de comedias para que en él se pueda representar, questa dicha villa pueda conpelerlos y apremiarlos a que luego le acaven para que se pueda representar en él, o esta dicha villa le pueda acavar de acer a costa de los dichos Francisco Sánchez e Juana Ximénez, su muger; e por lo que en él gastare, los susodichos puedan ser executados, así por lo que en él se gastare como por los dos ducados que en cada un día se obligan de dar e pagar a esta dicha villa de los días que en el dicho patio [f. 17 r.] se avía de representar y sea a escoxencia desta dicha villa acavar de acer el dicho patio o conpelleles y apremialles a que le fenezcan y acaven y la persona quien desta dicha villa lo gastare sea creída por su juramento sin otra prueba, diligencia ni averiguación alguna. Y demás de lo susodicho los dichos Francisco Sánchez y Juana Ximénez, su muger, debaxo de la dicha mancomunidad y de lo que dicho es, se obligaron de pagar a esta dicha villa y propios della todas las costas, daños, intereses y menoscavos quen raçón de lo susodicho se le siguieren e rescrecieren, conquista dicha villa no sea obligada a dar licencia

para que se pueda representar en otra ninguna parte en esta villa si fuese en las casas e patio de comedias que así los susodichos an de facer para que el dicho efeto. La qual dicha licencia los dichos Francisco Sánchez e Juana Ximénez, su muger, se obligaron de la traer confirmada a su costa del rey, nuestro señor, y su Real Consejo y de quien con derecho deva. Y para seguridad e paga de los dichos dos ducados [f. 17 v.] y de lo demás contenido en esta dicha escriptura, los dichos Francisco Sánchez e Juana Ximénez, su muger, obligaron e hipotecaron por especial y espresa obligación e hipoteca las dichas casas e patio que así tenemos en la plaça del Mercado con lo en ellas labrado, que alindan con casas de Mateo García y de Juan de Daganzo, carpintero, para que sienpre estén obligadas e hipotecadas a la paga de lo susodicho y de lo demás declarado; e los que so él diesen en ellas las an de tener con esta dicha carga e hipoteca, y si los susodichos las vendieren o enaxenasen asimesmo a de ir con esta dicha carga e hipoteca; e para lo cunplir e pagar obligaron a ello sus personas e bienes, muebles e raíces, avidos e por aver; e dieron poder cunplido a todas e qualesquier justicias e jueces destos reinos y señoríos de sentencias de qualesquier partes que sean, a cuyo fuero e jurisdicción se sometieron renunciando como renunciaron su propio fuero, jurisdicción e domicilio e la ley sid convenerid de juridicio neonfún judicun para que por todo rigor de derecho e bía e justicia les conpelan y apremien a lo así cunplir e pagar como si a ello fuesen condenados por sentencia definitiva de juez conpetente [f. 18 r.] por ellas con sentencia pasada en cosa juzgada. Sobre lo qual renunciaron las leyes de su favor, especial la ley e derecho que dice que jeneral renunciación fecha de leyes non vala. E yo la dicha Juana Ximénez, por ser muger casada, renuncio en esta raçón su dote y arras y bienes parafrenales y ereditarios y el privilegio e parogativa dellos, e las leyes de los enperadores Justiniano, senatus consulto Belejano, e la nueva e viexa contratación, leyes de Toro e Partidas, que son en favor de las mujeres como en ellas se contiene, las quales le avisó el público escrivano. E para mayor firmeza desta escriptura juró por Dios nuestro Señor e por una señal de cruz, tal como ésta + , en que puso su mano derecha, destar a pasar por lo contenido en esta la escriptura y no ir contra ella por causa alguna que sea o ser pueda en su favor, so pena de perjura; del qual juramento promet(i)ó de no pedir absolución ni relaxación a su Santidad ni a otro perlado ni juez eclesiástico que para se lo conceder poder tenga, y aunque se lo conceda dél no usará, antes sea visto tornallo a jurar de nuevo. E nos los dichos Francisco de Villalovos e Tomás de Varreda Cetina, regidores, y Diego de Corvella procurador general desta villa, que a lo que dicho es presentes somos por virtud de la comisión a ellos dada, aceptaron, en nonbre de la dicha villa y en su favor, esta dicha escriptura otorgada por los dichos Francisco Sánchez [f. 18 v.] y Juana Ximénez, su muger, e pidieron a mí el presente escrivano de la dicha comisión a ellos dada, les dé un traslado signado en pública forma de manera que aga fee para en guarda de su derecho

y obligación esta dicha villa y a sus propios e rentas desta dicha villa, quedará y pasará por esta dicha escriptura e la cumplirá agora y en todo tiempo, segund e de la forma e manera que por los susodichos está otorgada; y ansí todas las dichas partes por lo que a cada una toca, lo proujaron ante mí el presente escrivano, dos de un tenor, para cada parte la suya.

A lo cual fueron presentes por testigos Joan de Heredia y Pero Carcía, albañir, y Pero Parexa e Miguel Dorado, carpintero, vecinos desta dicha villa de Alcalá.

Firmáronlo los dichos Francisco de Villalovos y Tomás de Barreda e Diego de Corvella.

E por el dicho Francisco Sánchez e su muger, que dixieron no saber firmar, lo firmaron dos testigos.

Yo el escrivano doy fee que conozco a los otorgantes y aceptantes.

Francisco de Villalovos, Tomás de Barreda Cetina, Diego de Corvella.

Testigo Pedro García. Testigo Juan de Heredia.

Pasó ante mí Martín Alexandre, escrivano.

Yo el sobredicho Martín Alexandre, escrivano del rey nuestro señor, público del número y ayuntamiento desta villa de Alcalá de Henares, que presente fui a lo que dicho es, según ante mí pasó, y me remito al original que queda en mi poder, y por ende lo escrebí fecho en estas dieciocho hojas de pliego entero de papel con esta plana donde va mi signo que es atal en testimonio de pública [*Signum*] verdad.

Martín Alexandre, escrivano.

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL

Durante el último tercio del siglo XVI y a lo largo de toda la centuria siguiente el enriquecimiento y diversificación del hecho literario originó la aparición y desarrollo de manifestaciones tan abundantes, ricas y complejas que todavía hoy la «comedia española» resulta ser un fenómeno histórico de comprometida explicación y, quizá por ello, poco conocido fuera de los círculos de hispanistas (DOWLING [1971]).

La transmutación —en buena parte literaria— de la vida que los teatros ofrecían cada vez con más frecuencia y mayor éxito, alcanzó un grado tal de aquiescencia en la sociedad española de comienzos de siglo, que no cabe más remedio que preguntarse por las razones de sus orígenes primero, su éxito enseguida y su peculiar desarrollo más tarde, hasta entrar por la vía muerta del siglo XVIII.

La pregunta podemos hacérsela a la historia documental, que nos constatará con abundancia de datos y hechos; o podemos realizarla desde dentro mismo de ese mundo que nos presentan las miles y miles de comedias que se escribieron, inquiriendo sobre el meollo mismo de ese universo dramático: un mundo de relaciones y valores que recrea literaria y arbitrariamente —en cuanto rehace o se opone a la realidad— a partir de esquemas muy reducidos, es decir, bastante precisos, como son los obligados paréntesis dramáticos: galán-dama, villano-señor, padre-hijo, rey-vasallo... Mundo de relaciones y valores tanto o más significativo por lo que realza como por

lo que desdeña sistemáticamente —todo el nuevo orden burgués de los oficios, la figura femenina «familiar», etc. En esa trasmutación literaria la comedia hiperboliza ante los ojos asombrados del tiempo y al ritmo de una fiesta pública la relación y los valores, al convertirlos en nervio del centro dramático, de modo que se perciba con nitidez literaria lo que era obsesión ideológica. Pero no eran formas impuestas, sino solicitadas hasta con avaricia por un público que anhelaba la objetivación artística de sus propias vivencias, sentimientos y deseos en un tiempo de ocio. Al buen hacer de cada dramaturgo y de la compañía quedaba luego la posibilidad de desarrollar este mundo de relaciones como un pastiche más, o como tensa creación capaz de suscitar las más profundas emociones. Si esto último ocurría, es verdad, pocas veces, las obras más logradas e incisivas causaban, sin embargo, la conmoción suficiente como para acarrear la ambigüedad y la reflexión.

En este mundo de relaciones vivas y nítidas, sin embargo, pocas son las veces que los protagonistas actúan sólo y sobre todo por ellos mismos; al contrario, predominan los procesos de introspección y las evoluciones internas —monólogos— que provienen de un pesadísimo paraguas ideológico, de carácter sacro-feudal. El señalado aire de superficialidad y la calificación propagandística provienen, en la mayoría de los casos, de que todas aquellas relaciones que constituyen el cañamazo dramático tienen cierto aire de provisionalidad, son precarias y hasta ilusorias en tanto no llega algún tipo de sanción ideológica, cosa que el dramaturgo suele retrasar hasta los versos finales de la obra.

Y en este juego se basa el intrínquilis, quizá, de nuestro teatro clásico. Pero volvamos a la historia documental para seguir haciendo camino.

El auge del teatro durante el último tercio del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII tuvo su origen inmediato en una especie de concierto económico con los hospitales y cofradías piadosas de las grandes ciudades y, por este medio y algo más tarde (entre 1630 y 1638 en Madrid), con los ayuntamientos. Lo historió cumplidamente la vieja crítica: C. Pellicer, A. F. von Schack, C. Pérez Pastor, J. Sánchez Arjona, H. A. Rennert... Y se viene exhumando continua documentación que lo reafirma y matiza (VAREY-SHERGOLD [1960, 1971, 1973, 1975, 1979, 1982]).

Pero así no se explican las causas de su repentina popularización ni las características peculiares de la «comedia nueva». Más bien parece que los

conciertos ayudaron al triunfo de una manifestación que se hubiera desarrollado de todos modos.

El estudio de la tradición literaria, en este sentido, daba escasos resultados, ya que parecían mayores las novedades que la herencia, aunque el teatro cortesano de comienzos del siglo XVI parece recuperar el ritmo, perdido por el auge de la comedia, muy entrado ya el siglo XVII (VAREY [1984c]); o en algunos lugares el trazado de las representaciones cortesanas no desaparezca totalmente, como en Valencia (OLEZA [1984]). En general la tradición teatral de los primeros autores del siglo XVI parece haberse roto a mediados de siglo (ARRÓNIZ [1969]); los convencionalismos de los que habla SURTZ [1969] me parecen producto de una poligénesis inherente a determinadas condiciones del arte dramático. El concienzudo rastreo de WEBER DE KURLAT [1981] en el caso de Lope reencuentra fuentes y temas, no una línea dramática. Los puntos de referencia más sólidos podían hablarnos de formas de teatro popular en continuo desarrollo (VAREY [1957], CARO BAROJA [1974]), de compañías teatrales italianas venidas a la Península (FALCONIERI [1957], ARRÓNIZ [1969]); de obras y autores que se aprovechan de esa circunstancia, particularmente Lope de Rueda, de quien hay que subrayar, sin embargo, que precede a los italianos en su actividad teatral, como otros muchos «representantes» apenas documentados; del itinerario del entremés (ASENSIO [1965]) y la prolija derivación de *La Celestina* y textos celestinescos; de un teatro jesuítico (DAINVILLE [1968], HENNEQUIN [1968], ROUX [1968], GRIFFIN [1975], DE LA GRANJA [1979 y 1982a]); o —en general— didáctico, en escuelas y universidades (GARCÍA SORIANO [1945]); del continuo crecimiento del teatro religioso; del estado latente del teatro cortesano; y, en fin, de la derivación del mundo pastoril hacia la vertiente dramática (BROTHERTON [1975], OLEZA [1984], SIRERA [1984]. V. un estado de la cuestión en WEBER DE KURLAT [1980]). En algunos casos —¿porque la investigación se ha centrado?— se ha llegado a levantar todo un panorama de actividades dramáticas, como en la Valencia burguesa y mercantil del último tercio del siglo XVI (FROLDI [1968], WEIGER [1976], ARRÓNIZ [1977], SIRERA [1981 y 1984], OLEZA [1981b]).

Reconstruir el perfil de esas y otras manifestaciones hasta llegar a la época de esplendor, durante la primera mitad del siglo XVII, significa de todos modos plantearse el problema con mayor amplitud, pero no solucionarlo, a no ser que tal perfil se esgrima en profundidad para trazar un entretejido histórico-social que explique por sí mismo el nacimiento y auge de las co-

medias, como ha ensayado OLEZA [et al. 1984], en propuesta teóricamente impecable que, al aceptar todos los condicionamientos histórico-sociales-literarios, se hace tautológica: «En esta encrucijada de necesidades y creencias se entrecruzan tradiciones teatrales de distinto signo, cuyas prácticas adquieren sentidos ideológicos divergentes».

Para contestarnos, contamos ahora con excelentes instrumentos críticos, entre los cuales la espléndida serie documental que vienen editando VAREY y SHERGOLD [1960, 1971, 1973, 1975, 1979 y 1982] y la historia de la actividad escénica por este último [1967] destacan por su riqueza informativa que, aunque en el último caso está envejeciendo rápidamente, se hallan muy lejos ya de las viejas aproximaciones: Lessing, Tieck, Schaefer, Klein, Schlegel, etc.

La parte correspondiente a este período se halla tratada, claro está, en otras historias teatrales de carácter más general, entre las cuales las mejores documentadas y más extensas son las de VALBUENA PRAT [1969] y RUIZ RAMÓN [1979]. Por otro lado, en cuanto a las obras de conjunto, la más completa, aunque no exenta de errores de detalle, se debe a AUBRUN [1968]. Es muy sucinta la de CARILLA [1968]. Concede mayor importancia al texto dramático que al teatro en conjunto la de M. WILSON [1969], muy en la línea de la crítica anglosajona, como la precaria y nominal de LEAVIT [1971 y 1972]. La más ambiciosa de WILSON-MOIR [1984] resulta algo confusa en su panorama. Desde la perspectiva del teatro valenciano traza WELGER [1978] su historia. Las dos más recientes son de muy diverso signo, en tanto ZIOMEK [1984] nos ofrece un valioso instrumento crítico con gran acopio de datos, VITSE [1985] ensaya —algo tortuosamente— un replanteamiento casi absoluto de la cuestión.

Algunos clásicos de la crítica se han reeditado recientemente, caso de RENNERT [1909, en 1963], CRAWFORD [1937, en 1967], SCHOEMAKER [1935, en 1973] y PELLICER [1804 en 1º].

En el terreno de las bibliografías hay que partir todavía de LA BARREIRA [1860], también reeditado [1968 y 1969]; pero existen aportaciones bibliográficas que van cubriendo el campo cada vez con más detalle (MC-CREADY [1966], ARTILES [1969] y MADRIGAL [1977] sobre la honra y el honor; FLANIGAN [1976] acerca de la crítica sobre el drama litúrgico; GRIFFIN [1976], que recoge la referente al drama escolar de los jesuitas, etc.). Completando la información puntual y sistemática de revistas especializadas como el *Bulletin of the Comediantes* (Toronto, 1948); o la *Revue d'His-*

toire du Théâtre. Entre las españolas, algunas se asoman muy de vez en cuando a nuestros clásicos: *Primer acto* (desde 1960), *Pipirijaina* (desde 1974, detenida), *El público* (1983), *Estudios escénicos...* El interesado, de todos modos, deberá consultar los índices de revistas teatrales de carácter internacional: *Comparative drama*, *Essays in theatre*, *Theatre Note-Book*, *Renaissance drama*, *Theatre research international...* Y las bibliografías sistemáticas de la MLA, la *Bib. de l'Humanisme et Renaissance*, NRFH, y la RLit.

Como decíamos al comienzo, el origen y las características del teatro español del Siglo de Oro se podían también indagar a partir de los elementos básicos de estas manifestaciones dramáticas. Ahora bien, la definición misma de la «comedia nueva» ha podido hacerse desde múltiples perspectivas: como género dramático, como espectáculo, como quehacer literario, etc. El común denominador se deja extraer rápidamente: manifestaciones esencialmente urbanas, tuvieron aceptación en amplias capas de la población, sirvieron como vehículo a obras literarias muy características, «comedias nuevas». Pero si señalar los rasgos fundamentales de esta nueva comedia es relativamente fácil —tres actos, polimetría, intriga secundaria, humor, papeles como el del «gracioso», etc.—, referirse a su función y su configuración ideológica es algo más complejo y discutido. La tesis de REICHENBERGER [1959, 1970, 1975], de amplia resonancia, vino a formular modernamente —es decir, con un matiz inmanentista o literario— lo que la crítica tradicional —Menéndez Pelayo, Pfandll, Vossler incluso— llamaba significativamente «teatro nacional»: una empresa colectiva creada primeramente por el genio de Lope y en la que era protagonista todo el pueblo español. El dramaturgo es la voz que moldea artísticamente los ideales, convicciones, aspiraciones y creencias de su público. Para Reichenberger la estructura de la comedia nueva sigue el módulo de «orden perturbado a orden reestablecido» y se asienta sobre los pilares básicos de la honra y la fe. Así «singulariza» la comedia española del Barroco.

Además de haberse puesto en entredicho directamente esa singularidad (BENTLEY [1970]), el método de análisis del metateatro, formulado teóricamente por ABEL [1963], pero que ya había servido a la crítica anglosajona para dilucidar aspectos teatrales del Barroco peninsular (WARDROPPER [1958 y 1970]), vino a señalar la identidad de muchos aspectos entre el teatro isabelino y el español, con lo que se negaba la singularidad de este último (SLOANE [1970], O'CONNOR [1975], CASA [1976], LIPMANN

[1976], McCRADY [1978], MADRIGAL [1975]). Realmente se echan de menos los estudios del teatro clásico español desde una perspectiva europea (BONET [1975], FERRONI [1980] y en este mismo vol. ALLEN) y son escasísimos los trabajos de literatura comparada que puedan servir para incardinar la «comedia española» en la red teatral de la Europa del siglo XVII (VILLAREJO [1967], DUQUE [1981], RAMBALDO [1981]), de modo que el sarampión del metateatro en la crítica más reciente, sobre todo angloamericana, puede abrir una puerta a nuevas y necesarias perspectivas críticas. La española parece que prefiere seguir hablando de otros conceptos, de modo que el trabajo más documentado sobre el tema (DEVOTO [1979]), referido a Calderón, lo llama el «anti-teatro». El término «metateatro» recubre una gama muy amplia de posibilidades dramáticas a partir de la idea de que la vida, previamente a la escritura del dramaturgo, está ya dramatizada. Como se observará, idea esencial en obras como *El gran teatro del mundo* o *La vida es sueño*. El panorama de tan debatida cuestión puede conseguirse en HESSE [1977], MADRIGAL [1979], o PAREDES [1983], con quien resumimos: «Obras dramáticas de naturaleza filosófica, que se apartan de los elementos formales de la tragedia, la comedia, o la tragicomedia. Estas obras se distinguen por las siguientes características: tomar la vida a partir de valores que son importantes fuera del drama. Son obras que conciben el mundo como algo teatral. Esta condición, a su vez, implica los siguientes postulados: las obras son producto de la imaginación del autor, y los personajes son autoconscientes de su teatralidad, de estar representando dramáticamente, y de ser actores y creadores de su propio papel. Estas particularidades de los personajes contribuyen al establecimiento de una continuidad entre la ficción del drama y la realidad cotidiana del espectador, al mismo tiempo que crean en este último un interés por el personaje...»

Más elaborada y con el respaldo de muy sugestivos estudios sobre obras, autores y aspectos concretos, tanto suyos como de otros colegas (principalmente WILSON [1936 y 1946]), la tesis de PARKER [1957; V. los estudios de 1953, 1962, 1974] caracteriza al teatro clásico español por la subordinación del tema a una finalidad moral por medio de la justicia poética, lo que explica como esenciales el predominio de la acción sobre la caracterización y del tema sobre la acción (léase con las relativamente suaves objeciones de PRING-MILL [1968]).

La crítica anglosajona ha venido desde entonces ensayando un modo de acercamiento temático y psicológico al teatro clásico español, en la línea

de Wilson y Parker, método que, con mucho, domina en la crítica hispánica. Cierta tediosa asepsia en la utilización de estos procedimientos críticos y la evidencia de que muchas cosas importantes —de la estructura poética, del carácter espectacular y dramático del texto considerado y de la vertiente ideológica— escapan al análisis de la crítica anglosajona han provocado reacciones dispares y muy saludables. Ante todo se debe tener en cuenta la particular perspectiva histórica desde la que los hispanistas anglosajones, en la preguerra, enfocaron el estudio de la comedia española (CHEN [1983]). Así como la valiosísima tarea de otros críticos anglosajones, preocupados tanto por el arte dramático como por el contenido y la moral (VAREY [1982]). Así y todo, parece exagerada la postura «moral» ante la obra literaria, lo que —como dice la contracrítica más severa (RUBIO [1983])— implica un código de valores previos. «El personaje es una representación moral de un código establecido de antemano», aparentemente un código de valores eternos. El crítico va «desbrozando el paisaje literal de la obra para extraer, por inferencia mecánica, significaciones morales abstractas». Un modo de crítica a esta manera de enfocar nuestro teatro clásico lo representan los estudios sociológicos, como reacción a los ensayos temático-morales (NEUSCHÄFER [1973 y 1973a], MARANISS [1978] y STERN [1982]).

Otro notable hispanista, B. W. WARDROPPER, ha ensayado la caracterización de la comedia española del Siglo de Oro [1961, 1966 y 1974], desguazando un campo harto complejo, a base de reencontrar los subgéneros o confrontándola con posturas lejanas del hispanismo [1978]. En el intento de descubrir la madeja poética de una obra teatral [1973], Wardropper ha sospechado que las principales técnicas usadas por los dramaturgos para conseguir esa estructura poética fueron adaptaciones al teatro de rasgos típicos de la lírica, como el uso de una idea como tema poético, las imágenes, el metateatro y la ironía. Aunque es una tesis poco trabajada contra la que caben buena parte de las objeciones hechas a Parker, además de la de reducir la manifestación teatral a un texto poético, ya ha tenido sus continuadores (GITLITZ [1980]).

Resulta muy llamativo, por otro lado, en el panorama actual de la crítica teatral, el abanico de métodos distintos. La crítica temática y psicológica —a la que acabamos de aludir— sigue siendo la base fundamental para la explicación concreta de obras, temas y aspectos dramáticos, es cierto; pero se vienen ensayando ya los métodos utilizados en ciencias afines, o los propuestos por la epistemología, o los que profundizan estadios superados

(v. un panorama en HESSE [1982]). Khun está en la base de los ensayos de Forastieri, que intentan además conservar una raíz marxista [1976 y 1978]. Propp es el modelo lejano de los intentos formalistas de WEBER DE KURLAT [1975a, 1975b, 1976 y 1977] por hacerse con la morfología de la comedia. Chomsky es el teórico de fondo de quienes como FISCHER [1979] ensayan la globalización del fenómeno («reader-response criticism», es decir, derivando hacia toda una actualísima actitud crítica, la de Iser y Tompkins), por encima de la mera consideración de la obra, y en parte a la luz de la estética de la recepción (LASAGABASTER [1983]). SCHIZZANO MENDEL [1985] ha ensayado una lectura de *La dama duende* aplicando las categorías de pretexto, geno-texto y feno-texto, que Kristeva puso en juego para la novela. Y al mismo FISCHER [1982 y 1983], entre otros, le debemos conscientes críticas junguianas, hacia las que ha derivado, p. ej., el último trabajo de SULLIVAN [1985] sobre Tirso. En fin, considérense los esfuerzos de TORO [1981] por aplicar esquemas semióticos al tema del honor.

Los resultados de esta avalancha habrán de verse en el futuro, cuando de posturas gnoseológicas se pase a tareas concretas y métodos asequibles al resto de la crítica, por su rigor, efectividad y claridad.

Más aventurados parecen los procedimientos basados en corrientes filosóficas muy localizadas (PARR [1974]); y de menor aunque valioso alcance los que se apoyan en procedimientos de exacta cuantificación (WEIGER [1980] tomando como reflexión un trabajo de WOOLDRIDGE [1979]). Entre tantos y tan variados acercamientos, llama la atención el precario tratamiento de la comicidad de la comedia, probablemente causado por la búsqueda de lo que realmente no es, es decir, por sus implicaciones serias (WARDROPPER [1966], C. A. JONES [1971], WADE [1974] y BERGMAN [1974]).

Nos seguiremos refiriendo, más abajo, a las corrientes socioliterarias de la crítica teatral.

Cuando el género comienza a triunfar, autores, preceptistas y hasta moralistas se plantean la espinosa cuestión de carearlo con presuntos modelos, particularmente con la comedia y la tragedia clásica. La comparación pone en evidencia la parcial heterodoxia de las nuevas manifestaciones teatrales o la necesidad de reinterpretar la doctrina heredada para hacerla compatible con los nuevos vaivenes ideológicos o —lo que es lo mismo— compatible con el «gusto» del público. Pronto surgen detractores y panegeristas en una polémica sin fin en la que se mezclan criterios éticos y estéticos (VITSE

[1985]), hasta el punto de predominar aquéllos y cerrar los teatros, particularmente entre mayo de 1598 y abril de 1599, y entre 1646 y 1649 (COTARELO [1904], METFORD [1951], WILSON [1961 y 1967] y GARCÍA BERRIO [1978]). Polémica que enriqueció las preceptivas de la época (SÁNCHEZ-PORQUERAS [1972] y NEWELS [1974]).

Ante todo se discutían las denominaciones mismas de aquellas manifestaciones teatrales: comedia, tragedia, tragicomedia (MORBY [1943], MOIR [1965], RUGGERIO [1972] y NEWELS [1974]). Lo esencial ha sido constatar el abuso del término «comedia»; justificar la utilización del híbrido «tragicomedia», en cuya forma dramática no todos se atrevían a ver la forma histórica del teatro recién descubierto (una consideración geográficamente más extensa en HERRICK [1982]; V. también SMITH [1978] y, últimamente, BRADBURY [1981]). Y encontrar el modelo teórico válido para la tragedia de determinadas obras del siglo XVII.

Quizá ningún otro aspecto haya desatado tanta literatura crítica en este terreno como el de la naturaleza de la tragedia española del siglo XVII (McCURDY [1971 y 1973]). Después del planteamiento básico de MORBY [1943], los estudios de PARKER [1962 y 1974], la monografía de McCURDY sobre Rojas Zorrilla [1958] y las sucesivas matizaciones de WATSON [1963], C. A. JONES [1970], HORTS [1977], EDWARDS [1978] y McCURDY [1979], se suele admitir que existió un modelo de tragedia (LEVITAN [1977] para el caso de Lope; NEUSCHÄFER [1973] para el de Calderón) que presenta las variantes obvias, con respecto a la clásica, de las concretas circunstancias de la España católica de los Austrias. A la luz de estas circunstancias, el sentido de culpa, el libre albedrío, los elementos humorísticos y cambios de estilo, etc., encuentran una explicación lógica que da cuenta de su uso peculiar. En efecto, lo esencial de la tragedia (STEINER [1961] y V. el último resumen de OOSTENDORF [1981 y 1983]) choca frontalmente con el concepto de providencia divina. Sin embargo, aunque no hubo en la sociedad española una crisis de fe, sí que hubo (CRUICKSHANK [1981]) una crisis de valores, situación que pudo conducir a un modelo de tragedia peculiar: por ejemplo, la de aquellos que tratan de vivir de acuerdo con valores inadecuados o imposibles en su contexto histórico. Lo único que ocurre, si aceptamos tales presupuestos, es que el concepto de tragedia se ensancha hasta abarcar toda la literatura problemática, como en las consideraciones de VITSE [1985] sobre el «riesgo trágico», «ese riesgo que corre — y que imaginariamente comparte con él el oyente, por su tema y

conmiseración— el héroe de una trayectoria dramática en que se ven puestos en juego los fundamentos éticos, políticos, míticos o metafísicos de la sociedad del individuo». O como la teoría de RUANO DE LA HAZA [1983] sobre la «tragedia mixta», que parte, refiriéndose a Calderón, de dos interpretaciones irreconciliables de la condición humana, pero en realidad complementarias, que crean dos mundos antagónicos, «la verdadera tragedia del hombre de honor consiste en esa ceguera intelectual que le impide descubrir la alternativa cristiana y le hace seguir un código social injusto que obedece hasta el heroísmo. Convertido en un personaje alienado y existencial, el héroe calderoniano rehúsa la cruz del ridículo y el ostracismo social y sufre en vano del sangriento dios del honor».

La polémica sobre la tragedia animó quizás a considerar también la comedia a la luz de los modelos clásicos y a señalar de esta manera mejor sus rasgos esenciales y distintivos. Es una teoría que puede seguirse sobre todo a través de los estudios de WARDROPPER [1961, 1966 y 1978], quien recuerda ensayos similares de ROTHBERG [1963] y las objeciones que encontró para la consideración seria del género, por ejemplo en C. A. JONES [1971]. Pero el criterio de Wardropper parece imponerse en la crítica actual (HORST [1977]), que entronca de este modo con la perspectiva también transcendente de la crítica sociológica (WARDROPPER [1978], MARAVALL [1972 y 1975]. Para la comedia de capa y espada V. también GREGG [1977 y 1978]).

El interés que despertaron estos problemas en su época explica el bloque de dramaturgos que se afanaron por escribir «auténticas» tragedias o, por lo menos, no tan alejadas de los preceptos aristotélicos, sino buscando el modelo senequista (McCURDY [1964]). El gozne entre unos y otros se halla en algunos de los dramaturgos aludidos arriba y en Cervantes. Por eso su historia crítica (MEREGALLI [1980]) resulta tan controvertida y compleja. Un rebrote clasicista tardío —hacia 1635— pudo ser la causa de algunas variantes y novedades en el desarrollo del teatro (RILEY [1951] y MOIR [1965]).

En cuanto al problema de las clasificaciones, íntimamente unido al de las polémicas y los preceptistas, desde Torres Naharro hasta Bances Candamo, ha tenido escaso tratamiento crítico (KELLER [1953 y 1954], contentándose los estudiosos las más de las veces con aceptar a regañadientes la clasificación de Menéndez Pelayo, esto es, una clasificación fundamentalmente temática, que distinguía entre piezas cortas (autos sacramentales,

autos del nacimiento y coloquios, loas y entremeses) y comedias, subdividiendo estas en religiosas (asuntos del Antiguo Testamento, del Nuevo Testamento, de vidas de santos y leyendas y tradiciones devotas) mitológicas, sobre la historia clásica, sobre historia extranjera, crónicas y leyendas dramáticas de España, comedias pastoriles, caballerescas, de argumento extraído de novelas, de enredo y de costumbres (urbanas, picarescas, rurales y palatinas). De todos modos, cualquier intento de establecer distingos y naturaleza de los géneros dramáticos supone una clasificación (ejemplos clarísimos: WEBER DE KURLAT [1976 y 1977], WARDROPPER [1978]). Por lo demás, será ya muy difícil prescindir de clasificaciones y denominaciones consagradas que han resultado funcionales, como la de «comedias de capa y espada» (ATKINSON [1972], BERGMAN [1974], GREGG [1976] y PAILLER [1980]), con secuencias tan propias y fáciles de reconocer como cualquier otro tópico literario. La elaboración de clasificaciones atendiendo a las fuentes tiene la ventaja de adelantar un importante elemento constitutivo de la obra, como en el caso de los cuentos (AHMED [1974], ARCE [1981]) o de los refranes, insistente y fructíferamente ahondado por CANAVAGGIO [1983], retomando los viejos estudios de HAYES [1974] y GATES [1947 y 1949]); o el elemento mitológico (PARIS [1925]); etc.

El punto de referencia constante para estas cuestiones es el *Arte Nuevo* (1609, pero escrito en los cinco años antes) de Lope de Vega, asediado por la crítica (VOSSLER [1933], MENÉNDEZ PIDAL [1935], ROMERA NAVARRO [1935], FROLDI [1968], PRADES [1971], ROZAS [1976], OROZCO [1978] y KING [1980]) para extraer, a pesar de sus ambigüedades de fondo y de estilo, una doctrina clara sobre la comedia nueva. En este sentido, VITSE [1985] ha puntualizado cabalmente cómo «la preocupación prioritaria de la real comunicabilidad de la realización dramática con sus destinatarios abre el campo de la modernidad estética».

No es del todo arbitrario distinguir durante el período que va desde 1575 hasta el último tercio de la centuria siguiente una serie de etapas primordiales. De 1575, aproximadamente, a 1587 ocurre la llegada masiva de las compañías italianas a la Península, lo que significa el triunfo de la comedia del arte (LISTERMAN [1976]), el desarrollo urbano del teatro, su comercialización en teatros —y posiblemente para un público—, de modo estable, y la tecnificación de la puesta en escena. Durante el período siguiente, de 1587 a 1620 aproximadamente, se da el momento de esplendor de los corrales y la nacionalización de las compañías. Durante los años

siguientes, hasta mediado el siglo, junto al teatro de corrales se desarrollan, sobre todo en representaciones palaciegas, técnicas cada vez más sofisticadas y complejas, con las que se representan obras que han derivado hacia el enredo puro, por una parte, o hacia la densidad y profundidad temática de parte del teatro calderoniano, por otra.

Este período que se abre hacia 1620 es, de todos modos, el más complejo en la evolución dramática (KENNEDY [1983]), pues a los primeros y claros síntomas de desarrollo interno del género —depuración y búsqueda de la originalidad, conciencia histórica de un género ya logrado, primeras refundiciones, etc.— se une el cambio de gobierno, con las nuevas tendencias estético-morales que intervienen muy directamente en el mundo cultural a través de la Junta de Reformación o, simplemente, del nuevo «clima» en la Corte. Según VITSE [1985], ello lleva al predominio del modo trágico y a la comedia grave o patética, con cierto confinamiento de lo cómico. El mismo Vitse piensa también en una interiorización de los conflictos, que lleva a una mejor articulación de la doble intriga, a una contricción del tiempo dramático para lograr la tensión y a una mejor delimitación de los bloques escénicos, con el añadido de técnicas como la de la interrupción y las escenas de relatos.

Entre 1640 y 1650 se produce un clarísimo desvío en la evolución teatral a favor del teatro de Corte, como decíamos más bajo. Las guerras de Cataluña y Portugal desde 1640, las prohibiciones de comedias en 1644 y 1646 y el luto de la Corte hasta las segundas nupcias del monarca (en 1649) dieron al traste con los teatros de los corrales, suplantado en adelante por la espectacularidad y empaque de las representaciones en los reales sitios, de modo que los dramaturgos escriben ahora pensando en los escenarios de El Coliseo del Buen Retiro, del Salón de Alcázar, La Zarzuela, El Pardo y Aranjuez. La obra escrita y representada para Palacio se lleva después, a veces, a los corrales, provocando graves problemas de tramoya y escenificación.

El teatro del siglo XVII tendrá aún larga vida en la centuria siguiente, por lo menos en el favor del público, cuando ya la creación de obras nuevas y realmente valiosas languidezca (ANDIOC [1976]). Con todo y a pesar de los calderonistas, sobre la última mitad del siglo XVII faltan trabajos de erudición sobre los que montar un mínimo panorama (SUBIRATS [1977] y HAAST [1982]). Grosso modo, esta evolución en tres etapas clásicas —desarrollo, culminación y declive— es la que subyace en los distintos es-

quemados que conozco. VITSE [1985] propone la «comedia de la modernización» (primer cuarto de siglo), la comedia de la modernidad o maduración estética (segundo cuarto de siglo), y la paralización de la comedia hacia 1680. En tanto que OLEZA [et al. 1984] ha esquematizado una evolución temática ideológica: la síntesis histórico-literaria que hace posible la comedia barroca cristaliza primero en Valencia, con un peso específico todavía de la tradición cortesana; pasa por Lope, que incorpora toda su vocación populista, y llega —en la época de Calderón— a «la división del trabajo ideológico entre el teatro de autorrecreo cortesano y el de impacto popular».

Las manifestaciones teatrales durante estos períodos sufren transformaciones de todo tipo que afectan tanto a la estructura y contenido de la obra, del texto, como a las cualidades aspectuales que derivan de la forma dramática: escenario, representación, actores, público, etc. Todas estas transformaciones, empero, poseen el denominador común dramático de la época: la «comedia nueva» en los corrales, y posteriormente, en los corrales y los teatros cortesanos.

El primer paso, por tanto, que conduce a estos aspectos comunes consiste en el tránsito de un teatro itinerante a un teatro urbano fijo, lo que se produce con la llegada de las compañías italianas —desde 1575 aproximadamente—, Ganassa llegó en 1574 (VAREY [1983]). Las innovaciones aportadas por la comedia del arte a través de las compañías italianas (FALCONIERI [1957], LISTERMAN [1976], ARRÓNIZ [1977] y ANTUONO [1981]) se refieren primeramente al enriquecimiento y tecnificación progresiva de la puesta en escena (SHERGOLD [1956 y 1967] y ARRÓNIZ [1977]), pero afectan a otros numerosos aspectos y hábitos dramáticos, como la modificación del calendario —aumentando los días de representación—, los toldos de los corrales, posiblemente la presencia de la mujer actriz en escena, los aspectos de las figuras cómicas y quizá del mismo «gracioso», el modo de representar, etc.

La primera obra de teatro representada bajo los auspicios de un hospital fue la de Madrid de 1568 para la Cofradía de la Pasión y Sangre de Jesucristo. La novedad se reprodujo rápidamente en otras grandes ciudades, con circunstancias peculiares en cada caso: Sevilla (1578), Valladolid (1575), Zamora (h. 1574), Valencia (h. 1566), Barcelona (1579), Zaragoza (1588), Granada (1588), Toledo (1583), Murcia (1592), Córdoba (1602), etc. En 1594 se documenta ya en el Nuevo Mundo, Lima, y enseguida (1597) en México capital. Es en este terreno de la investigación local en donde últi-

mamente más y mejor se viene trabajando (V. los casos ejemplares de Zaragoza, en SAN VICENTE [1972]; de Sevilla, en SENTAURENS [1985]; y Oviedo, en GARCÍA VALDÉS [1983]).

El triunfo de las comedias en los corrales, así como la efervescencia teatral en otros aspectos (VAREY [1957]), atañe también al auge de las representaciones palaciegas, que hasta cierto punto habían tenido un desarrollo independiente. En 1607 la Corte abandona el rígido escenario de los salones del Alcázar. A partir de 1622 los monarcas impulsan la construcción de coliseos en los Reales Sitios, que imitan primero y desarrollan después la estructura de los corrales de comedia (SHERGOLD [1958, 1963 y 1967]). La evolución del teatro palaciego tiene desde entonces trayectoria propia hacia representaciones espectaculares y totalizadoras en las que el texto literario adelgaza su presencia (VALBUENA [1930], VAREY [1970], NEUMEISTER [1973] y EGIDO [1982]) inscribiéndose de este modo en una corriente europea del teatro barroco (UITMAN [1968], JACQUOT [1973], ROUSSET [1972], NAGLER [1976], ARRÓNIZ [1977] y EGIDO [1982]).

El Coliseo del Buen Retiro funcionó desde 1640 (BROWN-ELLIOT [1981]), como otros lugares de representación en el mismo Retiro (VAREY-SHERGOLD [1973]). «El rey podía mandar —y con frecuencia mandaba— que las compañías de comediantes que representaban a la sazón en Madrid fuesen al Buen Retiro (o a otro de los teatros regios) para representar ante él. Como en Madrid no solía haber más de dos compañías a la vez, se cerraba por lo menos un corral, y si es el caso de una representación importante (por ejemplo para festejar el cumpleaños de un miembro de la familia real, o para alegrar las Carnestolendas), muchas veces se mandaba que fuesen las dos compañías a Palacio (...) De vez en cuando se daban representaciones públicas en el Coliseo del Buen Retiro, permitiendo al arrendador de los dos corrales de comedias que gozara de lo recaudado en dichas representaciones, o dándole otro tipo de compensaciones...» Doblado el siglo, como ya se dijo, los papeles se invierten y los dramaturgos escriben directamente para los teatros reales.

Al menos a partir de 1600, por otra parte, la afición se extendió a focos rurales, a donde llegaban aprovechando ferias y fiestas las giras de las compañías reales o en donde representaban todavía las de «de la legua» (SALOMÓN [1960 y 1965] y SÁNCHEZ ROMERALO [1981]).

Los corrales de comedias (FALCONIERI [1965], SHERGOLD [1967], ARRÓNIZ [1977] y ALLEN [1980 y 1983]) fueron inicialmente los patios interior-

res de algunas manzanas de casas en donde se montaba un escenario simple y se habilitaban para los espectadores tanto el espacio descubierto restante del patio como las habitaciones («palcos») que daban a él (RODRÍGUEZ-NIETO [1983]). Un patio típico, como el del Corral de la Cruz en Madrid, medía catorce por dieciocho metros. Generalmente se cubría con toldos para protegerse del sol, pues cuando llovía había que suspender la representación, a pesar de las localidades cubiertas: los palcos, desde luego, y algunas gradas a ambos lados del patio, a izquierda y derecha del escenario, con cabida para unas cien personas. Como no era posible cambiar la «estructura» del corral, las ampliaciones se consiguen abriendo más balcones («palcos», «cazuela», «desván», «tertulia»), o incluso construyendo para ello más pisos en las casas colindantes, de modo que el teatro crecía hacia arriba, de una forma muy característica, todavía apreciable en los viejos teatros de hoy, que hasta hace poco se construían respetando aquella estructura.

La administración de los corrales fue cuestión muy debatida a lo largo del tiempo (VAREY-SERGHOLD [1960, 1971, 1973, 1975, 1979 y 1982]). «La función de los corrales de comedias por los cofrades es un ejemplo de iniciativa privada que luego sufre la intervención del Estado. Esta intervención se ejerce por medio del Consejo Real, es decir, del Gobierno Nacional, actuando a través de un miembro designado: el llamado «protector», y de ordenanzas, en 1603, 1615 y 1641, esencialmente.

Toda una serie de ingredientes —exóticos hoy— pueden ayudar a completar este brevísimo cuadro: su noticia proviene tanto de la literatura de la época (RECOULES [1968] y J. HESSE [1965]), novelistas y costumbristas sobre todo, como de la riquísima documentación exhumada por Varey y Shergold, luego utilizada ampliamente por la crítica (DÍEZ BORQUE [1978]).

La representación teatral fue al comienzo un ingrediente festivo más del día feriado; pero según conseguía el favor del público, y el beneficio económico, fue ocupando los días laborables —martes y jueves al comienzo— hasta llegar a la representación diaria. «No le parece a lo común del pueblo que haya fiesta si no hay comedia y representación», decía en 1629 Alonso Ramón (VÁZQUEZ [1985]). Los corrales se cerraban el miércoles de ceniza y se abrían después de Pascua; las mejores épocas, al decir de los arrendatarios, eran el Corpus y el otoño, pues durante el verano hacía excesivo calor. Las ordenanzas decían: «Que las puertas de los teatros no se abran hasta dadas las doce del día y las representaciones se empiecen los seis meses des-

de primero de octubre a las dos, y los otros seis a las cuatro, de suerte que acaben una hora antes de que anochezca...» Duraban entre dos horas y media y tres horas, y la coletilla de la anterior ordenanza apuntaba a razones morales —la oscuridad— y de policía —evitar incendios—. Se anunciaba con carteles que, por ejemplo en Madrid, se colocaban, además de a la entrada del corral, en postes de la Puerta de Guadalajara, Plaza Mayor, Sta. Cruz y Plazuela del Ángel. El teatro se llenaba bastante antes de la hora del comienzo. Hay espectadores que llevan viatuallas para comer allí; otros compran en el patio mismo frutos secos, dulces y frutas; se bebe «aloja». Todo parece indicar un ambiente animado y festivo. Excepcionalmente se encuentra alguna noticia tardía que habla de dos representaciones diarias, los lunes y martes de Carnestolendas.

Como no existe telón de boca, el principio del espectáculo tiene que hacerse llamando la atención del público para imponer silencio; cuando se trate de una comedia mediante un efecto cómico (p. ej. *El lacayo fingido*, *Amar sin saber a quién*, de Lope; *Por el sótano y el torno*, de Tirso; *La vida es sueño*, de Calderón). Pero generalmente el espectáculo se comienza con una «loa» precedida o acompañada de un «tono» o canto con música de guitarras y vihuelas; la «loa», como su nombre indica, era una pieza corta, generalmente un monólogo recitado, para predisponer al público favorablemente hacia la obra y la compañía, halagándole, o simplemente para ir consiguiendo su audiencia (RICO [1971a] y FLECNIAKOSKA [1968 y 1975]). Sigue el primer acto de la comedia. Por lo general, las escenas iniciales fijan el tono de la obra y sirven para suplir la pobreza de decorados: los protagonistas, mediante largos parlamentos, tienen que dar a entender al público que se trata de un contexto mitológico, bíblico, pastoril, etc. Pueden verse, en este sentido, cualquiera de los preciosos estudios de VAREY (p. ej. [1982]) que recrean la representación tomando como referencia el texto y lo que sabemos sobre los corrales. El escenario no se queda vacío prácticamente nunca, ni siquiera durante los entreactos: la música, las canciones, el baile, algún largo y socorrido monólogo suspenden a veces la acción para posibilitar el descanso o el cambio de indumentaria de los actores.

Acabado el primer acto se solía representar el entremés, género dignificado por Cervantes y cuyo itinerario ha sido trazado magistralmente por E. ASENSIO [1965], (V. también JACK [1923], HEINERICH [1962] y BERGMAN [1965]). Los estudios más recientes (VITSE [1985]) insisten en el valor

del entremés para la evolución del teatro (V. RODRÍGUEZ-TORDERA [1982] y HUERTA [1983 y 1985 con bibliografía muy completa]).

Sigue el segundo acto de la comedia. Entre los últimos actos suele romperse la unidad y la posible tensión dramática intercalando esta vez una jácara cantada o un baile (sobre la función de las piezas menores V. HUERTA [1983] y VAREY [1984]). Cuando se ha representado el tercer acto, el espectáculo se cierra con alguna «mogiganga» o fin de fiesta, mezcla de música, baile y bullicio (RODRÍGUEZ-TORDERA [1982] y MERINO [1984]).

Un desarrollo tan peculiar del espectáculo (BONET [1979] y en general el colectivo de JACQUOT [1956-60]) permite considerar a la comedia como parte esencial de un festejo mayor (RICO [1971b] y DÍEZ BORQUE [1978]); no vendría mal, en este punto, recordar sus imbricaciones de origen con la fiesta cortesana (OLEZA [et al. 1983]). Es difícil juzgar, con todo, si tantas interrupciones —normales, aunque no obligatorias— provocan deliberadamente un «distanciamiento» brechtiano o eran tan sólo el desarrollo natural de un ardid que venía condicionado por el espacio y el público de los corrales. Conviene desde luego, como vengo diciendo, insistir en el carácter espectacular de la obra teatral para evitar deformaciones interpretadoras (VAREY [1983]).

Una obra duraba en cartel uno o dos días; como cosa excepcional se mantenía hasta cuatro o cinco. Esto es importante, porque permite suponer un público bastante fijo, que exigía la renovación del espectáculo constantemente, dato confirmado por los recientes estudios de SENTAURENS [1979 y 1983] para el caso de Sevilla. Había también representaciones en las casas y jardines de los nobles y en los conventos e iglesias (COTARELO [1925]).

Durante el período de esplendor de la comedia, el escenario (JACQUOT [1964]) fue muy pobre. La imaginación del público y los diálogos de los actores debían convertirlo en soporte fantástico de mil sitios distintos. Se trataba sencillamente de un tablado —bastante alto: por encima de los dos metros, para suplir la falta de desnivel en el patio— de unos siete por cuatro metros (V. estudios sobre el espacio escénico en LABARTA DE CHAVES [1968] y AMEZCUA [1983]). El hueco que cubría se utilizó, en la parte anterior, como guardarropa y en la parte posterior como vestuario. A partir de 1620 en este foso se colocará la máquina de la tramoya. El escenario tiene normalmente tres niveles: balcón, tablado, y foso o trampillas; pero puede revestir complicaciones peculiares como la escena múltiple o las si-

multáneas (SCHOEMAKER y DE LA MANCHA [1982]). No se conocía la cortina de boca hasta 1629; pero sí unas cortinas de fondo que sirven para sugerir la decoración, para las «apariencias», y que se utilizan rudimentariamente para cambios de escena y decorado, apariciones y ocultamientos, etc.

El vestuario de los actores solía situarse detrás de los pilares que se levantan sobre el tablado y separado por un tabique, es decir, encima del de los hombres. Ambos se unían por una escalera. Sobre el vestuario de las mujeres, un techo plano sirve, arriba, de comedor. Por la complicación paulatina del escenario y más adelante (hacia 1644 en Madrid) aparecerá encima un segundo corredor: la «torre», la «montaña», etc. A estos corredores que limitan frontalmente con una barandilla se llega por una escalera posterior o lateral. Más arriba se encontraba «el desván de las tramoyas».

Es necesario insistir en la enorme diferencia entre tal escenario y la representación de un tiempo y un espacio dramáticos en donde las posibilidades de la ficción (VITSE [1985]) no fueran demasiado irreales: Italia, las Indias, países orientales o exóticos, etc. De modo que el público seguía recreándose con los viejos valores bélico-religiosos en los rincones de un imperio, que ya había vacilado en sus cimientos.

Aunque desde 1622 —fiesta real de Aranjuez, representación de *La Gloria de Niquea*, de Villamediana; e inmediatamente comedias como *Querer por solo querer*, de A. Hurtado de Mendoza, o *El vellocino de oro*, de Lope— se conocen las posibilidades de la iluminación artificial, los corrales no la utilizaron, en contraste con el teatro cortesano, que cada vez prodigaba con mayor ingenio los juegos luminosos (V. SCHANAPPER [1982]). En efecto, el Coliseo, inaugurado en 1640 en el Palacio del Buen Retiro (BROWN-ELLIOT [1981]) presentaba además de una compleja maquinaria para la tramoya, proscenio y telón de boca y bastidores para los juegos de perspectiva. Pero el teatro cortesano establecía, además, un tipo de relación muy distinta entre el espectador y lo que acontece —que no sólo es la obra, sino la etiqueta cortesana, la presencia del Rey, etc.—, lo cual se reflejaría tanto en el modo de representación como en el carácter de la obra, muchas veces escrita *ad hoc* para tales efectos.

Según Lope —para volver al teatro de los corrales— aquello era suficiente para la «obra de ingenio»: un tablado, dos actores y una pasión. Pero cuando arremete —por ejemplo en *Lo fingido verdadero* (1608)— contra el exceso de tramoya (ASENSIO [1981]), nos sugiere un público cada vez

más ávido de un aparato escénico ingenioso y complejo. Curiosamente, porque la relativa sencillez de la tramoya era uno de los rasgos peculiares de la comedia nueva, frente a las obras primeras de un Cervantes —digamos—, de a veces ricas acotaciones escénicas (FLECNIAKOSKA [1974-75], CANAVAGGIO [1977], FREDMAN [1981]).

El proceso de enriquecimiento y tecnificación de la puesta en escena ha sido estudiado panorámicamente por SHERGOLD [1967] y ARRÓNIZ [1977]; y cuenta hoy con valiosos estudios concretos (SHERGOLD [1958 y 1968], BAULIER [1945]), que se deben completar con el manejo de un juego de ediciones en las que se preste importancia a estos aspectos. ARRÓNIZ [1977] recapituló en cuatro los elementos escenográficos esenciales: las apariencias, los escotillones del tablado, la tramoya y el pescante. Ya nos hemos referido a la cortina de fondo que sirve para las «apariencias» y a los escotillones que van a dar al foso. La tramoya fue primitivamente una especie de catafalco en forma de pirámide invertida, manejada en su vértice interior con unas cuerdas; pasó luego a designar toda clase de efectos para la elevación, descenso, apariciones y desapariciones de actores u objetos. El pescante cumplía en parte una misión similar, pues se trataba de una grúa sencilla, más o menos grande.

En cuanto al vestuario, el más lujoso y completo fue el empleado en los autos sacramentales. La documentación recogida y ordenada por ESQUERDO [1978] revela su variedad. Particularmente llamativos y buscados fueron los efectos sonoros y, en consecuencia, el papel de la música (LUNDELIUS [1961], SAGE [1956], RECOULES [1972, 1974 y 1975], POLLÍN [1973], PÉREZ SIERRA [1980] y EGIDO [1982]). El grado de complejidad escénica estaba en relación con el tema y el carácter de la obra: sabido es que las comedias de «capa y espada» eran las más sencillas (ATKINSON [1972] y GREGG [1977-8]); por el contrario, las de «santos» servían —milagros, apariciones, hechos sobresalientes, etc.— para una ostentación de medios escénicos (ROUX [1968] y ARAGONE [1971]). Lo mismo se puede decir de la aparatosidad de las representaciones del Corpus (VAREY [1964]), frente a la relativa sencillez de los corrales. Varey ha reconstruido en varios preciosos artículos cómo se desarrolló la representación de comedias concretas (*El alcalde de Zalamea* en [1982]; *La devoción de la Cruz*, en [1970]) en este particular espacio escénico.

El año 1622 representa de modo claro el inicio de una tramoya a la italiana, bastante más compleja, que puso de moda un escenógrafo italiano

—el capitán César Fontana— y de la que el propio Lope se sirvió para sus tres comedias sobre San Isidro. En 1626 llega a la Corte, también contratado por los monarcas, el florentino Cosme Lotti (+ 1643), un auténtico mago de la escenificación. Tres años después puso en escena *La selva sin amor*, de Lope, azarzuclada y, por primera vez, con telón de boca. El teatro portátil en que se representó estaba totalmente cubierto —requisito para la luz artificial— con un decorado en perspectiva e iluminación específicamente teatral. El tablado, por lo menos en algunas de sus partes, se hallaba por debajo del espectador. Todo ello significa el divorcio entre el teatro popular y el teatro cortesano, que no hará más que aumentar en lo que resta de siglo, con una notable y llamativa incidencia sobre el texto dramático (VAREY-SHERGOLD [1963], SHERGOLD [1958], ARRÓNIZ [1977], VAREY [1968, 1969, 1970 y 1984] y EGIDO [1982]. Aunque un teatro permanente de corte no se edificó hasta 1640, hay noticias de cómo se van gestando representaciones palaciegas importantes, como la de Valladolid (1605), Lerma (1614 y 1617), Aranjuez (1622 y 1623), Madrid (1627), etc. Por lo menos desde 1623 se utilizó el Salón del Alcázar de Madrid, remodelado entre 1636 y 1640 como «El Salón Dorado», coincidiendo su inauguración con la del Coliseo del Buen Retiro (BROWN-ELLIOT [1981] y VAREY [1984]). Los nuevos elementos del teatro cortesano, tanto globalmente (BONET [1979]), como en sus diversos detalles (p. ej. la perspectiva, V. AMADEI-PULICE [1983]) suelen interpretarse sociológicamente como una derivación de la forma del poder. En fin, en 1660 se representa *La púrpura de la rosa*, de Calderón, «toda cantada», es decir, la primera ópera. EGIDO [1982] comenta a propósito de *El mayor encanto, amor*, la incidencia de estas representaciones sobre la actitud del público: «*El mayor encanto* no cifraba su sorpresa ni en el argumento ni en el desenlace. Los espectadores acudían a la comedia mitológica como los que asistían al teatro griego, sabiendo de antemano lo que acontecía, pero dispuestos a celebrar la ceremonia. En este caso, más avisados por los efectos de la maquinaria teatral que por la novedad del texto. La palabra surgiría con un trasfondo lírico, innovador de mutaciones a las que servía de aviso. La música integraría la función épica en un espectáculo teatral tan dominado por los juegos escénicos como por el orfismo del texto. El “tramoyero dios” entre bastidores, ordenaba previamente un mundo mítico de cuyos personajes tipificados no cabía esperar sino un final feliz. Y los espectadores verían como en un espejo el desarrollo de los refinamientos propios de las escenas cortesanas, convir-

tiendo en escenario dramático los cuadros mitológicos y los estanques y jardines palaciegos».

Durante la etapa lopista se disocia definitivamente el autor de la obra y el director de la compañía (el «autor» en el lenguaje de la época) quien la aprovecharía libremente (AUBRUN [1968]). El inicio de la cadena de producción tiene como centro, pues, al dramaturgo, quien a veces no obstante escribe su obra por encargo —cofradías, ayuntamientos, órdenes religiosas, casas nobiliarias, etc.—. En etapas tardías fue habitual escribir obras en colaboración (ejemplos: O'CONNOR [1974] y VALLADARES [1983]) o refundir las ya conocidas (EXUM [1981] y sobre todo el estudio de CASA [1966] sobre Moreto), aspectos mal estudiados todavía. El dramaturgo, al vender su obra, pierde sus derechos, no sólo económicos, sino incluso sobre la integridad y pureza del texto. Sólo en 1651 Calderón reclamaría derechos de autor sobre obras representadas por compañías no autorizadas. La compañía, que a veces cuenta con su propio «remendón» de comedias, la adapta, la representa y, si es buena, la vende a otro «autor» o a un impresor. Así se imprimieron las «suelas» o, con mayor frecuencia, las colecciones, «partes», con las que habían gozado del favor del público o eran de algún autor renombrado. Y de aquí derivan complejos problemas textuales a los que la crítica no ha hecho más que asomarse (E. M. WILSON [1959], HUNTER [1970], CRUICKSHANK [1972 y 1973], ENGELBERT [1971], LANCASHIRE [1976] y en general el vol. de WILSON-CRUIKSHANK [1973]).

A partir de 1615 existen doce compañías reales o grandes, frente a otras menores e itinerantes que se denominaron «de la legua». Las compañías se formaban pasada la Cuaresma: el «autor» reclutaba los actores, fiscalizado por los ayuntamientos, contratándolos por un año. Las grandes compañías contaban con una treintena de actores, de los cuales la mitad eran «figurantes», y entre la otra mitad no podían faltar las primeras figuras: el galán y la dama, el «barba» para papeles graves —el Rey, el padre, etc.—, el gracioso y la criada, la dueña (PRADES [1963]). Sobre el modo de representar alcanzamos poquísimo (ROZAS [1980], GARCÍA LORENZO [1981], y el estudio de un manuscrito del *Príncipe constante*, con acotaciones para su representación, por PORQUERAS [1983]).

Los actores debían saber además de las técnicas propias, bailar y cantar. La sospecha más generalizada es que su actuación debía de ser retorizante y recargada. Las investigaciones en este sentido se han ido por la senda de su condición social y avatares biográficos (COTARELO [1915—1916], y so-

bre todo en los casos de investigación local, de la que sólo cito un ejemplo: AGUILAR PRIEGO [1965]). Las compañías reales representaban asiduamente en una misma ciudad, daban giras buscando las ferias de los pueblos, descansaban y se reorganizaban durante Cuaresma, para enriquecerse, si eran del agrado del público, con las representaciones del Corpus.

La tradición crítica ha elaborado un corpus de temas, motivos y rasgos típicos del teatro español del Siglo de Oro. Obras que reducen la tajante oposición tragedia-comedia (véase arriba), basada en los preceptos clásicos, rompen también con otras normas, sobre todo al dividir la obra en tres actos y al no respetar las famosas tres unidades, fundamentalmente las de tiempo y lugar. Emplean una expresiva variedad de recursos métricos (BRUERTON [1956], MORLEY-BRUERTON [1968²], MARÍN [1968²], WILLIAMSEN [1977 y 1978], BAKKER [1981] en sus aproximadamente 3.000 versos de media (ROZAS [1976]). Intercalan —ahora ya no en el espectáculo teatral, sino en la obra misma— ingredientes musicales y de entretenimiento. Conceden un especial relieve a la «figura del donaire», contrapunto festivo del protagonista cuyos orígenes han sido muy discutidos (PLACE [1894], HERRERO GARCÍA [1941], BROTHERTON [1975]), y una de cuyas funciones fue la de transmitir al público, casi confidencialmente, una versión más desenfadada y familiar de lo que ocurre en escena (LEY [1954], LEAVITT [1955], MAC CURDY [1956], MONTESINOS [1952, en 1967], FORBES [1975], KINTER [1978] y PAILLER [1980]). A veces centrada en el gracioso, a veces como estructura típica, la intriga suele ser doble (D. MARÍN [1958]; y algún estudio concreto como el de RAUCH-WARGER [1976]) y servir de enlace entre los diversos personajes. Ello contribuye a la concepción dinámica de la obra y al desenlace rápido, destacando la acción sobre la densidad ideológica. Todo relacionado con un público —aunque habría que hacer distingos de períodos— que no hubiera soportado otro tipo de obras, y relacionado con el trasfondo ideológico de la cultura barroca (MA-RAVALL [1975]). El público acepta toda clase de convenciones y se sorprende con las variaciones formales sin aceptar crudamente las ideológicas. Como una convención más (RUGERIO [1972-1973], RECOULES [1974] y SURTZ [1979]), la comedia admite abundantes apartes y monólogos; aspecto ampliamente estudiado por OROZCO [1983] para Calderón y relacionado con los juegos de escena.

La variedad métrica funciona a distintos niveles: como indudable elemento de idealización literaria para empezar, desde luego; pero también

para traducir la variedad de registros lingüísticos en el abanico de posibilidades métricas; y para estructurar una obra de frágil aparato escénico, marcando con esas variaciones los cambios de escena.

Temáticamente abundan los asuntos amorosos: gran parte de las comedias se constituyen en torno al papel de la mujer en la sociedad esquematizada idealmente en la obra (tesis fundamental de WARDROPPER [1978], motivo también de estudios más fronterizos, como los de BRAVO VILLASANTE, acerca de la mujer vestida de hombre [1976,] o los de MCKENDRICK [1974], y hasta congresos: ACTAS [1979]). Debe verse ARMAS [1976] para una consideración en profundidad del tema. Dominan también los temas de religión y honra (la bibliografía crítica sobre este último aspecto es ya muy abundante: V. ARTILES [1969], MADRIGAL [1977], y por otro lado, CORREA [1958], JONES [1958], RICART [1965], BEYSTERWELD [1966]), con toda clase de subtemas (NEUMEISTER [1978]).

Los defectos que se suelen aducir, como contrapartida, derivan precisamente de esta contextura: falta de caracterización y, por tanto, individuaciones poco convincentes, excesivo virtuosismo en los efectos; superficialidad en los asuntos; excesivo esquematismo en los desenlaces, etc. Sea como fuere, la comedia quedó pronto configurada como *manera*, como conjunto de elementos disponibles para infinidad de combinaciones, lo cual no ha dejado de ser aprovechado por la crítica, por ejemplo en el caso de las reiteraciones escénicas, estructurales, temáticas, simbólicas, etc., muy marcadas en autores como Tirso de Molina (DARST [1980] retomando los viejos estudios de COTARELO y WADE [1936]); o para subrayar la originalidad dentro de la variación sobre un molde dado (RUFINATO [1971]; en lo que viene insistiendo WEIGER [1983]). Este manierismo produce el aire similar que tiene la gran masa de comedias de la época y la dificultad de atribución cuando no se conoce el autor, lo que ha de provocar todavía muchas sorpresas críticas en el caso de obras atribuidas sin documentación fehaciente, como *El burlador de Sevilla*, por citar sólo un ejemplo conocido. Cuando no se dan indicios diferenciadores claros, los datos objetivos cobran particular relieve; por eso no es casualidad que se hayan utilizado los usos métricos para la datación y atribución de obras (MORLEY-BRUERTON [1968] y ARJONA [1971]). Existe otro rasgo diferenciador poco explotado por la crítica: la caracterización estilística, que sigue normalmente la pauta de los estilos de la época y que pudiera comenzar a estudiarse a través de ese gesto teatral de toda la cultura barroca (OROZCO [1969]) o de rasgos

de estilo tan evidentes como la correlación calderoniana (D. ALONSO [1951]) o el léxico culto de algunos escritores (HILBORN [1958]), contrabalanceado por otros ingredientes, como la utilización del romancero (PORRATA [1972], CARRASCO [1982] y STERN [1982]) y la canción tradicional (DÍEZ DE REVENGA [1983]). O elementos de la misma estructura dramática, como la relación de interlocutores (LY [1982]).

Pero quizá lo que resulte más significativo es la falta de sistemáticos y puntuales estudios críticos que analicen los peculiares niveles de expresiones tópicas en que se dispone el discurso dramático, empezando por el más sencillo, como es el del léxico, cuyo enorme caudal de términos tópicos —el lenguaje amoroso, cortés, bélico, religioso, social, etc.— posee peculiarísimos matices de significación cuando baja de los labios del actor en el escenario dramático (Calderón es, con mucho, de quien con mayor frecuencia se ha ocupado la crítica: FLASCHE [1968 y 1980], BRANDS [1977], ENGELBERT [1969 y 1973], TEJADA [1974] y LAPESA [1983]).

En fin, el carácter de agresividad y extremosidad que se desprende de la comedia así analizada, revela la desviación del belicismo histórico hacia otros lugares y situaciones —el amor, lances urbanos, osadías sociales, relación con los súbditos...— y su reconversión en motivo literario. Esa es la función de la comedia, poner de relieve la desencajada situación histórica de la sociedad española de los Austrias, unas veces engrandeciendo la fanfarronería y el orgullo de los héroes, otras haciéndoles entrar en situaciones o bajo prismas cómicos, lo que vuelve a mostrar esa transitoriedad y tensión de una época autocrítica, que todavía no ha roto totalmente con el pasado (VITSE [1985]). En todos estos rasgos reside, sin duda, la modernidad temática e ideológica que ofrecía la comedia al espectador y, por ello, su triunfo comercial.

Con el último párrafo enlazamos con una de las cuestiones más espinosas acerca de la comedia, la que hace referencia al público (AUBRUN [1968], FLECNIAKOSKA [1968], SHERGOLD [1968], MARAVALL [1972], DÍEZ BORQUE [1978], NEUMEISTER [1978] y OLEZA [1981a]). La tradición crítica se viene regalando con la doble idea 1) de que eran espectáculos fundamentalmente populares y 2) de que, sin embargo, hermanaban aristocracia y pueblo. Esta idea se halla formulada con cierto rigor en los historiadores franceses del siglo XVIII español (véase particularmente ANDIOC [1976]), pero se encuentra también en la historiografía anglosajona —Lynch— y española —Domínguez Ortiz—, a partir de otro dato: la ausencia de una

auténtica clase media en la España del Barroco como un elemento degradante y particularizador de la cultura, en un proceso que recuerda mucho al descrito por Erich Auerbach para la baja latinidad. El etiquetado «comedia nacional» intentaba dar esa idea de colectividad sin cesuras, unida por los mismos intereses ideales. Frente a esa tradición, otras opiniones diversas se pueden encontrar entre la crítica más reciente: la defendida por MARAVALL (en [1972] específicamente, en [1975] para toda la cultura barroca; véase también Díez Borque [1978] y Maranis [1978]), que piensa en un espectáculo —cultura de masas dirigida y conservadora— para la plebe de las grandes ciudades. Otra importante facción crítica (esencialmente Arróniz [1977]) piensa en un público fundamentalmente burgués, «artesanos y pequeños comerciantes de las ciudades». En tanto que el grupo de críticos valencianos (Oleza [et al. 1984]) creen «que el público de los corrales se vertebró fundamentalmente sobre el eje de la caballería urbana y de las clases medias». En uno de los estudios concretos más recientes [1979], Sentaurens ha puesto de manifiesto que el público teatral sevillano fue esencialmente el de las clases medias de la ciudad, con una importante dosis femenina, subrayando convincentemente los impedimentos que lo apartaban de las clases más humildes —horario, precio, nivel cultural...—.

En realidad, ya la gran obra de Salomón [1965 y luego sucintamente en 1968] explicaba cómo cada pieza segregaba significados y emociones distintas según qué público; idea —por lo demás— que ya fue defendida por los preceptistas y teóricos de la época (Neumeister [1978]). De este modo se podían explicar los datos históricos que señalaban actividad teatral tanto en medios urbanos, como rurales y cortesanos. Y de este modo se puede salvaguardar el concepto de «obra de arte», como objeto ambiguo que segrega significados y emociones distintas según qué público y de qué época acuda a ella. Los estudios documentales, en este sentido, nos proveerán de índices correctores que señalen la mayor o menor apertura hacia unas u otras capas del público. Una comedia representada en los corrales de Madrid podía ser vista por entre tres mil y cinco mil espectadores. Entre este público se detecta continua e inequívocamente la presencia de la aristocracia, el patriciado urbano y la alta burocracia, aunque son las clases medias —oficiales, comerciantes, estudiantes, religiosos, etc.— el público más fiel. De todos modos, un dictamen claro sobre esta cuestión no se podrá emitir hasta haber tenido acceso a muchos más datos y haber trazado el vaivén ideológico de las comedias, desde finales del siglo XVI hasta la época de Calderón,

situando además este nuevo entretenimiento entre un abanico de posibilidades que se le ofrecían al público (para la relación con la novela véase MORINIGO [1949] y, desde otra perspectiva, YUDIN [1969]).

La mayoría de lo expuesto concierne también al auto sacramental (WARDROPPER [1953], FECNIAKOSKA [1961], BATAILLON [1961], ARIAS [1980], D. YUNDURÁIN [1981], DIEZT [1983], y DÍEZ BORQUE [1984]), espectáculo híbrido —celebración eucarística y fiesta religiosa— de orígenes discutidos (GONZÁLEZ OLLÉ [1967 y 1969]), pero que en todo caso se remonta al menos a finales de la Edad Media. Dado su carácter didáctico, es fundamental el ingrediente alegórico (FOTHERGILL [1978]), en tanto que la vertiente teatral se inclina hacia la espectacularidad. Los valores escénicos del auto resultan por ello hinchados ostensiblemente (VAREY y SHERGOLD [1964] y VAREY [1981 y 1983]). Generalmente se organizaban por las corporaciones locales, como un elemento más de la fiesta. Unos enormes carros, decorados adecuadamente, como escenarios móviles, recorrían la ciudad representando el auto ante el monarca, el ayuntamiento, el pueblo. El número de representaciones variaba. Parece evidente el contagio entre los autos y otras representaciones; en común tenían al menos las compañías y los dramaturgos, pues prácticamente todos contribuyeron, como si de un género más se tratase, al tema. La historicidad de los autos sacramentales resulta de todo ello mucho más evidente (BATAILLON [1964]): historicidad que también produjo, al declinar el Barroco, que los autos sacramentales fueran considerados como típica muestra degradada de una cultura (WARDROPPER [1967], PARKER [1968], DIETZ [1973], GEWECKE [1974], FOTHERGILL-PAYNE [1977], ARIAS [1980] y EGIDO [1982]).

PABLO JAURALDE POU

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Lionel (1963): *Metatheater. A New Life of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang.
- ACTAS (1979): *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.), Toulouse, 16-17 nov., 1978; Toulouse, France-Ibérie Recherche.
- ACTAS (1980): *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Actes du 3^{ème} Colloque du Groupe sur le Théâtre espagnol (GESTE) de l'Université de Toulouse-Le-Mirail..., París, CNRS.
- ACTAS (1981): *Lope de Vega y los orígenes de la Comedia*. Actas..., ed. M. Criado del Val, Madrid, Edi.
- ACTAS (1981b): *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana...*, Actas del Coloquio..., ed. M. Sito, Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma.
- ACTAS (1983): *Hacia Calderón*. Actas..., ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 3 vols.
- AGUILAR PRIEGO, Rafael (1965): «Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, N° 84 (1965), pp. 281-314.
- AHMED, Uta (1974): *Form und Funktion der 'Cuentos' in den Comedias Calderons*, Berlín-N. York.
- ALLEN, John J. (1980): «Toward a Conjectural Model of the *Corral del Príncipe*», *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, ed. J. R. Jones, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, pp. 255-271.
- (1983): *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe, 1583-1744*, Gainesville, A Univ. of Florida Book.
- ALONSO, Dámaso (1970): «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», *Seis Calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 4ª ed., pp. 109-175. Y en DURÁN-GONZÁLEZ (1975), II, pp. 388-454.
- AMADEI-PULICE, María Alicia: «Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano», en ACTAS (1983), pp. 1.519-1.531.
- AMEZCUA, José (1983): «Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón», en ACTAS (1983), pp. 1.533-1.543.
- ANDIOC, René (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.

- ANTUONO, Nancy L. (1981): «Lope de Vega y la *Commedia dell'arte*: Temas y figuras», en *La génesis de la teatralidad barroca. Cuadernos de Filología...*, Fac. de Fil. de la Univ. de Valencia, III, 1-2 (1981), pp. 261-78. Y en ACTAS (1981), pp. 217-28.
- ARAGONE TERNI, Elisa (1971): *Studio sulle «Comedias de santos» di Lope de Vega*, Florencia, Università.
- ARCE, Joaquín (1981): «Comedias de Lope basadas en cuentos de Boccaccio», en ACTAS (1981b), pp. 367-83.
- ARIAS, R. (1980): *The Spanish Sacramental Plays*, Boston, Twayne.
- ARJONA, J. H. (1971): *Objective Methods for Testing Authenticity and the Study of Ten Doubtful «Comedias» Attributed to Lope de Vega*, Chapel Hill, North Carolina.
- ARMAS, Frederick (1976): *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Biblioteca del Siglo de Oro.
- ARRONIZ, Otón (1969): *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos.
- (1977): *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- ARTILES, J. (1969): «Bibliografía sobre el problema del honor y de la honra en el drama español», *Filología y Crítica Hispánica. Homenaje al profesor F. Sánchez Escribano*, Madrid, Alcalá-Emery University, pp. 235-41.
- ARTS (1984): *Arts du Spectacle et histoire des idées. Recueil offert en hommage à Jean Jacquot*, Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, pp. 177-82.
- ASENSIO, Eugenio (1965): *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- (1981): «Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en ACTAS (1981), pp. 257-70.
- ATKINSON (1972): «La comedia de capa y espada», BSS (1972), pp. 80-9.
- AUBRUN, Charles V. (1968): *La comedia española, 1600-1680*, Madrid, Taurus (ed. orig., 1966).
- (1968b): «Nouveau public, nouvelle comédie a Madrid au XVII^e siècle», en JACQUOT (1968), pp. 1-12.
- BAKKER, Jan (1981): «Versificación y estructura de la comedia de Lope», en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2 (1981), pp. 93-101.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, ed. facs.: Londres, Tamesis Books, 1968, y Madrid, Gredos, 1969.
- BATAILLON, Marcel (1940): «Ensayo de explicación del *Auto Sacramental*», en BHi, XLII (1940), pp. 193-212. También en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 183-205.
- Y en DURÁN-GONZÁLEZ (1975), II, pp. 455-480.
- BAULIER, Francis (1945): «La mise en scène dans deux pièces de Lope de Vega», en BHi, XLVII (1945), pp. 57-70.
- BENTLEY, Eric (1970): «The Universality of the *Comedia*», en HR, XXXVIII (1970), pp. 147-162.
- BERGMAN, Hannah E. (1965): *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia.
- (1974): «Auto-definition of the *Comedia de capa y espada*», en *Hispanófila*, I (1974), N^o monográfico, pp. 3-27.
- BEYSTERWELDT, A. A. (1966): *Repercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la «comedia nueva» espagnole*, Leiden, Brill.
- BONET CORREA, Antonio (1975): «Il teatro spagnolo nel contesto del teatro barocco europeo», en *el Bollettino del Centro Internazionale Andrea Palladio*, XVII (1975).
- (1979): «La fiesta barroca como práctica del poder», en *Diwan (Zaragoza)*, 5/6 (set. 1979), pp. 53-86.
- BRADBURY, Gail (1981): «Tragedy and Tragicomedy in the theatre of Lope de Vega», en BHS, LXVIII (1981), pp. 103-111.

- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1976): *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL (1ª ed., 1955).
- BROTHERTON, J. (1975): *The «Pastor Bobo» in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, London, Tamesis Books.
- BROWN, Jonathan and John H. ELLIOTT (1980): *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, Yale University Press (trad. esp., Madrid, Alianza, 1985).
- BRUERTON, C. (1956): «La versificación dramática española en el período 1587-1610», en *NRFH*, X (1956), pp. 337-64.
- BRYANS, John V. (1977): *Calderón de la Barca: Imagery, Drama and Rhetoric*, Londres, Tamesis Books.
- CANAVAGGIO, Jean (1977): *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*, París, Puf.
- (1981): «Lope de Vega entre refranero y comedia», en *ACTAS* (1981), pp. 83-94.
- (1983): «Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo», en *ACTAS* (1983), I, pp. 381-92.
- CARILLA, Emilio (1968): *El Teatro Español en la Edad de Oro...*, Buenos Aires, Losada-Centro de Estudios de América Latina.
- CARO BAROJA, Julio (1974): *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente.
- CARRASCO URGOITI, Mª Soledad (1982): «Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega», en *RFE*, LXII (1982), pp. 51-76.
- CASA, Frank P. (1966): *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press.
- (1976): «Some Remarks on Professor O'Connors Article 'Is the Spanish Comedia a Metatheater?', en *BCom*, XXVIII (1976), pp. 27-31.
- COHEN, Walter (1983): «Calderon in England: A Social Theory of Production and Consumption», en *BCom*, XXXV (1983), pp. 69-77.
- CORREA, Gustavo (1958): «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII», en *HR*, XXVI (1958), pp. 99-107.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid.
- (1925): «Las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII», en *RABM*, II (1925), pp. 461-470.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham (1937): *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, Univ. of Pennsylvania Press, ed. rev. (que se reimprimió en 1967, con suplemento bibliográfico de Warren T. Mc Cready, 1ª ed., 1922).
- CRUICKSHANK, W., y E. M. WILSON (1973): *The Textual Criticism of Calderon's Comedias*, Londres, Gregg Int.-Tamesis Books. Es el vol. I de P. Calderón de la Barca, *Comedias*, a facs. ed.
- (1981): Introducción a su edición de *El Médico de su honra*, de Calderón, Madrid, Castalia.
- DAINVILLE, François de (1968): «Allégorie et actualité sur les théâtres des Jésuites», en *JACQUOT* (1968), II, pp. 433-443.
- DARST, David H. (1980): «Tirso de Molina's self-plagiarism, constructed forms and compositional procedures in the Renaissance», en *BCom*, XXXII (1980), pp. 29-38.
- DEVOTO, Daniel (1979): «Teatro y antiteatro en las comedias de Calderón», en *Les Cultures Iberiques en devenir. Essais publiés en Hommage à la mémoire de M. Bataillon...*, París, Singer Polignac, pp. 313-344.
- DIETZ, D. T. (1973): *The Auto Sacramental and the Parable in the Spanish Golden Age Literature*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press.
- DÍEZ BORQUE, José María (1976): *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- (1978): *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch.

- (1984): «El auto sacramental», en *Historia del teatro en España*, dir. por él mismo, Madrid, Taurus, I, pp. 623-45.
- DOWLING, John (1981): «Spanish Drama: its Place in World Literature. A Review Essay», *BCom*, XXX (1981), pp. 93-8.
- DUQUE, Pedro J. (1981): «Lope de Vega y Shakespeare», en *ACTAS* (1981), pp. 851-869.
- DURÁN, Manuel, y Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (1976): *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- EDWARDS, Gwyne (1978): *The Prison and the Labyrinth: Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff, Univ. of Wales Press.
- EGIDO, Aurora (1982): *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la culpa»*, Salamanca, Universidad.
- ENGELBERT, M. (1971): «Wie ediert man Dramen?», en *Texte und Varianten*, München.
- (1969): «Zur Sprache Calderons: Das Diminutiv», en *Romanistisches Jahrbuch*, XX (1969), pp. 290-303.
- ESQUERDO, Vicente (1978): «Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII», en *BRAE*, LVIII (1978), pp. 447-544.
- EXUM, F. B. (1981): «Dos comedias de Lope refundidas por Moreto: ¿De cuándo acá nos vino? y *El mayor imposible*», en *ACTAS* (1981), pp. 835-841.
- FALCONIERI, John V. (1957): «Historia de la Commedia dell'Arte en España», *RLit*, XI (1957), pp. 3-37, y XII (1958), pp. 69-90.
- (1965): «Los antiguos corrales en España», en *Estudios Escénicos*, XI (1965), pp. 91-128.
- FERRONI, Giulio (1980): *Il Testo de la Scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni.
- FISCHER, Susan L. (1975): «The art of the role-change in Calderonian drama», en *BCom*, XXVII (1975), pp. 73-9.
- (1976): «Calderon's *Los Cabellos de Absalón*: A Metatheater of Unbridled Passion», en *BCom*, XXVIII (1976), pp. 103-13.
- (1979): «Reader-Response Criticism and the Comedia: Creation of Meaning in Calderon, *La Cisma de Inglaterra*», *BCom*, XXXI (1979), pp. 109-125.
- (1982): «The Psychological Stages of Feminine Development in *La Hija del Aire*: A Jungian point of view», en *BCom*, XXXIV (1982), pp. 137-158.
- (1983): «The Invisible Partner: A Jungian Approach to Calderon's *La Dama Duende*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VII (1983), pp. 231-47.
- FLANIGAN, C. Clifford (1975): «The Liturgical Drama and its Tradition: A Review of Scholarship, 1965-1975», en *Research Opportunities in Renaissance Drama*, XVIII (1975), pp. 81-102, y XIX (1976), pp. 109-36.
- FLASCHE, Hans (1968): «La poesía dramática de don Pedro Calderón de la Barca», en *Litterae Hispanae et Lusitanae*, ed. H. Flasche, Munich, Max Hueber, pp. 487-500.
- (1980): «La significación filosófica de la substantivación mediante el artículo neutro 'lo'», en *Über Calderon*, Wiesbaden, pp. 433-447.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis (1961): *La formation de l'auto religieuse en Espagne avant Calderon 1550-1635*, Montpellier, Dehan.
- (1968): «Comedias, autos sacramentales et entremeses dans les miscellanées», en *Dramaturgie et Sociétés*, Paris, CNRS, pp. 117-123.
- (1975): «Fantastique et mise en scene dans les comedias de Cervantes», en *ACer*, XIII-XIV (1974-5), pp. 69-77.
- (1975): *La loa*, Madrid, SGEL.
- FORASTIERI-BRASCHI, Eduardo (1976): *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega*, Madrid-San Juan, Hispanova.

- (1978): «Morfología e ideología en el Teatro del Siglo de Oro», *Ideologies and Literature*, I (1978), pp. 57-67.
- «Secuencias de capa y espada: escondidos y tapadas en *Casa con dos puertas*», en *ACTAS* (1983), I, pp. 433-49.
- FORBES, F. William (1975): «The *Gracioso*: Toward a Functional Reevaluation», en *Hispania*, LXI (1975), pp. 78-83.
- FOTHERGILL-PAYNE, L. (1978): *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Londres, Tamesis Books.
- FOURNIER, Edouard: «L'Espagne et ses comédiens en France au XVII^e siècle», en *Revue des Provinces*, IV (1964), 483-502.
- FRIEDMAN, Edward H. (1981): *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes 'Comedia'*, York, South Carolina, Spanish Literature Publications Company.
- FROLDI, Reinaldo (1968): *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya.
- FUENTES PARA LA HISTORIA DEL TEATRO EN ESPAÑA: V. VAREY-SHERGOLD.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1978): *Intolerancia del poder y protesta popular en el Siglo de Oro. Los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad. Y en *Formación de la teoría literaria moderna*, II, Murcia, Universidad, 1980, pp. 481-546.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1981): «Estatuto y función del personaje dramático», en *La literatura como signo*, dir. por J. Romera Castillo, Madrid, Playor, pp. 227-245.
- GARCÍA SORIANO, Justo (1945): *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (1983): *El Teatro en Oviedo (1498-1700). A través de los documentos del Ayuntamiento y del Principado*, Oviedo, Universidad-CSIC.
- GATES, E. J. (1947): «Proverbs in the Plays of Calderon», *RR*, XXXVIII (1947), pp. 203-15.
- (1949): «A Tentative List of Proverbs and Proverbs Allusions in the Plays of Calderon», *PMLA*, LXIV (1949), pp. 1027-48.
- GÉNESIS (1981): *La génesis de la teatralidad barroca. Cuadernos de Filología...*, Fac. de Filología, Univ. de Valencia, III, 1-2 (1981).
- GEWECKE, F. (1974): *Thematisches Untersuchungen zu dem vor-Calderonianischen Auto Sacramental*, Ginebra, Droz.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (1967): «El primer auto sacramental del teatro español», *Segismundo*, núms. 5-6 (1967), pp. 179-84.
- (1972): «La Farsa del Santísimo Sacramento, anónima, y su significación en el desarrollo del auto sacramental», en *RLit*, 1969 (1972), pp. 127-65.
- GRANJA, Agustín de la (1979): «Hacia una revalorización del teatro jesuítico en la Edad de Oro: notas sobre el P. Valentín de Céspedes», en *Estudios... al profesor E. Orozco Díaz*, Granada, Universidad, II, pp. 145-159.
- (1982a): *Vida de San Eustaquio, comedia jesuítica del Siglo de Oro*, Granada, Universidad.
- (1982b): *Del teatro en la España Barroca: discurso y escenografía*, Granada, Universidad.
- GREGG, Karl C. (1978): «Toward a definition of the Comedia de Capa y Espada», *RN*, XVIII (1977-8), pp. 103-6.
- GRIFFIN, Nigel (1975): «El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación», *Fil. Mod.* (1975), pp. 407-413.
- (1976): *Jesuit School Drama: A Checklist of Critical Literature*, Londres, Grant and Cutler.
- HAYES, F. C. (1947): «The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Calderon», *HR*, XV (1947), pp. 456-463.
- HEIDENREICH, Helmut (1962): *Figuren und Komik in den Spanischen «Entremeses» des Goldenen Zeitalters*, München, Ludwig-Maximilians Universität.
- HENNEQUIN, Jacques (1968): «Théâtre et société dans les pièces du collège au XVII^e siècle

- (1641-1671) d'après ving-sept programmes de la Province de Champagne des Pères Jesuites», en JACQUOT (1968), II, pp. 457-467.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1973): *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Barcelona, Planeta.
- HERRERO GARCÍA, M. (1941): «Génesis de la figura del Donaire», *RFE*, XXVI (1941), pp. 46-78.
- HERRICK, M. T. (1962): *Tragicomedy. Its origin and development in Italy, France and England*, Urbana, Univ. of Illinois Press.
- HESSE, E. W. (1977): *Interpretando la comedia*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- (1982): «A New Generation of Calderón Critics», en W. M. AYCOCK y S. P. CRAVENS (eds.), *Calderón de la Barca at the Tercentenary Comparative Views*, Lubbock, Texas, Texas Tech Press.
- HESSE, J. (1965): *Vida teatral en el Siglo de Oro*, Madrid, Taurus.
- HILBORN, E. W. (1958): «Comparative 'Culto' Vocabulary in Calderon and Lope», *HR*, XXVI (1958), pp. 223-33.
- HORST, Robert Ter (1977): «From Comedy to Tragedy: Calderon and the new Tragedy», *MLN*, XCII (1977), pp. 181-201.
- (1982): *Calderon in the Secular Plays*, Lexington, The Univ. Press of Kentucky.
- HUERTA CALVO, Javier (1983a): «Poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores», *1616*, III (1983), pp. 69-81.
- (1983b): «Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro; status y prospectiva de la investigación», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, pp. 23-66.
- (1984a): «Arlequín español (entremés y commedia dell'arte)», en *Anuario de Filología (El Crotalón)*, I (1984), pp. 785-99.
- (1984b): «Los géneros menores en el teatro del siglo XVII», en J. M^a Díez Borque (dir.), *Historia del Teatro en España*, I, Madrid, Taurus, pp. 613 y ss.
- (1985): *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed. de J. Huerta Calvo, Madrid, Taurus.
- HUNTER, W. F. (1970): «Métodos de crítica textual», en *Hacia Calderón*, Berlín.
- ISASI ANGULO, A. C. (1973): «Carácter conservador del teatro de Lope de Vega», *NRFH*, XXII (1973), pp. 265-79.
- JACK, William S. (1923): *The Early 'Entremes' in Spain. The Rise of a Dramatic Form*, Philadelphia, The Univ. of Pennsylvania.
- JACQUOT, Jacques (ed.) (1956-60): *Les fêtes de la Renaissance*, París, CNRS, 2 vols.
- (ed.) (1964): *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, París, CRNS.
- (1964b): «Les Types de lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle», en JACQUOT (1964a), pp. 473-509.
- (ed.) (1968): *Dramaturgie et Sociétés. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son intepretation et son public au XVI et XVII siècles...*, París, CNRS, 2 vols.
- JOHNSON, Carroll B. (1981): «El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes», en *Génesis* (1981), pp. 247-259.
- JONES, C. A. (1958): «Honor in Spanish Golden-Age drama: its relation to real life and to morals», *BHS*, XXXV (1958), pp. 199-210.
- (1970): «Tragedy in the Spanish Golden Age», en *The Drama of the Renaissance. Essays for Leicester Bradner*, ed. E. M. Blistein, Providence, pp. 100-7.
- (1971): «Some Ways of looking at Spanish Golden Age Comedy», en el *Hom. a W. L. Fichter*, ed. J. Amor y A. David Kossoff, Madrid, Castalia, pp. 329-339.
- JONES, R. O. (1964): *El Perro del Hortelano y la visión de Lope*, *Filología*, X (1964), pp. 135-42.
- KELLER, J. E. (1954): «Present Status of Motiv Classification», *BCom*, VI (1954), pp. 12-14.
- (1953): «A Tentative Classification for themes in the Comedia», *BCom*, V (1953), pp. 17-23.
- KENNEDY, Ruth Lee (1966): «Attacks on Lope and his Theatre in 1617-1621», en *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, North Carolina, pp. 57-76.
- (1983): *Estudios sobre Tirso*, Madrid, Estudios.

- KINTER, Barbara (1978): *Die Figur des Gracioso im Spanischen Theater des 17. Jahrhunderts*, München, Wilhelm Kink.
- LABARTA DE CHAVES, Teresa (1968): «Forma cerrada y forma abierta en el uso del espacio y del tiempo en el teatro español de los siglos XVI y XVII», *Hispanófila*, XXXIV (1968).
- LANCASHIRE, Anne (ed.) (1976): *Editing Renaissance Dramatic Texts, English, Italian, and Spanish: Papers Given at the Eleventh Annual Conference on Editorial Problems...*, Nueva York, Garland.
- LAPESA, Rafael (1983): «Lenguaje y estilo de Calderón», en ACTAS (1983), I, pp. 51-101.
- LASAGABASTER, Jesús M. (1983): «La adaptación de los textos dramáticos a la luz de la estética de la recepción. Aplicación a *La Hija del Aire*, de Calderón», en ACTAS (1983), III, pp. 1603-1620.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1965): «El arte nuevo (vs. 64-73) y el término entremés», en *Anuario de Letras*, 1965, pp. 77-92.
- LEAVITT, S. E. (1931): «Notes on the Gracioso as a dramatic critic», en *Studies in Philology*, XXVIII (1931), pp. 847-50.
- (1955): «The Gracioso takes the Audience into his Confidence», *BCom*, VII (1955), pp. 27-9.
- (1972): *Golden Age Drama in Spain: General considerations and unusual features...*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina.
- LEVITAN, A. Tomás (1977): *Lope de Vega y la tragedia 'al estilo español'*, Emery University Press.
- LET, Charles D. (1954): *El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente.
- LIPMANN, Stephe (1976): «Metatheater and the Criticism of the Comedia», *MLN*, XCI (1976), pp. 231-46.
- LISTERMAN, Randall W. (1976): «Some Material Contributions of the Commedia dell'Arte to the Spanish Theater», *RN*, XVII (1976), pp. 194-8.
- LOPE DE VEGA (1981): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi. V. ACTAS (1981).
- LUNDELIUS, R. (1961): *Physical Aspects of the Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania.
- MAC CURDY, Raymond R. (1956): «More on 'The Gracioso takes the audience into his confidence': The case of Rojas Zorrilla», *BCom*, VIII (1956), pp. 14-16.
- (1958): *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque, Univ. of New Mexico Press.
- (1964): «La Tragédie néo-sénèque en Espagne au XVII^e siècle, et particulièrement le thème du tyran», en *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, ed. J. Jacquot, París, CNRS, pp. 73-85.
- «Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia: resumen crítico», en *Homenaje a W. L. Fichter...*, ed. A. D. Kossoff y J. Amor Vázquez, Madrid, Castalia, pp. 525-535.
- (1973): «The 'Problem' of Spanish Golden Age Tragedy: A Review and Reconsideration», *South Atlantic Bulletin*, XXXVIII (1973), pp. 3-15.
- (1979): «A Critical review of *El Médico de su Honra* as Tragedy», *BCom*, XXXI (1979), pp. 3-14.
- MADRIGAL, José A. (1977): *La bibliografía sobre el pundonor: teatro del Siglo de Oro*, Miami, Universal.
- (1979): «Fuenteovejuna y los conceptos de Metateatro y Psicodrama: un ensayo sobre la formación de la conciencia en el protagonista», *BCom*, XXXI (1979), pp. 15-23.
- MARANISS, James E. (1978): *On Calderon*, Columbia and London.
- MARAVALL, José Antonio (1975): *La Cultura del Barroco*, Madrid, Ariel.
- (1972): *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Taller de Ediciones.
- (1977): «Relación de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros», *Ideologies and Literature*, 1-4 (1977), pp. 3-32.

- MARÍN, Diego (1958): *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Toronto y México, Toronto University Press.
- (1962): *Uso y función de la versificación*, Valencia. Más tarde publicado como *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1968, 2ª ed.
- (1982): «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, XVI (1982), pp. 95-113.
- MC CREADY, Warren T. (1966): *Bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo*, Toronto, Universidad.
- MCKENDRICK, Melveena (1973): «The 'bandolera' of Golden Age drama: A symbol of feminist Revolt», en P. Calderón de la Barca, *Comedias...*, vol. XIX: *Critical Studies of Calderon's Comedias*, ed. J. E. Varey, London, Gregg International-Tamesis Books, 1973, pp. 169-90.
- (1974): «Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonill», Nueva York-Londres, CUP.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1940): «Lope de Vega. El Arte Nuevo y la nueva biografía», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe, Ed. Original en RFE, XXII (1935), pp. 337-398.
- MEREDITH, J. A. (1928): *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth-Century*, Filadelfia, Univ. of Pennsylvania.
- MEREGALLI, Franco (1980): «Aproximaciones al teatro de Cervantes», *BRAE*, LX (1980), pp. 429-442.
- MERINO QUIJANO, Gaspar (1984): «El baile dramático: sus cuatro integrantes», *Segismundo*, 39-40 (1984), pp. 51-71.
- METFORD, J. C. J. (1951): «The Enemies of the Theatre in the Golden Age», *BHS*, XXVIII (1951), pp. 76-92.
- MOIR, Duncan (1965): «The Classical Tradition in Spanish. Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century», en *Classical Drama and its Influence. Essays presented to H. D. F. Kitto*, ed. M. J. Anderson, Londres, Methuen, 1965, pp. 191-228.
- MONTESINOS, J. Fernández (1925): «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *HMP*, I (1925), pp. 469-504. Y luego en *Estudios sobre Lope*, Madrid, Anaya, 1967, pp. 13-70.
- (1964): «La paradoja del Arte Nuevo», *Revista de Occidente*, II (1964), pp. 302-330. Y luego en *Estudios...*, pp. 1-20.
- MORBY, E. S. (1943): «Some observations on 'tragedia' and 'tragicomedia' in Lope», *Hispanic Review*, XI (1943), pp. 185-209.
- MORÍNIGO, Marcos A. (1949): «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Univ. de B. Aires*, I (1949), pp. 41-61.
- MORLEY, S. G., y C. BRUERTON (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos (ed. orig.: 1940).
- MORLEY, S. G., y R. W. TYLER (1961): *Los nombres de los personajes en las comedias de Lope de Vega*, Valencia, Castalia.
- NAGLER, A. M. (1976): *Theatre Festivals of the Medici 1539-1637*, Nueva York, Da Capo Press.
- NELSON, R. J. (1982): «A Spanish theatrical term, 'tramoya': the limits of Spontaneous genesis», *Romance Notes*, XXII (1981-2).
- NEUMEISTER, Sebastián (1973): «La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico (*Fieras afemina Amor*)», en *Hacia Calderón*, Londres, pp. 156-70.
- (1978): «Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia», *Iberorromania*, VII (1978), pp. 106-19.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jorg (1973a): «El triste drama del honor: formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón», en *Hacia Calderón: Segundo Coloquio Anglogermánico*, ed. H. Flasche, Berlín, 1973, pp. 89-108.

- (1973b): «Lope de Vega und der vulgo», en *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*, Frankfurt, pp. 338-56.
- NEWELS, Margaret (1974): *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londtes, Tamesis Books (ed. orig., 1959).
- O'CONNOR, Thomas A. (1974): «On the Authorship of *El Encanto de la hermosura*: A Curious Case of Dramatic collaboration», *BCom*, XXVI (1974), pp. 31-34.
- (1975a): «Dramatic Use of 'Letras Cantadas'», en *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*, *BCom*, XXVII (1975), pp. 35-40.
- (1975b): «Is the Spanish 'Comedia' a Metatheatre?», *Hispanic Review*, XLIII (1975), pp. 275-88.
- OLEZA, Juan (1981a): «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *La Génesis de la teatralidad barroca. Cuadernos de Filología...*, Fac. de Fil. de la Univ. de Valencia, III, 1-2 (1981), pp. 153-223.
- (1981b): «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», en *ibid.*, pp. 9-44.
- (1984): «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la égloga», en *Teatros y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 189-217.
- (1984): «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del siglo XVI», en *ibid.*, pp. 9-41.
- OOSTENDORF, H. T. (1969): «El sentido del tema de la honra matrimonial en las tragedias de honor», *Neophilologus*, LIII (1969), pp. 14-29.
- (1981): «Evolución de algunas teorías en torno a las tragedias de Calderón», en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, II (1981), pp. 65-76.
- (1983): «La estructura de la tragedia calderoniana», *Criticon*, XXIII (1983), pp. 177-195.
- OROZCO, Emilio (1969): *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta.
- (1980): «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediente», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, FUE, 2-3 (1980), pp. 171-88.
- (1983): «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte», en *ACTAS* (1983), I, pp. 125-164.
- PAILLER, Claire (1980): «El gracioso y los 'guiños' de Calderón: apuntes sobre 'autoburla' e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro...*, París, CNRS, pp. 33-50.
- PAREDES, Alejandro L. (1983): «Nuevamente la cuestión del metateatro: *La Cisma de Inglaterra*», en *ACTAS* (1983), I, pp. 541-8.
- PARIS, Pierre (1925): «La mythologia de Calderón: *Apolo y Climene, El Hijo del Sol, Faetón*», *EMP*, I (1925), pp. 557-70.
- PARKER, Alexander A. (1949): «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, XIII (1949), pp. 395-416.
- (1953): «Reflections on a new definition of Baroque drama», *BHS*, XXX (1953), pp. 142-51.
- (1957): «The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age», Londres, Diamante Series, 1971 (ed. orig.: 1957). Y también en DURÁN-GONZÁLEZ (1975), I, pp. 329-357.
- (1968): *The Allegorical Drama of Calderon: An Introduction to the «Autos Sacramentales»*, Oxford, Dolphin Books (1ª ed.: 1943).
- PARKER, A. A. (1962): «Towards a Definition of Calderonian Tragedy», *BHS*, XXXIX (1962), pp. 222-237. Y en DURÁN-GONZÁLEZ (1975), II, pp. 359 y ss.
- (1974): «*El Médico de su Honra* as Tragedy», *Hispanófila*, I (Nº especial dedicado a la comedia, 1974), pp. 3-23.
- PARR, James (1974): «An Essay on Critical Method applied to the Comedia», *Hispania*, LVII (1974), pp. 434-444.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1901-1914): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1901 la primera serie, Burdeos, 1914 la 2ª.

- PÉREZ SIERRA, Rafael (1980): «La música en nuestro teatro clásico y el teatro lírico de Calderón», *III Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 1980*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 255-84.
- PLACE, Edwin B. (1934): «Does Lope de Vega's Gracioso Stem in Part from Harlequin?», en *Hispania*, XVII (1934), pp. 257-70.
- POLLIN, Alice M. (1973): «Calderon de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos (1675-1681)», *HR*, (1973), pp. 362-70.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1983): «En torno al manuscrito del siglo XVII de *El Príncipe Constante*. Notas sobre la representación dramática en la Edad de Oro», en *ACTAS* (1983), I, pp. 235-48.
- PORRATA, F. E. (1972): *Incorporación del romancero a la temática de la comedia española*, Madrid, Plaza Mayor.
- PRADES, Juan de José (1963): *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC.
- (1971): Lope de Vega: *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. y estd. prel. de..., Madrid, CSIC, 1971.
- PRING-MILL, R. D. F. (1968): «Los calderonistas de habla inglesa y *La Vida es Sueño*: métodos de análisis temático estructural», en *Litterae Hispanae et Lusitanae*, ed. Hans Flasche, Munich, 1968, pp. 369-413.
- RAMBALDO, Ana María (1981): «Paralelos entre la temática del teatro rústico pastoril español y el de Inglaterra», en *ACTAS* (1981), pp. 229-32.
- RAUCHWARGER, Judith (1976): «Principal and Secondary Plots in *El esclavo del demonio*», *CBom*, XXVIII (1976), pp. 49-52.
- RECOULES, Henri (1968): «Les Allusions au théâtre et à la vie théâtrale dans le roman espagnol de la première moitié du XVII^e siècle», en *JACQUOT* (1964), pp. 133-48.
- (1972): «También un canto para tropezar», en *Revue des Langues Romanes*, LXXX (1972), pp. 355-67.
- (1974): «Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro», *BRAE*, LIV (1974), pp. 479-96.
- (1975): «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», *BRAE*, LV (1975), pp. 109-45.
- REICHENBERGER, Arnold G. (1959): «The Uniqueness of the Comedia», en *HR*, XXVII (1959), pp. 303-16.
- (1961): «La comedia clásica española y el hombre del siglo XX», *Fil. Moderna*, IV (1961), pp. 21-43.
- (1973): «Thoughts about Tragedy in the Spanish Theater of the Golden Age», en *Hispanófila*, I (Nº especial dedicado a la Comedia, 1974), pp. 37-45.
- (1975): «A Postscript to Professor Thomas Austin O'Connor Article on the Comedia», en *HR*, XLIII (1975), pp. 289-91.
- RENNERT, Hugo A. (1909): *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, Nueva York, Dover Publ., 1963, reimpr.
- RICART, D. (1965): «El concepto de la honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan de Valdés», *Segismundo*, I (1965), pp. 43-69.
- RICO, Francisco (1971): «Para el itinerario de un género menor: algunas 'loas' de la 'quinta' parte de comedias», en el *Hom. al prof. W. L. Fichter*, Madrid, Castalia, pp. 611-21.
- RILEY, Edward C. (1951): «The Dramatic Theories of Don Jusepe Antonio González de Salas», *HR*, XIX (1951), pp. 183-203.
- RODRÍGUEZ, Alfonso, y J. R. NIETO (1983): «Patios de comedias en Salamanca, Zamora y Ciudad Rodrigo», en *ACTAS* (1983), pp. 1.673-83.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, y Antonio TORDERA (1982): ed. de P. Calderón, *Entremeses, jácara y mojigangas*, Madrid, Castalia.
- (1983): «Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara», en *El teatro menor...*, Madrid, CSIC, pp. 121-36.

- ROTHBERG, I. P. (1963): «Lope de Vega and the Aristotelian elements of Comedy», *BCom*, XIV (1963), pp. 1-4.
- ROTHER, Arnold (1974): «Calderón, 'Der Wundertätige Zauberer' und das Publikum», en *Prismata. Dank an Bernhard Hanssler*, München, pp. 205-229.
- ROUSSET, Jean (1973): *Circe y el Pavo Real. La literatura francesa del barroco*, Barcelona, Seix Barral.
- ROUX, Lucette Elyane (1964): «Quelques aperçus sur la mise en scène de la 'comedia de santos' au XVII^e siècle», en JACQUOT (1964), pp. 200-215.
- (1968): «Cent ans d'expérience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en Espagne...», en JACQUOT (1968), II, pp. 479-523.
- ROZAS, Juan Manuel (1976): *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL.
- (1980): «Sobre la técnica del actor barroco», *Anuario de Estudios Filológicos*, III (1980), pp. 191-202.
- RUFFINATO, Aldo (1971): *Funzioni e variabili in una catena teatrale. Cervantes e Lope de Vega*, Torino, Giappichelli.
- RUGGIERO, Michael J. (1972a): «The Term *comedia* in Spanish dramaturgy», *RF*, LXXXIV (1972), pp. 277-96.
- (1972b): «Some approaches to Structure in the Spanish Golden Age 'comedia'», *Orbis Litterarum*, XXVIII (1972), pp. 173-91.
- (1973): «Dramatic conventions and their relationship to Structure in the Spanish Golden Age *Comedia*», *RHM*, XXXVII (1972-3), pp. 137-54.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1978): *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra.
- (1979): *Historia del Teatro Español, I. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra (1^a ed.: 1967).
- RUANO DE LA HAZA, José M. (1983): «Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana», *BCom*, XXXV (1983), pp. 165-80.
- RUBIO, Isaac (1981): «El teatro español del Siglo de Oro y los hispanistas de habla inglesa», *Segismundo*, XXXIII-IV (1981), pp. 151-66.
- RULL, Enrique (1985): «Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la 'loa' en el Siglo de Oro», en *Notas y Estudios Filológicos*, II (1985), pp. 33-46.
- SAGE, Jack W. (1956): «Calderón y la música teatral», *BHi*, LVIII (1956), pp. 275-300. Y como «The function of music in the theatre of Calderon», en *Critical Studies of Calderon's Comedias*, London, Gregg Int.-Tamesis Books, pp. 209-230.
- (1973): «The context of comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and related plays», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*, presented to E. M. Wilson, ed. by R. O. Jones, Londres, Tamesis Books, pp. 247-66.
- SALOMON, Noel (1960): «Sur les représentations théâtrales dans les 'pueblos' des provinces de Madrid et Tolède (1589-1640)», *BHi*, LXII (1960), pp. 398-427.
- (1965): *Recherches sur le thème paysan dans la 'comedia' au temps de Lope de Vega*, Burdeos, Bibl. de H. E. H. Trad. española, Madrid, Castalia, 1985.
- (1968): «Sur quelques problèmes de sociologie théâtrale posés par *La Humildad y la Soberbia*, 'comedia' de Lope de Vega», en JACQUOT (1968), pp. 13-30.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y Alberto PORQUERAS (1971): *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, 2^a ed. muy ampl.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Jaime (1981): «El teatro en un pueblo de Castilla en los siglos XVI-XVII: Esquivias, 1588-1638», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2 (1981), pp. 39-53.
- SANCHIS SINESTERRA, José (1981): «La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro», en *III Jornadas de Teatro Clásico Español*, 1980, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 95-130.
- SAN VICENTE, Ángel (1972): «El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega», *Hom. a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Univ., 1972, pp. 267-361.

- SCHNAPPER, Antoine (ed., 1982): *La Scenografia Barocca*, Bologna, Clueb.
- SCHIZZANO MANDEL, Adrienne (1985): «La dama juega al duende: Pre-texto, geno-texto y fenotexto», *BCom*, XXXVII (1985), pp. 41-54.
- SCHOEMAEKER, William H. (1935): *The Multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, reeditado en Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1973. Trad. en Barcelona, 1957.
- SENTAURENS, Jean (1974): «Sobre el público de los corrales sevillanos en el Siglo de Oro», en *Creación y público en la literatura española*, ed. J.-F. Botrel y S. Salajin, Madrid, Castalia, pp. 56-92.
- (1979): «Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?», en *El teatro menor...*, ob. cit., pp. 67-87.
- SHERGOLD, N. D. (1956): «Ganassa and the 'Commedia dell'arte' in Sixteenth-Century Spain», *MLR*, LI (1956), pp. 359-68.
- (1958): «The First Performance of Calderon's *El Mayor Encanto Amor*», *BHS*, XXXV (1958), pp. 24-7.
- (1967): *A History of the Spanish Stage (from medieval times until the end of the seventeenth Century)*, Oxford, Clarendon Press.
- (1968): «*La Vida es Sueño*: Ses acteurs, son théâtre et son public», en JACQUOT (1968), pp. 93-109.
- y John E. VAREY (1961): *Los Autos Sacramentales en la época de Calderón, 1637-1681. Estudios y Documentos*, Madrid, EDHIGAR.
- (1963): «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays», *BHS*, XL (1963), pp. 212-244.
- SILVEIRA Y MONTES DE OCA, Jorge A. (1981): «El Romancero y el teatro nacional español: de Juan de la Cueva a Lope de Vega», en ACTAS (1981), pp. 73-81.
- SIRERA, Josep Lluís (1981): «Los trágicos valencianos», en *La Génesis de la Teatralidad Barroca*, ob. cit., pp. 67-91.
- (1984): «Panorama crítico de los estudios sobre la historia del teatro valenciano (siglos XIII al XVII)», en *Teatros y prácticas escénicas*, ob. cit., pp. 43-60.
- SLOANE, Robert (1970): «Action and Role in *El Príncipe Constante*», *MLN*, LXXXV (1970), pp. 167-83.
- SLOMAN, A. E. (1958): *The Dramatic Craftsmanship of Calderon*, Oxford, OUP.
- SMITH, C. F. (1978): «Dialectics of Tragicomedy in Tirso's *La mujer que manda en casa*», en *Perspectivas de la comedia*, ed. A. V. Ebersole, Valencia, Est. de Hispanófila, pp. 111-18.
- STEINER, G. (1961): *The Death of Tragedy*, Londres.
- STERN, Charlotte (1982): «Lope de Vega, propagandist?», *BCom*, XXXIV (1982), pp. 1-36.
- SUBIRATS, Rosita (1977): «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», *BHi*, LXXIX (1971), pp. 401-79.
- SULLIVAN, Henry W. (1976): *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*, Amsterdam.
- (1985): «Love, Matrimony and Desire in the Theatre of Tirso de Molina», *BCom*, XXXVII (1985), pp. 83-99.
- SURTZ, Ronald E. (1979): *The Birth of a Theater. Dramatic convention in the Spanish Theater from Juan del Enzina to Lope de Vega*, Madrid, Castalia y Princeton Univ. Press.
- TEATRO (1982): *Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982, Madrid, CSIC, 1983.
- TEJADA, Amelia (1974): *Untersuchungen zum Humor in den Comedias Calderons*, Berlín y Nueva York.
- TORO, Alfonso de (1981): «Sistema semiótico. Estructura del drama de honor de Lope de Vega y Calderón de la Barca», en ACTAS (1981), pp. 283-301.
- UITMAN, J. E. (1968): «Les fêtes baroques d'Amsterdam de 1638 à 1660. L'intelligibilité de leurs motifs allégoriques et historiques pour le public contemporain», en JACQUOT (1968), I.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1975): «La técnica dramática y el efecto cómico en *La dama duende*, de Calderón», *Arbor*, N° 349 (1975), pp. 15-26.
- (1977): *Calderón y la Comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe.

- VALBUENA PRAT, Ángel (1930): «La escenografía de una comedia de Calderón», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI (1930), pp. 1-16.
- (1965): «Sobre la creación de caracteres y la temática de Tirso de Molina», *Segismundo*, I (1965), pp. 11-22.
- (1969): *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta.
- VALLADARES, Aurelio (1983): «*San Luis Bertrán*. Una comedia de Aguilar refundida por Moreto», en ACTAS (1983), pp. 1.747-55.
- VAREY, John E., y N. D. SHERGOLD: «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)», *BHi*, LXII (1960), pp. 286-325.
- (1971): *Teatros y Comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books (Col. *Fuentes para la historia del teatro en España*, III).
- (1973): *Teatros y Comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books (Col. *Fuentes...*, IV).
- (1975): *Teatros y Comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books (Col. *Fuentes...*, V).
- (1979): *Teatros y Comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books (Col. *Fuentes...*, VI).
- (1982): *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books (Col. *Fuentes...*, I).
- VAREY, John E. (1972): *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y Documentos*, Londres, Tamesis Books (Col. *Fuentes...*, VII).
- (1957): *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Revista de Occidente.
- (1964): «La mise en scene de l'auto sacramentale à Madrid en XVI et XVII siècle», en JACQUOT (1964), pp. 215-25.
- (1969): «La mayordomía y los festejos palaciegos del siglo XVII», *Anales del Inst. de Est. Madrileños*, IV (1969), pp. 145-68.
- (1972): «*Casa con dos puertas*: towards a definition of Calderon's View of Comedy», *MLR*, LXV (1972), pp. 83-94.
- (1981): «Calderon's auto sacramental, *La vida es sueño*, in performance», *Iberoromania*, XIV (1981), pp. 75-86.
- (1982): «An Anthology of Calderonian Criticism», *RCEH*, VI (1982), pp. 280-6.
- (1982b): «Scenes, machines and the theatrical experience in seventeenth-Century Spain», en SCHNAPPER (1982), pp. 51-63.
- (1983): «The Staging of Calderon's *La Cena de Baltasar*», en *Aureum Saeculum Hispanum... Hans Flasche...*, Weisbaden, Franz Steiner, pp. 299-311.
- (1983): «*La Dama Duende*, de Calderón: símbolos y escenografía», en ACTAS (1983), I, pp. 165-183.
- (1984a): «A Further Note on the Actor/Audience Relationship in Spanish Court Plays of the Seventeenth Century», en *Arts... Rec... J. Jacquot*, Tours, Centre D'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1984, pp. 177-82.
- (1984b): «Ganassa en la Península Ibérica en 1603», en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Guillén... homenaje a G. Siebenmann*, ed. J. M. López y A. López, s.l., José Esteban, pp. 455-62.
- (1984c): «The Audience and the Play at Court Spectacles: The Role of the King», *BHS*, LXI (1984), pp. 399-406.
- (1985): «El teatro en la época de Cervantes», en *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros, pp. 15-28.
- VÁZQUEZ, Luis (ed., 1985): *Las fiestas solemnes de San Pedro Nolasco, por Alonso Remón*, ed., introd. de Luis Vázquez, Madrid, Estudios.

- VILLAREJO, Osar M. (1967): «Shakespeare 'Romeo and Juliet': Its Spanish Source», *Shakespeare Survey*, XX (1967), pp. 95-105. Trad. en *RABM*, LXXVIII (1975), pp. 829-67.
- VITSE, Marc (1983): «Notas sobre la tragedia áurea», *Criticon*, XXIII (1983), pp. 15-33.
- (1984): «El teatro en el siglo XVII», cap. de la *Historia del Teatro en España*, dir. por J. M.^a Díez Borque, Madrid, Taurus, pp. 475-612.
- (1985): «Sobre los espacios en *La Dama Duende*: el cuarto de Don Manuel», en *Notas y Estudios Filológicos*, II (1985), pp. 7-32.
- WADE, Gerald E. (1936): «Tirso's Self-Plagiarism in Plot», *HR*, IV (1936), pp. 55-65.
- (1976): «Elements of a philosophic basis for the interpretation of Spanish Golden Age Comedy», en *Estudios... H. Hatzfeld...*, ed. J. Solá-Solé et al., Barcelona, Hispam, pp. 323-47. Y luego como «A Philosophic Basis for Drama, including the comedia», *BCom*, XXVIII (1976), pp. 59-88.
- (1979): «The character of Tirso's Don Juan of *El Burlador de Sevilla*», *BCom*, XXXI (1979), pp. 33-42.
- WARDROPPER, Bruce W. (1958): «Poetry and Drama in Calderon's *El Médico de su honra*», *RR*, XLIX (1958), pp. 3-11. Y en DURÁN-GONZÁLEZ (1975), II, pp. 582-97.
- (1961): «Lope's *La Dama Boba* and Baroque comedy», *BCom*, XII (1961), pp. 1-3.
- (1966): «Calderon's Comedy and his serious sense of life», en *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, ed. J. E. Keller y K.-L. Selig, Chapel Hill, pp. 179-93.
- (1967): «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», *Actas del Segundo Congreso Int. de Hisp.*, ed. J. Sánchez Romeralo y N. Poulussen, Nimega, pp. 689-94. Y en DURÁN-GONZÁLEZ (1975), II, pp. 714-22.
- (1967): *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 2.^a ed. (1.^a: 1953).
- (1970): «La imaginación en el metateatro calderoniano», *Actas III Congr. Int. de Hisp.*, México, El Colegio de México, pp. 923-30.
- (1972): «The Dramatization of Figurative Language in the Spanish Theater», *Yale French Studies*, XLVII (1972), pp. 189-98.
- (1973): «The Implicit craft of the Spanish 'comedia'», *Studies... E. M. Wilson*, Londres, Tamesis Books, pp. 339-46.
- (1974): «Lope de Vega's Urban Comedy», *Hispanófila*, I (Nº especial dedicado a la comedia, 1974), pp. 47-61.
- (1978): *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel.
- WATSON, A. I. (1963): «*El Pintor de su deshonra* and the Neo-Aristotelian Theory of Tragedy», *BHS*, XL (1963), pp. 17-34.
- WEBER DE KURLAT, F.: «*El Sembrar en buena tierra*, de Lope de Vega», en *Hom. al Inst. de Fil. y Lit. Hispánicas...*, Buenos Aires, pp. 424-40.
- (1975b): «*El Perro del Hortelano*, comedia palatina», *NRFH*, XXIV (1975), pp. 339-63.
- (1976): «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro», en *Anuario de Letras*, XLV (1976), pp. 101-38.
- (1980): «El teatro prelopesco: líneas de investigación en los años sesenta», *NRFH*, XXIX (1980), pp. 172-85.
- (1981): «Elementos tradicionales prelopescos en la comedia de Lope de Vega», en *ACTAS* (1981), pp. 37-60.
- WEIGER, John G. (1976): *The Valencian Dramatists of Spain's Golden Age*, Boston, Twayne. Trad. como *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Barcelona, Planeta, 1978.
- (1980): «On the application of stylostatistics to the analysis of the Comedia», *BCom*, XXXII (1980), pp. 63-73.
- (1981): «Lope de Vega según Lope: ¿creador de la comedia?», en *La génesis de la teatralidad barroca*, ob. cit., pp. 225-45.

- (1983): «Facilidad fingida: un aspecto de la originalidad frente al paradigma de la comedia», *Segismundo*, XXXVII-XXXVIII (1983), pp. 9-25. Y en *BCom*, XXXV (1983), pp. 197 y ss.
- WILLIAMSEN, Vern G. (1977): «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro», *Actas del V Congr. Int. de Hisp.*, ob. cit., II, pp. 883-91.
- (1971): «The Structural Function of Polymetry in the Spanish Comedia», en *Perspectivas de la Comedia*, ob. cit., pp. 33-47.
- WILSON, E. M. (1936): «Los cuatro elementos en la imagería de Calderón», *MLR*, XXXI (1936), pp. 34-47. También en DURÁN-GONZÁLEZ (1975), I, pp. 277-99. Y en Calderón, *Comedias...*, vol. XIX: *Critical Studies of Calderon's Comedias*, ob. cit., pp. 191-207.
- (1946): «La Vida es Sueño», *Rev. de la Univ. de Buenos Aires*, IV (1946), pp. 61-78. Y en DURÁN-GONZÁLEZ (1975), I, pp. 300-28.
- (1961): «Calderon and the Stage-Censor in the Seventeenth Century. A Provisional Study», *Symposium*, XV (1961), pp. 165-184.
- (1967): «Nuevos documentos sobre las controversias teatrales: 1650-1681», *Actas del II Congr. Int. de Hisp.* (Nimega, 1967), ob. cit., pp. 155-70.
- (1959): «The two editions of Calderon's *Primera Parte* of 1640», *The Library*, V (1959), pp. 175-91. Y en Calderón, *Comedias...*, I, *The textual Criticism of Calderon's Comedias*, ed. by W. Cruickshank, Londres, Gregg Int.-Tamesis Books, pp. 1-56.
- WILSON, E. M., y Duncan MOIR: *Historia de la literatura española*. 3. *Siglo de Oro, teatro*, Barcelona, Ariel, 1974 (ed. orig.: 1971).
- WILSON, Margaret (1969): *Spanish Drama of the Golden Age*, Oxford, Pergamon Press.
- WOOLDRIDGE, John B. (1979): «The Use of Poes in Moreto: A stylometric Study», *BCom*, XXXI (1979), pp. 53-71.
- YNDURÁIN, Domingo (1981): «Los autos sacramentales», *III Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 1980*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 233-51.
- YUDIN, Florence L. (1969): «Theory and Practice of the 'Novela comediesca'», *RF*, LXXXI (1969), pp. 585-94.
- ZIOMEK, Henry (1984): *A History of Spanish Golden Age Drama*, Lexington, The Univ. Press of Kentucky.

LA CORTE, EL AMOR, EL TEATRO Y LA GUERRA

I. TRES LIBROS DE SALÓN PARA UNA SOCIEDAD CORTESANA

Hacia la postrimería de 1484 el caballero Nicolau von Poplaw, de origen silesiano, hacía su entrada en Valencia acompañado, probablemente, de su inseparable lanza de torneo, aquella que a lo largo de su aventurero periplo por Europa hizo transportar en un carro para admiración de gentes, pues parecía imposible que brazo de hombre pudiera sostener tan desmesurado peso. El caballero, que cumplimentó sus visitas con todas sus condecoraciones colgadas del pecho, quedó admirado ante la ciudad: «Valencia está mucho mejor y con más lujo adornada que cualquiera otra ciudad del rey en todos sus dominios; por esta razón mucha nobleza reside y vive allí»¹. Diez años más tarde, sin lanza y sin condecoraciones, un prudente y minucioso burgués germánico, que se hacía llamar Hieronimus Monetrarius y que se entendía en latín con quien podía, expresaba su admiración ante la ciudad casi en los mismos términos: «Valencia, ciudad mucho mayor que Barcelona, muy poblada, y en donde viven condes, barones, algunos duques, más de quinientos caballeros ricos y otras personas de condición»². Cuando cien años más tarde el prolijo y fascinado turista Enrique

¹ Nicolás DE POPIELOVO, «Relación del viaje», en J. GARCÍA MERCADAL (ed.) *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid. Aguilar. 1952. p. 322.

² Jerónimo DE MÜNZER, «Relación de viaje», en *ibíd.* p. 338.

Cock, arquero de su majestad, notario y escribano público, acompañe a Felipe II a Valencia, repetirá sus muestras de admiración, pero ahora su memoria de coleccionista lo inventaría todo: habitantes, parroquias, monasterios, iglesias, hospitales, cátedras universitarias, palacios y, oh maravilla, seis canales o cloacas que desatascan los excrementos de la ciudad. Hay doce puertas, dice, y cinco puentes sobre el río, y cinco cosas que ponen por las más notables, aunque él se permite añadir una sexta, y es ésta doña Margarita González, de padre vasco y madre parisina, que parió ciento cincuenta y ocho criaturas en treinta y tres partos. Claro que el buen arquero de su Majestad, ultra una curiosidad infatigable de turista, gozaba de un sexto sentido para detectar ciertos encantos ciudadanos no menos admirables que los puentes y palacios: «las mujeres [...] son las más retozonas y lascivas de toda España [...] Entre ellas las mujeres de los nobles y ricos usan terriblemente los afeites»³. Ya el noble Joan Fernández d'Heredia había oído esa acusación a las damas valencianas por parte de las castellanas en su *Coloquio o Visita de las damas* (h. 1524): a más de estar «gordas lisiadas las más damas de Valencia», se atiborran de afeites la cara. Claro que, según las valencianas, las castellanas no se lavan nunca, son amojamadas y entecas, andan siempre arrebozadas en negras ropas y, aunque no tengan donde caerse muertas, presumen de linaje⁴. Descoco y alegría vestimentaria ya las había observado el recatado Monetarius: «Visten [...] las mujeres con singular, pero excesiva bizarría, pues van escotadas de tal modo, que se les pueden ver los pezones»⁵. La costumbre de airear los pezones no debía ser exclusivamente valenciana, pues en un curioso cuadro del Museo del Prado puede contemplarse la naturalidad con que *Marietta Robusti*, (1560-1590), la hija del *Tintoretto*, alias *La Tintoretta*, los hace asomarse por encima del escote en su autorretrato. Dentro de este orden de cosas, al buen arquero Cock no podía pasársele por alto otra notabilidad urbana: «La putería pública, que tan común es en España, que muchos primero irán a ella que a la iglesia entrando en una ciudad, no se ha de callar en este lugar. Es ella la mayor, según los curiosos de esta materia dicen, de toda España»⁶.

³ ENRIQUE COOK, «Anales del año ochenta y cinco», en *ibíd.*, p. 1408.

⁴ JOAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA, *Obras*. Ed. de R. Ferreres. Madrid. Clásicos Castellanos, 1975, pp. 137 ss..

⁵ *Op. cit.*, p. 344.

⁶ *Op. cit.*, p. 1407.

A quien llegara a esta ciudad de 80.000 habitantes, la más populosa de la península a fines del XV y principios del XVI, tenía que impresionarle por fuerza el estado de obras de la misma. Todo su espectacular urbanismo parecía recién estrenado: la torre de la catedral —la célebre «Miquellet»—, el elegante cimborrio, la capilla de los Borja; las fundaciones de la Reina D.^a María la abandonada: los conventos de Jesús y de la Trinidad; la suntuosa remodelación del convento de la poderosa orden de predicadores; los palacios de la nobleza: el de Mossén Sorell, el de los Català de Valeriola, el de los Escrivà, el de los Boil, el de los Almirantes de Aragón, el de los Borja,... las grandes puertas torreadas de la ciudad, la de Quart y la de Serranos; la soberbia Lonja, el refinado palacio de la Generalitat, el edificio del Estudio General... Todos estos edificios tienen menos de un siglo los más viejos, y los más nuevos están aún en obras. Hieronimus Monetarius contempla cómo avanzan las obras de la Lonja. El arquitecto Pere Compte a finales de siglo no da abasto a sus múltiples encargos: en la Lonja, en la Catedral, en la Generalitat, en la Universidad, deja testimonio de ese estilo complejo y refinado, gótico en gran parte pero ya, también, renacentista. El embajador de Fernando el Católico en Roma, Jeroni Vich, se hace construir un bellissimo palacio, el primero plenamente renacentista, mientras al costado de la Lonja se adhiere el lujoso Consolat del Mar y la Catedral saca a la plaza su rotonda de *loggias* italianas.

Era una ciudad rica, de dinero alegre, orgullosa de su papel de banquero del nuevo estado absolutista, y todavía no consciente de que pronto iba a ser desplazada por la revolución del oro y de la plata indianos.

Parecen sobrar las razones para la euforia ambiental en el cambio de siglo. Menos de doscientos años después de su implantación, Valencia había llevado las letras castellanas a su dorado apogeo: si Jordi de Sant Jordi o San Vicent Ferrer pueden quedar un poco lejos en el recuerdo, Ausiàs March, Joanot Martorell y Jaume Roig entraron de lleno en la segunda mitad del siglo, y Roiç de Corella e Isabel de Villena mueren en la década del 90. Pero el nuevo siglo comienza con una intensa conexión con Italia, que parece asegurar la participación valenciana en la revolución cultural renacentista. No se trata sólo de los fuertes lazos comerciales que ligan a los valencianos a los territorios ítalo-aragoneses de Nápoles, Cerdeña o Sicilia, o que hacen pulular genoveses y lombardos por los barrios comerciales de la ciudad, donde dejaron para siempre sus gentilicios como apellidos. Se trata de que la presencia valenciana en la vida política y cultura

italiana es un hecho habitual a partir de la doble vía abierta por las conquistas de Alfonso el Magnánimo primero (1420-1444), y por las reconquistas de Fernando el Católico después (de 1500 a 1513), en el sur de Italia, y por los Borja ya desde Calixto III, elegido Papa en 1455, y sobre todo desde el pontificado patrimonialista de Alejandro VI, elegido en 1492. No se olvide que al margen de los numerosos cadenales de la familia, de diferentes generaciones, que llegan a coincidir hacia 1500, y que si no me equivoco son cuatro, Francisco, los dos Juanes, tío (Cardenal de Monreale) y sobrino, y Luis, Alejandro VI ha colocado a su hijo César como Duque del Valentino y capitán general de la Iglesia, amo y señor de la Romagna, a Lucrecia la ha casado sucesivamente con un príncipe de Bisceglie, ligado a la casa real napolitana, y con el duque de Ferrara, y a su hijo Jofré con Sancha, hija natural de Alfonso de Aragón, que será rey de Nápoles. Aparte de la innumerable cosecha de protegidos, buena parte de ellos valencianos, que el nepotismo de los Borja alimentó en Italia, a cambio de su fidelidad, los tentáculos del inteligente papa Alejandro se extendieron hasta su propia tierra de origen, en la que había conseguido el rico ducado de Gandía —hasta entonces título del primogénito de la corona— para su hijo Juan (que sería brutalmente asesinado y arrojado al Tíber por su propio hermano, según pensaron los contemporáneos), a quien consiguió casar además con María Enríquez, prima hermana del Rey Católico. Los Borja arraigados en la península construyeron los palacios de Gandía y de Valencia, ejercieron el mecenazgo cultural, ensacharon su patrimonio hasta convertirlo en el más poderoso señorío del reino, y entroncaron con las principales casas españolas, siempre bajo la protección real.

No faltan las contradicciones en esta sociedad valenciana de principios del quinientos. Alguna de ellas tan grave que acabará por rematar la prosperidad del momento, cambiar de signo la historia política del país, e invertir su situación cultural. La incapacidad de la floreciente burguesía para escapar a la tentación del beneficio fácil, producto de la especulación alimentaria y comercial, el préstamo censalista, o el endeudamiento público, tendrán que resultar factores de suicidio en el cambio de coyuntura económica⁷. El aplastamiento del movimiento revolucionario de las Germanías, ejecutado en los años veinte, significará en última instancia el aplastamiento

⁷ Véase, especialmente, E. BELENGUER CEBRIÀ, *València en la crisi del segle XV*. Barcelona, Eds. 62, 1976.

de las clases productoras, campesinos, profesionales (notarios, juristas, médicos), menestrales y trabajadores de los oficios, especialmente, y un consecuente reforzamiento del poder nobiliario que impedirá romper con el sistema feudal y dar el salto de la modernización y de la transición al capitalismo⁸. Por último, y en el terreno cultural, un dato de la mayor importancia: el progresivo desplazamiento del catalán por el castellano como lengua de las clases dirigentes va a producir el cambio de la lengua literaria del País y la consiguiente ruptura con la magnífica tradición del siglo anterior, lo que si bien permite al siglo XVI escapar de la crisis, por las fuerzas acumuladas y por la todavía importante posición de Valencia en la época del Emperador, repercutirá gravemente en el XVII, siglo en el que el País Valenciano, adscrito literariamente al castellano, pero lejos de los centros del poder literario y político, se verá reducido a una condición estrictamente provinciana⁹.

De momento, sin embargo, lo que se impone en este principio de siglo es la euforia ambiental de una sociedad eminentemente cortesana y aristocrática. Y el tipo de cultura que se elabora en la ciudad es un buen testimonio de ello.

De 1511 es la primera edición del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, la gran compilación de la poesía cortesana en el cambio de siglo. En 1513 se publica la novela *Questión de amor*. En 1521, y ligadas a la corte ducal de Gandía, se publican tres comedias humanísticas, pero a la vez con un acentuado carácter cortesano: la *Thebayda*, la *Hipólita* y la *Seraphina*. Vinculada a la misma corte es la comedia *Clariana*, de Juan Pastor, publicada en 1522. Con alguna corte señorial se relacionan también la *Égloga de las cosas de Valencia*, de 1519-20, y la *Farsa a manera de tragedia* de 1537. En 1524 se representó por primera vez, ante los Duques de Calabria, *La Visita* de Juan Fernández de Heredia, y en la década de los 30 las fiestas y fastos teatrales narrados en *El Cortesano* de Luis Milán. De fecha indeterminada, pero en todo caso anterior a 1517¹⁰, es la *Sera-*

⁸ La imposible transición al capitalismo de la sociedad española, y la perpetuación del feudalismo a través y gracias al imperialismo, es una tesis hoy ya clásica formulada por P. VILLAR en un memorable artículo: «El tiempo del Quijote», en *Crecimiento y desarrollo*. Barcelona, Ariel, 1964.

⁹ J. OLEZA, «La Valencia virreinal del quinientos», en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, I: El Quinientos valenciano*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984.

¹⁰ J. E. GILLET (ed.), *Propalladia and other works of Bartolomé Torres Nabarro*. Philadelphia. Univ. of Pennsylvania Press, 1961. Vol. IV. La sirúa entre 1508 y 1510.

fin de Torres Naharro, escrita bien en Valencia o bien en Roma, aunque muy influida todavía por la experiencia valenciana del autor¹¹. Curioso es observar, asimismo, la pasión de la imprenta valenciana (¿y del público?) por un género estrictamente cortesano como el libro de pastores: en la ciudad no sólo se publica la *Diana enamorada* (1564), del valenciano Gaspar Gil Polo, sino también la fundadora del género, la *Diana* (1559) del portugués Montemayor, dedicada además a un noble valenciano¹², la *Diana* (1563) de Alonso Pérez, *El Prado de Valencia* (1600) de Gaspar Mercader, y *La constante Amarilis* (1609), de Cristóbal Suárez de Figueroa.

Como he dicho ya en otro lugar, y aún en otros¹³, es este carácter cortesano el más representativo de la cultura valenciana del quinientos, y marcará profundamente a los escritores-señores que, a finales del siglo, abrirán el camino a la comedia barroca.

Dentro de la producción literaria del Quinientos hay tres libros que, con desigual calidad, eso sí, marcan los hitos de esta tradición cortesana. A principios de siglo es la novela *Questión de amor* (1513), en la órbita de la novela sentimental pero con caracteres diferenciales muy señalados. A mitad de siglo es *El cortesano*, de Luis Milán (1561), en la línea de los tratados de cortesanía cuyo modelo estableció Baltasar Castiglione. Y en la frontera misma del nuevo siglo Gaspar Mercader se apunta a la cola de los libros de pastores con *El Prado de Valencia* (1600). Los tres libros, independientemente de los géneros matrices de los que arrancan y a los que subvierten, son por encima de todo crónicas de sociedad, relación artificiosa de las galas de una vida de salón, con sus fiestas y torneos, sus justas y mascaradas, sus danzas y cacerías, sus invenciones y momos, sus cancioneros y sus representaciones teatrales o parateatrales. Los tres, con mayor o menor mezcla de ficción, tratan de personas reales, a veces disfrazadas bajo fácil clave, a veces enunciadas sin tapujos, y de ambientes, situaciones y hechos históricos. Los tres son textos de fuerte impronta metacultural,

¹¹ Sobre la relación entre Torres Naharro y Valencia, J. RUBÍO, «Sobre el primer teatro Valenciano», *Boletín de la Soc. Castellonense de Cultura*, t. XXV, 1949.

¹² Don Juan de Castellà de Vilanova, señor de las baronías de Bicornb y Quesa. Es curioso observar el paralelismo entre Valencia y la corte portuguesa a este respecto. En ambas cortes se produce un mecenazgo teatral y una vida de fasto cortesano poco comunes en otras latitudes. En ambas cortes se desarrolla asimismo el gusto por lo pastoril como una verdadera especialización.

¹³ J. OLEZA, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología*, I-1 y 2, 1981, después recogido en *Teatro y prácticas escénicas*, I, *op. cit.*

en que la literatura gira sobre sí misma y se espesa en múltiples juegos de intertextualidad. Los tres, por último, tienen una relevancia considerable en la historia de la práctica teatral cortesana.

II. LA *QUESTION DE AMOR*, ENTRE NÁPOLES Y VALENCIA

La novela *Questión de amor* se publicó en Valencia, por Diego de Gu-miel, en 1513. Y como su autor mismo confiesa: «las cosas en este tratado escriptas fueron o se siguieron en la nobilissima cibdad e reyno de Nápoles en el año de quinientos e ocho e quinientos e nueve et diez et onze que fue la mayor parte e quinientos e doze que fue la fin de todo ello». La circunstancia histórica está bien explicitada: «habéys de saber que en el año de quinientos e onze [...] se hizo la liga e concordia del sumo pontífice e santíssimo padre nuestro Julio segundo e del católico rey Don Fernando de España e los venecianos. Para lo qual fue diputado por general capitán de toda la santa liga el ylustíssimo don Ramón de Cardona, visrey del realme de Nápoles»¹⁴.

El autor no parece valenciano, pues aun oculto bajo un anonimato conscientemente decidido y autoprogramado, lo más razonable parece identificar a ese «gentilhombre que se halló presente a todo» con el Vázquez que compuso el *Dechado de amor, hecho por Vázquez a petición del cardenal de Valencia, enderezado a la reina de Nápoles*, escrito hacia 1510, recopilado en la edición del *Cancionero general* de 1514 y que pone en escena a los mismos personajes que la novela. Menéndez Pelayo así lo creía¹⁵ y la pista venía de Croce¹⁶, quien identificó al autor con el personaje Vasquirán, al que el narrador atribuye procedencia de Todomir (probablemente de Toledo). Creemos que Croce tenía toda la razón, pues el autor confiesa que «el principal propósito suyo ha sido querer servir y loar una dama, que en la obra Belisena se nombra; por servir y complacer un cavallero a quien llama Flamiano, que aquella dama servía», y ésta es justamente la misión

¹⁴ *Questión de Amor*, en M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*. Madrid, 1907, vol. II, pp. 89-90.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ B. CROCE, «La sociedad galante italo-española en los primeros años del siglo XVI», en *España en la vida italiana durante el renacimiento*, Madrid. Mundo Latino, s. a. (el original italiano es de 1919).

que Flamiano, al presagiar su muerte, antes de la batalla de Ravena, encomienda a su amigo Vasquirán, a quien ruega encarecidamente que perpetúe el amor entre ambos y que continúe visitando y sirviendo a Belisena. El autor, pues, asume el encargo del personaje Flamiano, identificándose así con el personaje Vasquirán.

Pero justamente Flamiano es el disfraz literario de un caballero valenciano, nombrado y distinguido en la novela, y cuya clave el propio autor insinúa, desvelándola B. Croce: Don Jerónimo Fenollet. Lo que no podía saber Croce es que este D. Jeroni procedía de la muy antigua y noble estirpe de los Fenollet, luego condes de Casal. En mi investigación ha podido documentarlo con precisión, dado lo relevante de su familia y, en especial, de uno de sus hermanos. D. Jeroni fue hijo de D. Lluís Fenollet, *bayle* de Játiva y *contino* del rey D. Juan el II, y de Beatriu de Centelles, hija de D. Francisco Gilabert de Centelles, primer conde de Oliva. Sobrino, pues, de dos importantes nobles-poetas de la época: Jordi Centelles y el propio Seraff Centelles, segundo conde de Oliva y mecenas de humanistas¹⁷. Si D. Jeroni es el perfecto espécimen del caballero renacentista, hombre de armas (fue capitán de un estandarte de hombres de armas en la batalla de Ravena) y de letras a un tiempo (fue autor, como mínimo, de la temprana *Égloga de Torino*, una de las primeras del género castellano), su precoz muerte le impidió llegar a la notoriedad que sí alcanzó su hermano, D. Francisco. De él dice Martí Grajales¹⁸ que fue paje de D. Fernando el Católico en su juventud, quien le concedió el por entonces nada fácil de obtener hábito de Santiago. Con los años llegó a Bayle de Játiva y a Receptor de la hacienda del Real Patrimonio de Játiva y su distrito, por nombramiento real de 1503. Asistió a las Cortes Generales de Valencia en 1510 y tuvo el lugar y señorío de Faldeta. En su *Nobiliario valenciano*, Onofre Esquerdo¹⁹ lo atestigua como capitán de infantería en la lucha contra los agermanados, combatiendo junto al Virrey y al Duque de Gandía, entre 1519 y 1521. Cuando años más tarde estalla la revuelta morisca, en la Sierra de Espadán, el entonces coronel de cuatro compañías D.

¹⁷ Seraff de Centelles fue mecenas de Joan BAPTISTA ANYÉS, humanista bien conocido en la Valencia de la época y autor, entre otras obras, de una *Égloga in nativitate Crhisti*.

¹⁸ F. MARTÍ GRAJALES: *Ensayo de un diccionario de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*. Madrid, 1927.

¹⁹ O. ESQUERDO: *Nobiliario valenciano*. Manuscrito 6.428 de la Biblioteca de la Universidad de Valencia.

Francisco de Fenollet lucha junto al Duque de Segorbe, y en acciones que pasan por heroicas, lo que le supuso la concesión, por parte de Carlos V, del privilegio de disponer los oficios de Bayle y Receptor de Játiva en uno de sus hijos, según documento firmado en Madrid, a 18 de febrero de 1543. Fue «de los más galanes caballeros en entrambas sillas [...], el más bien vestido en entrambos tiempos, diestro justador, galán dançante de los que salían en públicas fiestas que se llevaron el premio», comenta Esquerdo, y Viciano estaba de acuerdo²⁰. Y de ello da sobrado testimonio *El cortesano* de Luis Milán, en donde D. Francisco se nos aparece como asiduo y entusiasta coprotagonista de la frívola y sofisticada corte de los Duques de Calabria, componiendo versos y motes, contando anécdotas y patrañas, burlando a diestro y siniestro pero casi siempre en alianza con don Joan Fernández de Heredia y en guerra con D. Luis Milán. Debía ser caballero teatrero, pues de él dice su aliado:

Para hacer una comedia
yo le dixé a mi sayete
mejor fueras fenollete
que sayomono de Heredia²¹.

De su afición a las letras da cuenta la Justa Poética celebrada en el Convento de Santa Catalina de Siena, en 1511, en la que fue juez y autor del largo *vexamen*, de 405 versos en lengua catalana, en los que loa aquellos «grans poetes», expertos en «l'estil galant del bell parlar / i bell escriure», pero en los que, sobre todo, introduce una ágil y satírica escena sobre las presiones que los miembros de los jurados poéticos reciben. Así, el venerable canónigo Genís Fira, antiguo protegido del Papa Alejandro VI y de los Borja, fue coaccionado por «Na Johana / qu'és una dona que li mana / tota sa casa», y el propio Fenollet reconoce las amenazas de su propia mujer si el premio no es para Vicent Ferrandis: «Per esta creu / que de tres dies nom veureu / ab vós en taula»²². Tan viva es la escena que Rubió i Balaguer piensa en el tono de una auténtica farsa teatral²³, semejante a las

²⁰ R. MARTÍ DE VICIANA, *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y su reino*. Valencia, 1564-1566.

²¹ *El Cortesano*, Madrid, 1874, p. 57.

²² A. FERRANDO FRANCÉS, *Els certàmens poètics valencians*. Valencia, 1983, pp. 669 ss.

²³ J. RUBIÓ I BALAGUER, «literatura Catalana», en *HGLH* dirigida por G. Díaz Plaja, Barcelona, Vergara, 1968², vol. III, p. 876.

varias de este tipo incluídas en *El cortesano* y que J. Romeu aislara como tales²⁴. D. Francisco asumió de lleno el cambio a la lengua castellana de la Corte y la aristocracia de principios del Quinientos, y en castellano escribe el grueso de su producción poética conservada y publicada en el *Cancionero general* de 1511, en el que se nos presenta contestando a preguntas, pergeñando glosas a canciones, haciendo él mismo canciones y coplas, siempre en un tono extremadamente cortesano, a petición de alguna dama, con motivo de una justa en la que un caballero sacó «por cimera un infierno», o dejándose llevar, como su hermano, al centro mismo de la agonía amorosa: «Con tan extrema fatiga / han comenzado mis males.»

Además de poeta debió ser D. Francisco mecenas, al menos en el caso de los poetas Vicent Ferrandis y Jaume Beltrán, autores de las *Obres contemplatives y de molta devoció, novament trobades en loors de la sacratísima Creu*, impresas en Valencia, por Joan Jofré, en 1515, que D. Francisco, probablemente promotor y pagador de la edición, hizo dirigir y ofrecer a la abadesa del convento de Santa Catalina de Siena, en el que tenía una hermana profesa, D.^a Elionor Fenollet. Justamente Vicent Ferrandis fue el autor premiado en el Certamen de 1511, celebrado en este convento, en el que D. Francisco fue juez y parte, presionado por su mujer. Jaume Beltrán, por su parte, le dedicó unos versos agradecidos: «Aquell fenoll tendre ab rames molt belles / preclar don Francisco, poeta stimat...»²⁵.

D. Jeroni Fenollet, muerto en 1512 en Ravena, autor más que probable de la *Égloga de Torino* (aunque también pudo ser el promotor y el actor, pero no el poeta, cosa poco acostumbrada en esta época de caballeros letrados) es el protagonista de la *Questión de amor*. D. Francisco Fenollet, que moriría en 1548, figura importante de *El cortesano* de Milán, caballero de prestigio en armas y letras, autor de unas escenas teatrales o parateatrales de corte satírico, muy al estilo de las de Luís Milán y Joan Fernández de heredia, poeta de Cancionero. Y por si faltara poco, a finales de siglo, Juan Luís Fenollet, uno de los fundadores de la Academia de los Nocturnos, en la que se hizo nombrar el *Temeroso*, y a quien D. Gaspar Mercader menciona en *El Prado de Valencia* de 1600. De principio a fin de siglo,

²⁴ J. ROMEU, *Teatre profà*, Barcelona, Barcino.

²⁵ J. PALACIOS, *Poesía religiosa del siglo XVI*. València. Societat Bibliogràfica valenciana, 1976, vol. I.

y a través de tres artificiosas crónicas de salón, los Fenollet parecen asegurar simbólicamente la continuidad de una cultura cortesana.

Pero volviendo al comienzo de todo el proceso, a la *Questión de amor*, una vez comprobada la conexión valenciana de la novela, a través del protagonista de la misa, autor de la égloga intercalada, es posible situar parte de las motivaciones de la edición valenciana en el interés de sus familiares, sobre todo en el del propio hermano, que debía estar al tanto de las desventuras amorosas y de las aventuras cortesanas de su hermano, y pudo muy bien, en un gesto harto renacentista, sacar a relucir el protagonismo del caballero, heroicamente muerto en Ravena, en la brillante y prestigiosa corte napolitana. Corte que, por otra parte, debía resultar familiar para los círculos nobiliarios valencianos, dada la abundancia de personajes propios o relacionados que pululaban por allá. Empezando por el propio virrey de Nápoles, el catalán Ramón Folch de Cardona, señor de Bellpuig, de la estirpe de los Cardona-Anglesola, y capitán general de las tropas coaligadas, que si bien fue derrotado en Ravena, expulsó a los franceses de Italia, desquitándose en ese mismo año de 1512 con victorias resonantes en la Romagna, en Génova, en el terrible saqueo de Prato, en Florencia, donde restauró en el poder a los Médicis, etc. Don Ramón estaba casado con una Enríquez, del linaje de los almirantes de Castilla, entroncados con la familia real aragonesa y bien enraizados en Valencia a través de la duquesa de Gandía.

Pero no sólo a través de los Duques de Gandía. El propio Almirante de Castilla, don Fadrique Enríquez de Cabrera, juega un papel activo en la vida literaria y cortesana de la ciudad, y así quedó reflejado en el *Cancionero* de Joan Fernández de Heredia y en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo. Pero además, los Cardona poseían abundantes títulos y señoríos en el reino, donde se asentó la rama de los Marqueses de Guadalest y Almirantes de Aragón como uno de sus más poderosos clanes feudales. También aparece en la novela Don Juan de Cardona, de la línea de los Condes de Collessano, que fue virrey de Sicilia y conde de Avellino, muerto en Ferrara a consecuencia de las heridas recibidas en Ravena, e indudablemente emparentado con el *D. Juan de Cardona*, almirante de Aragón, que interviene en *El cortesano* de Luís Millán como uno más de los personajes frecuentadores de la Corte de los Duques de Calabria (nos ha dejado una composición poética en el *Cancionero general*). En la novela aparece con relieve marcado D. Luís de Borja, cardenal, que fue sobrino-

nieto del Papa Alejandro VI e hijo del valenciano Jofré Lançol. De él se dice en la novela «que era un notable cavallero e mancebo, e tan inclinado a las cosas de la cavallería, aunque perlado, quanto en el mundo lo hoviesse» (pág. 82), y asimismo «era uno de los quiciales sobre quien las puertas de las fiestas e gentilezas se rodeavan». Este cortesano ejemplar es quien encargó a un tal Vázquez (¿El autor de la *Questión de amor*?) la composición «Dechado de amor (...) endereçado a la señora reyna de Nápoles», publicada en la segunda edición del *Cancionero general* (1514), y en la que él mismo se dirige a las principales damas de la corte napolitana y, entre sutiles elogios, comenta los amores, tanto conyugales como extraconyugales, de las mismas. Dice B. Croce, acogiéndose al testimonio de Passaro, que el cardenal y la princesa de Bisignano fueron envenenados por el príncipe y marido, una vez descubierto su enredo amoroso. Por lo visto, los Borja no podían pasarse sin el veneno.

De probable linaje valenciano son también otros personajes nombrados en la novela, tales como D. Jerónimo Lloris, el coronel Joanes, doña María Enríquez, doña angela Vilaragut, doña Juana Carrós, etc...²⁶. Prueba del interés de los hechos de Italia y la Corte de Nápoles despertaban en Valencia es, indiscutiblemente, *El cortesano* de Luís Milán, donde no sólo se celebran fiestas de Mayo a la manera italiana, o donde la Corte la preside el propio heredero desposeído de la Corona de Nápoles, el Duque de Calabria, sino donde además se comentan los hechos gloriosos de D. Antonio de Leiva y del Marqués de Pescara, derrotados ambos en Ravena pero triunfadores de Pavía, y donde participan activamente apellidos que también pululan en la corte napolitana: los Cardona, Enríquez, Vilaragut, Borja, Fenollet, etc.

El príncipe de Salerno es personaje de la *Questión de amor*, pero nos lo encontramos también en Valencia, donde le dedica una composición de despedida de la ciudad Joan Fernández de Heredia en su *Cancionero*: «Al príncipe de Salerno estando de partida y a una dama, de quien andaba servidor»²⁷ y una «Carta al príncipe de Salerno»²⁸ con el mismo motivo, quedando bien sugerida en ambos casos la familiaridad del príncipe con la corte valenciana. Este mismo príncipe napolitano versificaba en español

²⁶ Puede consultarse el vínculo valenciano de estos linajes en G. Escolano.

²⁷ J. FERNÁNDEZ DE HEREDIA, *Op. cit.*, p. 44.

²⁸ *Ibid.*, p. 67.

y suya es una canción desconsolada que fue popular en toda Italia: «Ya pasó el tiempo que era enamorado». A otros personajes de la novela nos los encontraremos asimismo en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, tales como D. de Quiñones, C. de Guevara, Rodrigo de Ávalos, o Pedro de Acuña.

Una serie de catalanismos léxicos, generalmente relacionados con el personaje Flamiano, aparecen aquí y allá como indicio de esta solidaridad cortesana: *devalla* (de *devallar*), *centellas*, *realme*... El propio Flamiano escribirá parcialmente en catalán «una letra» que dice: «May reposa / la vida qu'està dudosas». Y es que la pasión por componer motes y exhibirlos en la ropa, en las armas, o en la esgrima verbal de salón, pasa íntegramente de Nápoles a Valencia, de *La Questión de Amor* a *El Cortesano*, y a un segundo libro de Luís Millán, dedicado a las damas y justamente titulado: *Libro de motes de damas y caballeros: intitulado El juego de mandar*²⁹. Como también los desfiles nobiliarios, con exhibición de vestuario minuciosamente detallado, cuyo arte de la descripción tomaría prestado Don Luis Milán de *La Questión de Amor*, y transmitiría después al prolijo canto a las bodas Palafox-Moncada de *El Prado de Valencia*, del Canónigo Tárrega. Como la intercalación de representaciones dramáticas. Como el carácter de crónica de sociedad, con cacerías, justas, juegos de cañas, danzas, momos, etc.

Son muchas las continuidades de uno en otro libro, como entre una y otra corte. Pero tal vez hay otra razón, y muy importante, que subyace a la conexión valenciana de *La Questión de amor*. Y es la presencia del Duque de Calabria, Don Ferrante de Aragón, en Valencia. Este infortunado y manso príncipe, que fue traído y llevado por los intereses de la política española, se encuentra en Valencia desde 1502, en que lo tramitó prisionero don Gonzalo Fernández de Córdoba por orden del Rey Católico. Su padre, Federico, el último rey de Nápoles, que esperaba la ayuda de sus tradicionales aliados aragoneses frente a la acometida francesa de Luis XII, se encontró con la enorme sorpresa de que su tío Fernando el Católico y el Rey francés habían pactado en secreto la toma y posterior reparto del reino de Nápoles³⁰. Cuando los franceses entran en la capital el Rey, que

²⁹ Incorporado a la ed. ya citada de Madrid, 1874.

³⁰ Véanse minuciosamente narrados estos episodios en la magnífica *Storia d'Italia*, de F. GUICCIARDINI. Edición de C. Parigada. Bari, Laterza, 1967, vol. II, Libro V, 5.

previamente había enviado a su hijo y heredero, el Duque de Calabria, entonces de catorce años, a Taranto para mejor salvaguardarlo, se refugia con los suyos en la isla de Ischia. Así comenta Il Guicciardini la dramática situación de los últimos representantes de la desgraciada estirpe bastarda de Alfonso el Magnánimo:

Ma nella rocca di Ischia certamente si veddono accumulate, con miserabile spettacolo, tutte le infelicità della progenie di Ferdinando vecchio. Perché oltre a Federigo, spogliato nuovamente di regno si preclaro, ansio ancora più della sorte di tanti figliuoli e del primogenito rinchiuso in Taranto che della propria, era nella rocca Beatrice sua sorella; la quale, poiché dopo la morte di Mattia famosissimo re di Ungheria, suo marito, ebbe promessa di matrimonio da Uladislao re di Boemia per indurla a dargli aiuto a conseguire quello regno, era stata da lui poiché ebbe ottenuto il desiderio suo ingratamente repudiata, e celebrato con dispensazione d'Alessandro pontefice un altro matrimonio. Eravi ancora Isabella, già duchessa di Milano, non meno infelice di tutti gli altri, essando stata, quasi in uno tempo medesimo, privata del marito, dello stato e dell'unico suo figliolo³¹.

Estirpe desgraciada, sobre la que se ceba la Fortuna adversa. Federico (como ya antes hiciera Alfonso, su hermano) abdicó de sus derechos, cambió la corona por el ducado de Anjou, y marchó a Francia, donde moriría dos años después. En Nápoles quedarían su mujer y su hija, las «Triste regine», que habrían de habituarse a compartir el título, ahora honorífico, con el de Fernando el Católico, nuevo rey de Nápoles tras expulsar a los franceses, y a compartir el protocolo con los virreyes delegados por éste. El aura de tragedia que rodea a las damas reales conmueve a los contemporáneos, y en el *Dechado de Amor* Vázquez pone en boca del Cardenal Borja un homenaje que podía haber sido unánime a la «Alta reyna» a quien «fallece» el mundo:

por que bien considerado
vuestro mucho merecer
todo el mudo avie de ser
so vuestro mando y poder
para ser bien gobernado.

³¹ *Ibid.* pp. 25-26.

Eran las dos tristes reinas doña Juana de Aragón, viuda del rey Fernando el viejo, y su hija, también llamada doña Juana de Aragón, y viuda del rey Ferrantino, quien ya fuera temperalmente desposeído de la corona por Carlos VIII. Vivían ambas en Nápoles, en el antiguo palacio real de Castel Caphano, honradas como hermana y sobrina del Rey Católico, y rodeadas del luto y de todo un séquito de damas que aparecen individualizadas tanto en la *Questión de amor* como en el *Dechado de amor*. Recuerda B. Croce, siguiendo la Crónica de Notar Giacomo, una anécdota bien sintomática del clima funesto en que parecían vivir irremediablemente presas: cuando el 21 de diciembre de 1506, muy cercana ya la navidad, un fuego devastador se ceba en la sacristía de la iglesia de Santo Domingo, llegan la reina viuda dona Juana, la duquesa desterrada de Milán, doña Isabel de Aragón, la repudiada reina de Hungría, doña Beatriz, y se escucha entonces un terrible alarido al comprobar cómo el incendio devora los ataúdes de los Reyes de Aragón³². Y el Romancero español se hizo eco del desolado destino de la triste reina-madre de Nápoles:

Yo lloré al Rey mi marido
que d'este mundo partía.
Yo lloré al rey Alfonso,
porque su reino perdía;
lloré al rey don Fernando,
la cosa que más quería;
yo lloré una su hermana,
qu'era la reina de Hungría;
lloré al príncipe don Juan,
qu'era la flor de Castilla;
lloré al príncipe mi hijo,
porque fraile se metía;
llóranme duques y condes,
y otras gentes de valía;
llóranme las cien doncellas
qu'en mi palacio tenía³³.

Junto a las tristes reinas, y formando corte propia, aunque hermanada por la estirpe y por el luto, la Duquesa de Milán, a quien la *Égloga de*

³² B. CROCE, *op. cit.*, p. 130.

³³ *Romancero General*, II, núm. 1.249.

Torino define como esposa «d'aquel que con justa empresa / teniendo justicia perdió tribunal» y como «aquella que dizen qu'es tal / qu'en todas las otras que viven agora / ninguna se halla tan noble señora / que sea con ella en nobleça igual». Isabel de Aragón, hija del que sería efímero rey Alfonso, casó con el infortunado Giovan Galeazzo, duque de Milán. Corría el rumor de que Ludovico el Moro se enamoró locamente de ella, y no pudiendo obetenerla, impidió que su sobrino consumara el matrimonio por medio de «incantamenti» e «malie» que lo mantuvieron «por molti mesi impotente»³⁴. Claro que este infortunado duque, que tuvo la desgracia de tener por tío al astuto y marrullero Ludovico il Moro, quien no cesó hasta arrebatarle el ducado y el hijo, murió en breve plazo, unos dicen que por obra del veneno del tío, otros que por «coito immoderato»³⁵. Privada del marido y del hijo, la duquesa de Milán acabó expulsada por los franceses y tuvo que refugiarse junto a su familia real napolitana. Allí la contempla conmovido hasta las lágrimas Vasquirán, y así lo recoge la *Questiō de amor*:

Haviendo sido esta noble xeflora una de las que con más razón de la adversa fortuna queixarse devía, viendole perder en poco tiempo el Católico abuelo, la majestad del serenísimo padre, el clarissimo hermano en medio del triunfo más próspero de su gobierno reynando, e sobre todo el ylustrissimo marido tan tiranamente de su estado e libertad con el heredero hijo desposeídos...

En Valencia estaba Ferrante, el heredero que perdió la oportunidad de ser rey a los catorce años, y que mientras vivió Fernando el Católico alternó el honor de ser nombrado «lloctinent» o gobernador general de Cataluña con el de vivir en la prisión dorada del castillo de Játiva. Allí lo sorprendió el estallido de la revolución, y allí los agermanados quisieron atraerlo hacia su causa, en un loco intento de esgrimir un príncipe de la casa de Aragón como alternativa política, pero Ferrante se negó a colaborar³⁶. Con el advenimiento al trono de Carlos V, su suerte mejoraría mucho, al quedar incorporado a la Corte imperial y desempeñar en ella misiones de alto protocolo (presidió la misión que fue a recibir a la futura emperatriz, Isabel de

³⁴ GUICCIARDINI, *op. cit.*, vol. I, VI, p. 43.

³⁵ *Ibid.*, I, XIII, p. 78.

³⁶ E. DURÁN, *Ler Germanies als Paisos Catalans*. Barcelona, Curial, 1982, pp. 180 ss.

Portugal, a la Raya de Badajoz, y apadrinó las velaciones del desposado). Al enviudar por segunda vez D.^a Germana de Foix, por entonces y todavía reina-madre de Aragón (viuda de Fernando el Católico), Carlos V decidió casarla con el Duque de Calabria, celebrándose las bodas en Sevilla en 1526, cuando el Duque tenía treinta y cuatro años aún y D.^a Germana duarenta y dos. Hizo más el César, la nombró virreina de Valencia, y es a partir de esta fecha cuando la corte valenciana, en la que había sido D.^a Germana *lloctinent* general desde 1508, alcanza su mayor apogeo y su más sofisticada expresión cultural.

Sin embargo, desde mucho antes de 1526 ya estaban en Valencia D.^a Germana, con la máxima autoridad real delegada, y D. Ferrante, rehén político de la más alta alcurnia, y ambos con vivos intereses en Nápoles. D.^a Germana, porque de allí le venían buena parte de sus rentas, concedidas por Fernando el Católico. D. Ferrante, porque allí quedaban sus orígenes, el trono y los palacios perdidos, los antiguos cortesanos de su padre, la reina triste —su abuela—, el grueso de su familia. Nada tendría de extraño que un hombre que demostró tanto amor por los libros, hasta el punto de hacer traer de Valencia parte de su biblioteca napolitana y constituir en esta ciudad una de las más importantes —y lujosas— bibliotecas españolas del Renacimiento, nada tendría de extraño, repito, que hubiera jugado un papel importante en la edición valenciana de la *Questiōn de amor*.

Amores, fiestas y armas

B. Croce, el primer estudioso de la novela, sugirió un título alternativo, el de «Amores, fiestas y armas», y puede que tuviera razón. La novela es, por encima de todo, un monumento de clase, la autosatisfecha relación de unos modos de vida que rayan los límites de la perfección, a pesar de las tragedias e infortunios personales.

La novela es, por tanto, una excusa para la vida, y es ésta aquello que realmente importa. Composición y forma pueden ser enmendados por quien se encuentre con ingenio para ello. Y el autor lo es casi por casualidad, porque estaba allí, de testigo, y sabía escribir, y sabiendo escribir es mejor hacerlo que no hacerlo, por lo que su papel de cronista no exige salir del anonimato.

Los personajes, en cambio, son otra cosa, y lo son porque detrás de ellos

hay personas reales. Ninguno es el producto de la ficción. La novela se limita a ponerles una ligera máscara sobre el rostro «por cierto respecto al tiempo que se escribió necesario», pero ofreciendo al mismo tiempo al lector la clave: fijándose en la inicial del nombre ficticio y en los colores emblemáticos de los personajes podrá deducir el nombre de la persona real a quien corresponde. Y los últimos capítulos nos lanzan a los personajes desprovistos ya de máscara, con sus nombres y linajes.

La literatura existe pues en función de la vida, como los personajes de las personas. Por ello en estas crónicas de sociedad todo cuanto se menta ocurrió de verdad, y el autor insiste una y otra vez desde el mismo título: «la mayor parte de la obra, historia verdadera» dice, aunque reconocé que en la primera parte «por mejor servir el estilo de su invención y acompañar y dar más gracia a la obra, mezcla a lo que fue algo de lo que no fue». Cuando nos acercamos a los preparativos de la batalla de Ravena, sin embargo, ni siquiera esos leves toques de ficción van a ser permitidos: «E ha de saber el lector que aunque en lo que hasta aquí se ha escripto algo se haya compuesto o fengido, como al principio deximos, que en lo que agora se escribirá ni hovo mas, ni ha havido un punto menos de lo [que] fue e como passó».

La vida se prolonga en la literatura, hasta hacer de ésta una expansión de su misma naturaleza, y así si la vida consiste básicamente en el servicio amoroso del caballero a la dama, así «el principal propósito» del libro «ha sido querer servir y loar una dama, que en la obra Belisena se nombra; por servir y complazer un cavallero a quien llama Flamiano, que aquella dama servía».

El libro deviene un juego más de salón, como la momería, la justa o la danza. Se plantea un caso de amor, derivado claro está del *Filocolo* boccacciano³⁷, como si se planteara una apuesta. Finalmente, el debate a la provenzal sobre quien sufre más, si el amante desdeñado o el que habiendo gozado de sus amores se ha visto privado de su amada por la muerte, queda en suspenso, sin vencedor ni vencido, para que los lectores, que no

³⁷ En la edición de Venecia, 1554, hecha por Alfonso Ulloa, se añadieron, como apéndices «Trece questiones [...] sacadas y puestas en nuestro romance de cierta obra toscana llamada el Philocolo, del famoso poeta y orador Juan Boccaccio», según afirma Croce. La tradición de las «cuestiones de amor» en España comienza, sin embargo, en 1540, con la *Comedia Fenisa*, Vid. J. OLEZA, «Coloquios y señores», en *Teatros y prácticas escénicas*, I, p. 744.

son otros que los mismos cortesanos que aman y sufren «tengan, si que-rrán, ocasión y manera en que altercar y contender puedan», y así lo remanta solemnemente Flamiano: «Dexemos nuestro processo abierto, determinénlo los que lo leyeren». La invitación a los lectores a continuar el juego, a descifrar las claves, a calibrar quién lleva consigo la razón, sólo tiene sentido en un contexto en que entre el personaje y el lector no existe ni tan siquiera la diferencia de la ficción.

La novela se convierte, por tanto, en una particular crónica de la vida en la corte de Nápoles entre los años 1508 y 1512, «que fue la fin de todo ello», en lo cual son protagonistas y coro los virreyes de Nápoles y Sicilia, las tristes reinas, la duquesa de Milán y su hija, Bona Sforza, príncipes, duques, marqueses, condes, damas y capitanes, cardenales y criados, todos ellos con nombre y apellidos y perfectamente documentados desde el punto de vista histórico.

El libro carece de arquitectura: su disposición es más bien sinuosa y heterogénea. Una primera parte transcurre entre la narración de los antecedentes, con la infortunada historia de Vasquirán³⁸, la narración de los viajes de Felisel haciendo de intermediario entre los dos amigos y las epístolas de éstos sobre su disputa. En una segunda parte la novela va haciendo cristalizar su gran centro espectacular: una cacería a la que los cortesanos acuden lujosamente ataviados y exhibiendo sus pormenorizados motes, se produce el encuentro de Belisena y Flamiano, con el dramático diálogo en que la dama rechaza sin paliativos los requerimientos del galán. A continuación se cruzan cartas entre Vasquirán y Flamiano sobre el encuentro, sobre la caza de una cierva que hizo Vasquirán, dejando a su macho desesperado e inconsolable, sobre la visión alegórica que tuvo Vasquirán, y en la que aparece un salvaje. El momento espectacular se precipita con un juego de cañas, una mascarada de turcos y cristianos, una colación, con su danza, la cena, seguida también de danza y de la representación de una égloga y, de nuevo, de danza durante «la mayor parte de la noche». La tercera parte gira básicamente en torno al debate amoroso, la inicia una carta de Flamiano a Vasquirán, seguida de la partida de Vasquirán desde Felernisa a Noplesano, las visitas de Vasquirán en la corte, el debate a fondo de los

³⁸ Esta historia, con el rapto de Violina por Vasquirán, al negarse los padres de ella a la boda, y la huida de los amantes a tierras extrañas recuerda de inmediato el esquema inicial de algunas comedias del primer Lope, entre ellas, y muy especialmente, *Los donaires de Matico*.

dos amigos sobre sus males de amor, y finalmente, de la preparación y celebración de una suntuosa «tela de justa real», en la que el desfile de todos los cortesanos, lujosísimamente ataviados y exhibiendo sus particulares turbaciones, opiniones, estados de ánimo o deseos en artificiosos motes, es mucho más importante que la justa misma³⁹. Y súbitamente la novela cambia de tono. Deja aparte la ficción de los nombres y tras una justificación del autor nos mete de lleno en los preparativos de la guerra, que culminan con la detalladísima descripción de «los atavíos e gustos del visrey» y de todos los cortesanos y capitanes de armas, con el desfile del suntuoso ejército, que marcha hacia la batalla, ante las damas. Croce ha escrito unas bellas líneas sobre este momento:

En medio de las diversiones llega la noticia de la guerra: el virrey recoge aquellos elegantes caballeros y forma con ellos un ejército que parte, pomposamente adornado, lleno de esperanzas, entre los aplausos de las damas que asisten a la partida. Algunos meses después, aquella sociedad, aquel ejército, yacía en gran parte solo, sanguinoso, perdido entre el fango de los pantanos de Rávena⁴⁰.

En esta última parte el autor confiesa estar siguiendo, al modo medieval, un texto guía, un «tratado» o «escritura», que le falla en ocasiones, dejándole sin el nombre de los capitanes de un séquito o sin la descripción de los atavíos de tal o cual gran señor. Pero este texto-guía es apenas un auxiliar para la narración de los preparativos de la guerra y del desfile. El autor, muy dueño de sus intereses, ha ido acelerando o demorando su narración según lo que considera importante, y para que ningún lector se escandalice así lo avisa: «De lo que en este tiempo se siguió ninguna cosa aquí se cuenta hasta el día de la tela». No sólo borra de un plumazo segmentos del acontecer temporal, sino situaciones y personajes: «Digo en parte los que principalmente allí se señalaron, porque sin ellos hovo muchos otros e muchas damas que aquí no se ha hecho dellos relación por acortar la obra. E assimesmo dexa de especificar las cosas que en la fiesta se siguieron». Y así, por sucesivas podas, el autor se queda entre las manos con lo que realmente le interesa: de un lado el debate amoroso de la cuestión de amor,

³⁹ De hecho los premios son tanto para los campeones de la justa como para los mejor ataviados.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 127.

del otro la permanente fiesta de la vida cortesana. El infierno y el paraíso, el haz y el envés de la vida de corte.

De ésta no tardaré en ocuparme, pero ahora quiero, aunque sea de pasada, situar el libro en el contexto del debate amoroso, tal como se plantea en el cambio de siglo. Ya las autoridades aducidas nos sitúan a caballo entre el mundo del cancionero cortesano, con su herencia trovadoresca, representado por Juan de Mena o Garci Sánchez de Badajoz, y la nueva visión neoplatónica de un Petrarca, aunque éste es identificado con Garci Sánchez y definido como él en términos de mártir de amor (págs. 62 y 74). De hecho, a lo largo de libro, se hará una y otra vez presente el conceptismo característico del *Cancionero*, expresado además en metros y estrofas bien característicos:

No es mi mal para sufrir,
ni se puede remediar,
pues deciende de lugar
do no se puede subir.

Bien te podrás llamar vitorioso,
venciendo un vencido que quiso vencerse,
de quien imposible le fue defenderse,
ni tú si le viesses serías poderoso.

Y en el debate entre los dos amigos hay mucho de la técnica de las preguntas y respuestas del Cancionero medieval, mucho —inevitablemente— de las viejas *tensons* trovadorescas, con sus vencedores y vencidos⁴¹. Vasquirán tiene, sin embargo, una «visión de amor» alegórica, muy en el estilo del petrarquismo de Imperial, Santillana o Mena, con intervención de la Soledad, el Deseo, y un salvaje. Y aquí y allá las citas clasicistas de seres mitológicos, como Perseo o Medusa, testimonian ya los nuevos gustos renacentistas. No falta la arriesgada nivelación de lo sacro y lo profano, y la «llaga gloriosa» causada por el pagano Amor remite, inevitablemente, a la del Costado de Cristo. El tema de la amante muerta, la Violina de Vasquirán, conlleva el eco de la *Favola d'Orfeo*, de A. Poliziano, difundida desde Ferrara por toda Italia. Las imágenes petrarquistas asaltan al lector frecuen-

⁴¹ «no teniendo quexa no ternás mal, no teniendo mal, ganado hauré yo la questiún» dice, triunfal, Vasquirán (p. 79).

temente: «Y quantes saetas después m'as tirado / de oro que hieren mi corazón, / el fuego las hunde de tanta pasión / y está en cada una tu propio treslado» (pág. 71), «Un mal es que s'entra por medio los ojos / e vase derecho hasta el corazón» (pág. 70). El avasallamiento de la razón por el amor nos instala de lleno en las perspectivas neoplatónicas: «verías como estas cosas enamoradas ninguna dellas por razón se gobierna, porque son cosas que la ventura las guía» (pág. 60), dice Flamiano. Y suscita con ello toda la inevitabilidad de la pasión, originada como escribe contemporáneamente Juan del Encina por «Fortuna, mudable gobernadora, / y Amor, de quien es piedad enemiga»⁴², y causante de la pérdida del libre albedrío y de la impotencia de la voluntad: «Ya no soy en mi poder», exclama Cristino⁴³, y Garcilaso, en la teatral *Égloga* II, hace confesar a Albanio que no fue preso del amor «por elección de mi albedrío». El conflicto entre Fortuna y Virtud, muchas veces aludido en la novela y, paralelamente, en el *Dechado de amor*, así como las diferencias e identidades entre el Deseo y el Amor, suscitadas en la disputa de los dos amigos, y que despiertan el eco posterior del primer debate de los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo, el admirado manual amoroso del Quinientos, nos sitúan de lleno en el mundo ideológico del primer Renacimiento.

El culto al propio dolor del enamorado, que se retorce en su desesperación sin escape posible, como confiesa Torino en la *Égloga*: «ni entrada se halla, ni tiene salida», hasta hacer del dolor el cáncer mismo de una vida que va siendo devorada, no sin autocomplacencia («y en mí lo doliente es mejor que lo sano», dice Torino), tiene una inmediata relación con el mundo pastoril revivido en este primer Quinientos, fundamentalmente en Italia. El eco del dolorido pensar de Coridón (II), desfalleciente de amor por el joven Alexis, o de Galo (X), en las *Églogas* de Virgilio, multiplicará sus ecos gracias a *La Arcadia* del napolitano Sannazaro, publicada en 1502, que indudablemente conocía el autor de *Questión de amor*, y en la que se define esa «tristeza incurable», esa «grandísima compasión de mí mismo brotada desde las íntimas entrañas» (Prosa VII)⁴⁴, que llaman a voces a la muerte liberadora y que marcarán toda una época. En la *Questión de amor* ya

⁴² J. DEL ENCINA, *Teatro (segunda producción dramática)*. Ed. de R. Gimeno, Madrid, Alhambra, 1977, p. 255.

⁴³ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁴ Utilizo la edición castellana de J. MARTÍNEZ MESANZA, en Madrid, Editora Nacional, 1982.

nos encontramos con esa «intrínseca tristeza que del espíritu e del ánimo me nace e nunca una hora me dexa»; y por la cual «la lengua es un instrumento en qu'el dolor del corazón suena». Y si Virgilio o Sannazaro hacen resonar la naturaleza al unísono de los amores pastoriles, convirtiéndola en su confidente y en su coral comentario, además de en su prodigiosa escenografía, en la *Questión de amor*, novela no pastoril pero sí llena de ecos bucólicos y, sobre todo, impregnada de la nueva sensibilidad amorosa, escucharemos el bramido desolado del ciervo al que la muerte ha arrebatado a su pareja.

VIDA CORTESANA, FASTO Y ÉGLOGA

En otro lugar⁴⁵ he estudiado cómo se origina en el interior de una práctica espectacular cortesana la posibilidad de un espectáculo teatral autónomo, que recrea la propia vida cortesana, a modo de automonumento, y cómo este largo y complejo proceso que conduce al XVII se origina, precisamente, en las Églogas pastoriles, que se convierten así en el primer signo de identidad del teatro cortesano.

En la *Questión de amor* se intercala una Égloga pastoril de las más antiguas, y se interlaca justamente en el corazón mismo de la fiesta que es la novela. El autor de la novela se sitúa en la perspectiva del recuerdo, y los hechos que va a rememorar lenta y gozosamente son las efemérides de gloriosos personajes ya desaparecidos. Como en *El Cortesano* de Castiglione o el de Milán, el autor parece querer evocar un paraíso perdido. Porque de lo que se trata es de un paraíso, un ámbito mágico y lleno de prestigio, el territorio de una vida perfecta en sí misma, que sólo la envidia de la Fortuna, que no sus propias contradicciones, pudo hacer desaparecer: «En el qual tiempo todos estos cavalleros, mancebos e damas e muchos otros príncipes e señores se hallavan en tanta suma e manera de contentamiento e fraternidad los unos con los otros, assí los Españoles unos con otros como los mismos naturales de la tierra con ellos, que dudo en diversas tierras ni reynos, ni largos tiempos passados ni presentes, tanta conformidad ni amor, tan esforçados e bien criados cavalleros ni tan galanes se hayan hallado. En tanta manera que movida la fortuna de enemigable embidia» no tardó en

⁴⁵ J. OLEZA, «Hipótesis...», *op. cit.*

poner cerco a su mundo. Es como si las dramáticas invasiones francesas y españolas, las dominaciones que derivaron, los saqueos, muertes, rebeliones aplastadas, enemigos encarcelados, dinastías caídas, sanguinarias venganzas reales, etc., que dominan Nápoles desde los tiempos de Alfonso V, y sobre todo de su hijo Fernando, no hubieran existido. Nápoles es el mismo paraíso que hiciera decir a Sannazaro que «se encuentra en la parte más fecunda y agradable de Italia, situada a la orilla del mar, y es ciudad muy noble y famosa, afortunada en armas y letras, quizá como ninguna otra en el mundo» (Prosa VII), y que le hiciera sentirse desterrado y triste en la mismísima Arcadia.

En este marco sublimado, interesa al autor concentrar su evocación en determinados aspectos y no en otros. Y más allá del debate amoroso lo vemos sugestionarse una y otra vez, sin remedio, por el fasto mismo de la vida cortesana. Y comienza el fasto por los atavíos, por el deslumbrante vestuario que damas y señores movilizan, en exhibiciones públicas, sí, pero sobre todo de cara a la tribu, de unos a otros, en el homenaje pomposamente ornamental que se dedican. Las exhibiciones comienzan con la propia novela, en la fiesta concertada en casa de la señora duquesa de Meliano (Milán), y en la que Flamiano y otros siete caballeros justan y desfilan en momería, y para cada uno de estos actos exhiben equipo distinto, tanto el señor como sus mozos, pajes y criados. Uno por uno va describiendo el autor, con prolijidad fascinada, el atavío de la señores, el de día y el de noche, el de la justa y el de la fiesta. Pero tras esta primera ocasión viene la segunda, la de la caza, y Flamiano se prepara cuidadosamente:

Le mandó que para él le hiziesse hazer un sayo de terciopelo encarnado
con unas faxas de raso blanco e unos vasariscos de oro bordados en ellas,
con una letra que dixese:

lo que éste haze hazéys
a quantos le veys.

E díxole más. Harásme hazer una capa de paño amarillo con unas tiras
de raso blanco y encarnado antorchadas unas con otras de tres en tres tiras,
guarnecida toda la capa con una letra que diga:

Son de vuestra condición
porque s'espere de vos
la color do van las dos.

Harás más para los pajes ropetas de paño encarnado guarnecidas de raso blanco, y a los moços de espuelas unos capotines encarnados e la manga yzquierda blanca; las calças la derecha blanca y encarnada, la yzquierda amarilla, e harás para todos jubones de raso amarillo e en las mangas derechas una letra bordada que diga:

¿Qué se puede esperar dellas
sino lo que va con ellas?

Y descrito el vestuario de Flamiano el autor se dedica a inventariar atavíos y motes de todos los demás personajes. Pocos días después un juego de cañas permite de nuevo trabajar a destajo a los sastres de la corte. Los quince nobles que juegan del bando de Flamiano van, por esta vez, con los colores blanco y encarnado de su amada Belisena en aljubas y capas de raso, brocado y damasco. Se permiten, como diferenciaciones personales «algunas invenciones de chapería en plata» y, eso sí, la infinita variedad de los motes y acertijos que se hacen bordar sobre mangas, capas y escudos con letras de oro. En medio del juego «el señor cardenal apareció con su batalla por encima un montecico [...] venían a su ordenança a usança de turcos con sus añafiles e vanderas en las lanças estradiotas. Salieron todos con aljubas de brocado negro forradas de raso pardillo, con sus máscaras turquesas».

Acabados los juegos se inicia la danza, la cena, de nuevo la danza, pero esta vez con ropas diferentes, pues las anteriores han sido generosamente regaladas: «Llegado Flamiano a su posada enbió su atavío a un tanborino de la señora duquesa que se llamava Perrequin; todas las otras ropas o las más se dieron aquella noche a los ministriles y albardanes». La danza se interrumpe para representar la *Égloga*, disfrazados los actores de pastores, y acabada ésta nuevo cambio de ropa: «e tornaron a la fiesta vestidos de máscaras él y el cardenal de Brujas».

Cuando días más tarde a Flamiano y a Vasquirán se les ocurre organizar una nueva tela, «los dos calvagaron disfrazados e se fueron a casa del cardenal de Brujas», al que le comunican el proyecto, y enseguida «todos tres vestidos de máscara, al palacio del visrey se fueron», para incorporar al virrey al plan. Esta nueva fiesta obtendrá una más meticulosa dedicación aún, si cabe, en las descripciones del autor: una cuarentena de grandes damas, clasificadas por la corte a que pertenecen, la de la Reina madre, la de la duquesa de Milán o la de la virreina, son minuciosamente descritas en sus atavíos y en los de sus acompañantes. Después le toca el turno a los caba-

llos espectadores, por riguroso orden jerárquico. Finalmente «los mantenedores e los aventureros», pero en esta ocasión se describe a cada uno de los justadores, al caballo, a los mozos y a los pajes que los acompañan... Tras la justa viene la consabida fiesta, y ahora compiten los caballeros no por mejor justar sino por mejor vestir y llevar la mejor invención. En toda la fiesta hubo un solo premio para el más virtuoso caballero en la justa y en las carreras. En cambio hubo tres para el vestuario. Así:

Primeramente se dava al que más gentil cavallero a la tela saliese con paramento e cimera, una cadena de oro de dozientos ducados [...] Dávase más a la dama que mejor e más galanamente vestida aquel día a la fiesta saliesse, un diamante de cien ducados de peso. Más al galán que a la noche, a la fiesta en casa del señor virrey, saldría mejor e más galan vestido, un rico rubí.

En medio de este permanente desfile de modas sobreviene la guerra, y el virrey comienza a reunir «el más rico e luzido campo de aderezos e atavíos assí de armas e ropas como de tiendas e los otros aparejos a la guerra competentes que jamás se vio». Uno por uno son nombrados los cargos de los grandes señores en el ejército, el número de hombres que mandan y hasta los que mueren en los preparativos (pág. 91). En este prolijo inventario se llega al día de la partida, y entonces advierte el autor: «Por mexor llevar ordenado el estilo e manera deste campo e de la partida del visrey será menester primero hablar de la orden e atavíos de su persona e el estado que llevó, el que fue desta manera.» Y a continuación pasa a describir «los atavíos e gastos del visrey». En primer lugar iban cien alabarderos «vestidos con ropetas de paño verde oscuro e rosado de grana, jubones de raso o tafetán blanco e morado, calças blancas e moradas, e gorras de grana». Su capitán, mossén Tallada, lleva para sí dos caballos, cuyos aderezos merecen todo un párrafo. Después seguían «cinquente continos [...] Todos mancebos, hijos de cavalleros», cada uno con un mínimo de dos caballos y sus servidores. El propio virrey llevaba «veynte moços de espuela», «veinte e quatro cavalleros de su persona; ocho de armas, ocho estradiotas, ocho a la ginetá, con veinte e quatro pajes en ellos [...] Llevaba su capilla con doze cantores muy complida. Llevaba sus atavales e trompetas ytalianas, con todos los complimientos de su casa e criados ordinarios como se requerría». Al llegar a los ocho caballos del virrey, se extasía el cronista en el in-

ventario de sobrevardas, sayones, brocados, girones, pestañas, etc., y por si fuera poco se extiende sobre cortinajes y cobertores para dos lechos, «uno de brocado carmesí todo, e otro de brocado blanco e carmesí». Y resume con balance por todo lo alto: «gastó sin lo que propio suyo tenía, veynte e dos mil ducados de oro antes que de Nápoles partiesse, en sólo el aparejo de su persona e casa». Si ese boato era propio del virrey, los grandes nobles no quisieron quedar atrás, y uno por uno van desfilando hacia la guerra. He aquí, a título de ejemplo, y elegido por la singularidad del personaje, el pomposo cuadro que compone D. Fernando de Ávalos, Marqués de Ferrara⁴⁶, y esposo de una de las más celebres damas del Renacimiento, Victoria Colonna:

El marqués de Pescara llevó quatro cavallos con quatro adereços; los tres con sobrevardas e sayos de brocado; los dos de rico, el uno de raso. El principal era de raso carmesí con unos fresos de oro entorneados, una mano uno de otro e de freso a freso estava cubierto el carmesí de hilo de oro que cubría la seda, salvo que de tres a tres dedos se atava el oro con un cordoncito pequeño fecha una lazada e quedava entre uno e otro hecho un centelle de la seda y el oro hecho dos medios centelles.

El detallismo y tecnicismo del narrador lo hacen digno de la función de reportero de salón que en esos momentos ejerce, y debió hacer felices a las lectoras de tan suculenta revista de modas. Es el mismo gusto que se descubre en el Vázquez autor del *Dechado de amor*, que no sólo canta a los mismos personajes, sino que los describe minuciosamente en sus colores emblemáticos, y si en la *Questión de amor* doña Bona Sforza tiene por colores el blanco y el rojo, los mismos son en el *Dechado*.

El desfile, en el que cada caballero napolitano o siciliano no lleva consigo «menos de veynte gentiles hombres de cadenas de oro de su nación», y que es la flor y nata de un ejército de «diez mil infantes, mil e dozientos hombres d'armas, setecientos cavallos ligeros, cinquenta continos criados del rey, e muchos otros hombres de título e cavalleros», se pone en marcha el domingo ocho de noviembre de 1512 al mediodía y recorre la ciudad, pasando ante las casas del príncipe de Salerno, donde estaban las tristes reinas y su corte, ante Castel Novo, donde lo vio pasar la virreyna y su corte, ante la casa del Conde de Travento, ante la de la duquesa de Milán,

⁴⁶ De él se dice que, enamorado locamente de Isabel de Requesen, mujer del propio virrey, dejó caer en su pecho un collar. Isabel, que no reaccionó por el momento, envió al día siguiente el collar a la marquesa de Pescara como regalo.

ante la de la marquesa de Pescara, ante la de Madame Andriana finalmente. Entre el reiterado, una vez más, homenaje a sus damas y los aplausos reconocidos de éstas por el fasto de sus varones, el ejército se dirigía hacia Ravena.

No es de extrañar, como dejó dicho Passaro en sus *Giornali* y recoge B. Croce, que al margen de la masacre de la batalla, los franceses recogieran en aquella jornada 300.000 ducados entre moneda, objetos y vestidos. Derrotar al enemigo era, al mismo tiempo, apropiarse de un boato móvil, que los suntuosos ejércitos aún caballerescos transportaban consigo, y que era el motor últimos de la ferocidad de los soldados de la infantería⁴⁷.

El vestuario constituye así una semiótica compleja, en cuyo código la ropa es distintivo de clase, uniforme del linaje, señalizador de la ocasión militar o festiva, caballerescas o amorosas, mensaje amoroso, definición del propio estado...; aljubas y ropas, sayos y jubones, paramentos de caballos y ornamentación de las armas, he aquí toda una escenografía cargada de semantemas que preludia el papel decisivo que el vestuario jugará en el teatro barroco, sustituyendo las especificaciones escenográficas.

Y junto al vestuario el emblema, el mote, la letra o verso de doble intención y a veces oculto juego, que se exhibe como una red de comunicaciones en clave, indirectas y oblicuas, que esconden y declaran a un tiempo, aptas tan sólo para los iniciados, los familiares de la corte, y que en esa misma medida los confirman en su modo de vida, diferente del del resto de los mortales. Los lemas y motes lo abarcan todo: las propias armas y ropas, pero también los criados⁴⁸, las tumbas (como la de Violina) y hasta las casas⁴⁹.

El juego del vestido, el ingenio de salón mostrado en los motes, la composición de coplas de circunstancias y otras de mayor ambición, el debate sobre quién sufre más el martirio amoroso, las visitas, las momerías, la caza durante días y días, los baños, las telas con justas y fiestas nocturnas, los juegos de cañas, las mascaradas de turcos y cristianos, las carreras, el baile... he aquí las piezas del gran fasto cortesano, que se representa al mismo

⁴⁷ Véase a este respecto el impresionantemente pragmático discurso de Gastón de Foix enardeciendo a sus tropas para la batalla de Ravena en la ya citada *Storia d'Italia* del GUICCIARDINI.

⁴⁸ Los de Vasquirán van todos vestidos de amarillo «con unos rótulos en las mangas izquierdas que dezían: Vístenos la esperança / del que espera / el remedio quando muera».

⁴⁹ Al cerrar su casa para dirigirse a Nápoles, Vasquirán deja letras sobre la tumba de Violina y sobre el portal de su casa. Esta última dice: «Queda cerrada la puerta / que la muerte halló abierta».

tiempo que se vive, en el que espectador y actor son inseparables y en el que la escenografía de la vida es la misma que la de la ficción. Es en el corazón mismo de este espectáculo que unos y otros cortesanos se autoofrecen, donde nace el texto dramático. Pero ni siquiera nace independiente, sino que se remite una y otra vez a ese otro espectáculo más vasto, el de la vida cortesana, del que forma parte.

En la caza Flamiano se ha encontrado con Belisena, su amada. El caballero valenciano frente a la hija del Duque de Milán, Bona Sforza, la futura reina de Polonia, y la dama ha rechazado con toda dureza los requerimientos del galán: él aspira a más de lo que merece, le ha dicho ella, perjudica su honra al hacer público su servicio, y la enoja sobremanera, de forma «que tú aunque mil vidas como dizes perdiesses yo dellas [no] haya de hazer ni cuenta ni memoria».

Unos días más tarde, después de un día con juego de cañas y mascarada, colación, danza vespertina y cena, «Flamiano se detuvo en su posada con otros quatro cavalleros para recitar aquella noche una égloga en la qual se contiene pastorilmente todo lo que en la caça con Belisena passó». Cuando todos están ya en casa de la princesa de Salusano (Salerno) y ha comenzado la danza, Flamiano «partió de su posada e con todo su concierto llegó a la fiesta e recitó su égloga, como aquí se recita». Sin embargo, lo más probable es que se representara, pues la Égloga exige un mínimo escenario y un movimiento de actores y, por otra parte, Florisel, ante Vasquirán «recitó la Égloga que Flamiano había representado» pág. 74).

Probablemente se representaría ante un tapiz en el que «si potran bene imitare gli arbori e l'erbe co' fiori», como quería Sebastiano Serlio años más tarde, en 1545, al definir el escenario satírico. Y tanto mejor el tapiz cuanto más lujoso, porque «son propie di generosi, magnanimi e ricchi signori, nimici della brutta avarizia». Serlio dice haber admirado ya representaciones así, lujosísimas, a cargo del arquitecto Girolamo Genga en la corte de Francesco María, Duque de Urbino. Una parte importante del efecto sobre el público corría a cargo de «gli abiti superbi di alcuni pastori, fatti di ricchi drappi d'oro e di seta, foderati di finissime pelli d'animali selvatici». La iluminación, artificial, con «gran copia di torcie». Músicos. El escenario «nel capo di una sala», posiblemente sobre un tablado⁵⁰.

⁵⁰ S. SERLIO, *Secondo libro di Perspectiva*, en F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 200-205.

La *Égloga* va a representar lo ya sucedido en la vida, es pues la proyección de la vida sobre la ficción, la representación de la representación. Con una curiosa variante: si los personajes reales aparecen disfrazados como personajes novelísticos, éstos, a su vez, aparecerán disfrazados como personajes teatrales. Jeroni Feneller, novelísticamente Flamiano, se convierte teatralmente en Torino, y Bona Sforza, primero en Belsena y ahora en Benita.

Toda la *Égloga* remite a los males de amor de Flamiano, ya explicitados hasta la saciedad en la noveda, y a su vez rebota en ésta, pues una vez representada se convierte en experiencia de los personajes novelescos, y dice Vasquirán: «Quiral en tu égloga te ha respondido lo que yo podría» (pág. 78). La diferencia fundamental entre la Novela y la *Égloga* es la eliminación del personaje Vasquirán por ésta. Y es curioso. En el debate novelesco de una *Questión de amor*, sobre cuál de los dos amantes sufre más, si el que no ha gozado nunca de su dama y es desdeñado por ella o el que gozó de ella pero se ha visto privado por la muerte, había un elemento dramático que supo aprovechar más tarde la generación de los autores-actores, los Timoneda, Lope de Rueda y Alonso de la Vega⁵¹. Pero el contraste entre el dolor por el desdén y el dolor por la muerte de la amada, que recogería más tarde Garcilaso en la *Égloga* I, no tenía antecedentes directos y precisos. De hecho, la *Égloga de Torino*, a pesar de la fuerte impregnación italianista que hay en la novela, no parece tener relación ninguna con las primeras *Favole* y *Ecleghe* italianas, las de Angelo Poliziano, Niccoló Correggio y compañía⁵². Resuenan en ella, en cambio, textos españoles, como *La Celestina*, en las palabras de Torino:

Si a mí por ventura alguno me pide
por no conocerme mi nombre cuál es,
diré que Benito so en el envés
c'asina me llaman después que te vide.

⁵¹ Vid. J. OLEZA, «Coloquios y señores», en *Teatros y prácticas escénicas*, op. cit., pp. 243 ss.

⁵² Sí tiene influencia, en cambio, de *La Arcadia de Sannazaro*, que en la *Prosa primera* presenta así la introducción del diálogo:

«Ergasto, bajo un árbol, sin nada que decir o hacer, yacía olvidado de sí mismo y de sus rebaños, como si una piedra o un tronco fuese, bien que antes solía ser más amable y gentil que los otros pastores.»

Por su parte la *Égloga de Torino* presenta así su situación inicial:

«Torino [...] acostado debaxo de un piso que allí hazen traer».

Y se ensimisma de tal modo en sus lamentos que no siente cómo Guillardio le traba del pié con su gavato.

Y resuena, sobre todo, Juan del Encina, en el empleo de términos del sayagués (*quillotra, cale...*), en la sugestión que la figura de Fileno, mártir del amor, ejerce sobre Torino. Incluso en detalles tan concretos como la interpelación del pastor Torino a su zurrón, su rabel, su cuchara, su barrena, su cayado, y la yesca y el eslabón, que recuerda la despedida de Fileno de sus cosas, antes de darse muerte, pasando revista a su rabé, su zurrón, su cuchillo, el pedernal, la yesca, el eslabón, el caramillo, y el cayado (vv. 553 a 559).

El paganismo de unas tesis que hacen del hombre dueño de su muerte frente a una doctrina cristiana incapaz de proporcionar el consuelo que la evite, es bastante obvio en nuestra *Égloga*, que asume la tentación de la tragedia aunque, al final, no la consume. Y es que el conflicto no conoce desenlace, sino tan sólo desarrollo. La *Égloga* es, así, una caja de resonancia para una única situación, las penas de amor, proyectadas en primer lugar sobre la naturaleza y el ganado, en la soledad de Torino; en segundo, sobre sus amigos, Guillard y Quiral; en tercero, sobre la amada, Benita, que le rechaza por importuno. En última instancia, y a pesar de su desesperación, a Torino no le queda más alternativa que la de seguir sirviendo y, por consiguiente, prolongando su sufrimiento.

Teatralmente la *Égloga* avanza, como la II de Garcilaso, hacia la aparición de la amada y la manifestación de su desdén, y en su desarrollo integra uno de los elementos fundamentales de la tradición pastoril, en enfrentamiento entre el pastor rústico y el pastor cortés, que ridiculiza al primero y, en la misma medida, y por oposición, permite idealizar al segundo. El enfrentamiento, en el teatro pastoril, puede tener lugar a partir de una recuesta de amores a una pastora por parte de un pretendiente rústico y de otro más o menos idealizado, como se da en la *Farsa o quasi comedia* de 1500 y en la *Farsa o quasi comedia del soldado* de c. 1509, ambas de Lucas Fernández. Puede darse también por la presentación grotesca de un pastor rústico en un ámbito cortesano, vistiendo ropas cortesanas o tratando de comportarse como un cortesano, como en la segunda *égloga* «en recuesta de unos amores» o *Égloga representada por las mismas personas* (VIII), de Encina. Puede darse, por último, a raíz de las confidencias amorosas que el pastor idealizado realiza al rústico, y que éste no entiende o trata de interpretar tomando como referencia su mundo doméstico. El contraste entre la concepción neoplatónica del pastor cortés, a menudo trágica y próxima al suicidio, y en todo caso refinadamente cortesana, y la brutali-

dad del pastor rústico, queda radicalmente planteada, fuente como es, además, de buena parte de los efectos cómicos.

Las quejas de Torino son interpretadas así por Guillard: «Quicà l'ha mordido perro dañado / o qualq'animal o lobo rabioso.»

Y Quiral, el otro pastor amigo, se pregunta: «¿Es mal dell'ombrigo o dolor de barriga?»

Guillard propone como solución descalabrar a Benita: «e pues que te quejas que assina te trata / abúrrele un tiro con este mi dardo.»

Y su conclusión sobre el amor no puede ser más gráfica: «... es un desvarío / que s'anda tras bobos e los modorrece.»

Recogiendo el esquema tan frecuentado por el teatro religioso, el teatro cortés hará de la ignorancia del rústico la tribuna desde la que hablará el docto, esta vez el pastor Quiral, que ha pasado de no comprender a comprender y explicar, con didactismo cortesano, toda la teoría renacentista del amor:

Un mal es que s'entra por medio los ojos
e vase derecho hasta el corazón,
allí en ser llegado se torna affición
e da mil pesares, plazer y enojos.

E cosa que nace de la fantasía,
e pónese en medio de la voluntad;
su causa primera produze beldad,
la vista la engendra, el corazón la cría,
sostiénela viva penosa porfía,
dale salud dudosa esperança;
si tal es qual deve no haze mudança,
ni allí donde está nunca entra alegría.

Tan grande es el bien quan grande es el mal,
porque ésta es la ley perfecta de amor.

Con una puesta en escena sencilla, basada fundamentalmente en la palabra, y con un carácter entre lírico y dramático, que se perpetuará de Garcilaso al propio Lope de Vega, en la *Égloga* incluida en *La Arcadia*, la *Égloga de Torino* responde por entero al modelo bucólico creado por Encina, pero en su forma más primitiva desde el punto de vista teatral⁵³. La

⁵³ Para el estudio teatral de la *Égloga de Torino*, vid., J. OLEZA, «El Universo de la égloga», en *ibid.*, pp. 189-219.

representación teatral, aquí, es una manifestación más del fasto cortesano, del cual forma parte inseparablemente, y proyecta sobre la corte las formas de vida de la misma corte, depuradas e idealizadas en clave pastoril, ratificando la sensibilidad, los gustos y las ideas de la propia clase cortesana.

Una vez representada el actor, Flamiano, se reincorpora a la vida de la corte, y con ella se ve sacudido por la guerra, a la que acudirá para cumplir con su oficio de caballero. Como le dice Vasquirán, a la guerra le llevan cuatro razones: «La una yr en servicio de la yglesia como todos ys. La otra en el de tu rey como todos deven. La otra por que vas a usar de aquello para que Dios te hizo, qu'es el hábito militar donde los que tales son como tú, ganan lo que tú mereces e ganarás. La otra e principal que llevas en tu pensamiento a la señora Belisena e dexas tu coraçón en su poder, qu'esto sólo basta para fazerte ganar quantas victorias alcançar se podrían» (pág. 95).

El perfecto cortesano, guerreno-amante-creyente y vasallo, Don Jeroni Fenollet, alias Flamiano, se viste de poma y con sus dos caballos y su estandarte de hombres de armas, sale de Nápoles al encuentro de los franceses. Sabe que va a morir, por un presentimiento ineludible. De hecho una serie de muertes extrañas se cruzan en los preparativos de la guerra: don Luís de Borja, la princesa de Bisignano y la princesa de Salerno, y comenta el narrador: «Assí que mirad, señores, si estas quatro pieças bastan para un comienço de combate». Se despide Flumiano de su amigo Vasquirán y le transmite su testamento espiritual. Guicciardini nos ha dejado un impresionante y detallado testimonio de lo que ocurrió después. El día once de abril, día de la Resurrección, se dio la «grandissima batalla». No se recordaba en Italia cosa parecida: en campo llano, sin impedimentos, dos ejércitos se combatieron frontalmente hasta la muerte, con un tremendo odio de naciones enemigas y con el ansia feroz de la rapiña. A pesar de quedar rota la caballería española, aún resistía la infantería, combatiendo con «incredibile ferocia», agachándose bajo el techo de los escudos y acuchillando por entre las piernas a los infantes alemanes. El campo se cubrió de hombres y caballos muertos. Los franceses perdieron a sus mejores hombres: Yves d'Allegre, quien al ver caer muerto a su hijo, se lanzó entre la masa de españoles hasta ser destrozado. Pero sobre todo el mítico general francés, Gastón de Foix, que se metió con sus caballeros entre la infantería española, y ya no pudo salir a celebrar la victoria. Muerto el caudillo la infantería española pudo retirarse y los franceses entregarse al saqueo: carruajes,

banderas, artillería, los lujosísimos vestidos, los caballos, los nobilísimos rehenes (Fabrizio Colonna, Pedro Navarro, el marqués della Palude, el de Bitonto, el de Pescara, y muchos otros señores y barones, tanto españoles como napolitanos). Imposible calcular el número de muertos, aunque Guicciardini aventura unos diez mil y los historiadores piensan que se quedó muy corto. Los caballeros derrotados se desperdigaron por la Romaña en ávida fuga, a menudo interrumpida trágicamente por los campesinos al acecho, descosos de cobrar su parte del botín y ser por una vez ellos quienes expoliaran a los grandes señores de la guerra. Los vencedores entraron en Ravena y «crudelissimamente la saccheggiorno»⁵⁴. Muchos heridos fueron transportados a Ferrara. Desde allí, el 17 de abril de 1517, escribe una carta de despedida a Vasquirán el moribundo Flamiano: «Sólo quiero que sepas —le dice— que sin mí ninguno de quantos amigos tenías te queda vivo, salvo algunos que en prission quedan».

Inútil es acabar recordando que la batalla fue inútil. Nada resolvió, y las guerras de Italia continuaron interrumpiendo, casi como su prolongación natural, los fastos cortesanos.

JUAN OLEZA

⁵⁴ *Op. cit.*, Vol. III. Libro décimo, cap. XIII.

ALGUNAS PRECISIONES SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE «EL CABALLERO DE OLMEDO»

Probablemente *El Caballero de Olmedo* es una de las obras dramáticas de Lope que mayor atractivo han ejercido sobre los estudiosos de nuestro teatro áureo. Ello se debe, sin duda, a su espléndida factura, a su capacidad para armonizar sin fisuras ostensibles la fuerza trágica y la maestría cómica¹; sí, pero también, y sobre todo, a su riqueza semántica múltiple, a la ambigüedad que parece suscitar su lectura.

Entre las diversas perspectivas de enfoque que se proyectan sobre esta tragicomedia lopeveguesca, dos se encuentran particularmente enfrentadas, irreconciliables en sus planteamientos; me refiero, claro es, a la que defiende la muerte de don Alonso Manrique como imposición exclusiva del destino, interpretación totalmente opuesta a la partidaria de la justicia poética como única explicación de tan desgraciado desenlace. Hace años, sin embargo, no existía tal enfrentamiento. Menéndez Pelayo, por ejemplo, aunque partidario de que, fundamentalmente, «un fatalismo tétrico... es el alma de la composición»², no por eso dejó de observar también que los personajes, aunque «simpáticos», no estaban «exentos de culpa» por lo que

¹ «Para mí... —dice Menéndez Pelayo— brilla el arte del poeta en la manera de preparar y vencer esta dificultad, que él mismo se crea como para hacer vistoso alarde de sus facultades en los estilos más opuestos», *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, V, Santander, CSIC, 1949, p. 72.

² *Ibíd.*, p. 73.

el dramaturgo habría así hecho «patente en su lastimero fin de ley de la expiación»³.

Últimamente, en cambio, las dos lecturas se han ido haciendo, como era lógico que sucediera, excluyentes. Quienes, como Américo Castro⁴, juzgan intachable la conducta de don Alonso, arquetipo de caballero renacentista, héroe sin mácula, modelo de virtudes caballerescas, elevado antes y después de su muerte por las alas de la Fama imperecedera e inmortal a causa de sus múltiples perfecciones⁵, piensan, claro está, que sólo el destino trágico e inapelable que persigue al héroe es capaz de explicar la injusta muerte de tan excelsa figura⁶. Quienes, a la inversa, creen que la conducta de don Alonso Manrique no es tan perfecta, no es tan arquetípica (sobre todo por el hecho de haber acudido a Fabia, a una alcahueta hechicera, para que interceda en su amor); es decir, los que juzgan, como ya hiciera Menéndez Pelayo, que estos personajes no están «exentos de culpa», se inclinan por una justificación moral para el final trágico de la obra, visto así como castigo a los pecados de los protagonistas⁷.

Obviamente, no hay posibilidad de componendas entre ambas lecturas, porque la una excluye a la otra. No es, pues, nuestro propósito armonizarlas, sino precisar, en la medida de lo posible, los puntos débiles de

³ *Ibid.*, p. 81.

⁴ «Advertencia» a *Lope de Vega*, Biblioteca Literaria del Estudiante, xiv, Madrid, 1933.

⁵ Alfredo LEFEBVRE, *La fama en el teatro de Lope*, Madrid, Cuadernos Taurus, 40, 1962, pp. 51-70.

⁶ Así opinan, con muy diversos matices, Marcel BATAILLON, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, París, 1961; Diego MARÍN, «La ambigüedad dramática en *El caballero de Olmedo*», *Hispanófila*, 24, 1965, pp. 1-11; Francisco RICO, *Introducción* a su ed. de *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, 3.ª ed., 1981; Willard F. KING, «*El caballero de Olmedo: Poetic Justice or Destiny?*», *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 367-379; también Alan C. SOONS (antes partidario de la tesis opuesta), «The Reappearance of a Pagan Conception of Fate in *El caballero de Olmedo*», *Romanisches Jahrbuch*, XIX, 1968, pp. 252-256; y T. A. O'CONNOR, «The Knight of Olmedo and Oedipus: Perspectives on a Spanish Tragedy», *Hispanic Review*, LXVIII, 1980, pp. 391-413.

⁷ Sobre todo, Alexander A. PARKER, «The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age», Londres, Diamante, vi, 1957, traducido después en M. DURÁN y R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Calderón y la crítica: Historia y Antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 329-357; Alan C. SOONS, «Towards an Interpretation of *El caballero de Olmedo*», *Romanische Forschungen*, LXXIII, 1961, pp. 160-168, después en *Ficción y comedia en el Siglo de Oro*, Madrid, 1967, pp. 65-74; W. C. McCRARY, *The Goldfinch and the Hawk, a Study of Lope de Vega's Tragedy*, «*El caballero de Olmedo*», Chapel Hill, The University of Carolina Press, 1966: y, en menor medida, también A. S. GÉRARD, «Baroque Unity and the Dualities of *El caballero de Olmedo*», *The Romanic Review*, LVI, 1965, pp. 92-106; o Alison TURNER, «The Dramatic Function of Imagery and Symbolism in *Peribáñez* and *El caballero de Olmedo*», *Symposium*, XX, 1966, pp. 174-186.

cada una de ellas, intentando al mismo tiempo hallar una solución objetiva y válida, si es que la hay.

A tal fin, usaré como procedimiento de estudio, no sé si nuevo ni ortodoxo, un doble y simultáneo enfoque que tenga presentes, a la vez, 1) la óptica que dirige las relaciones internas del texto dramático considerado como entidad autónoma, y muy destacadamente, 2) el punto de vista de Lope de Vega ante el papel en blanco, o lo que es lo mismo, enfrentándose al complejo tema que se había impuesto, consistente, según creo, en justificar poéticamente la muerte de un caballero sin tacha, lo que implicaba defender al mismo tiempo su calidad virtuosa, arquetípica y ejemplar. Cuando nos situemos en la perspectiva de Lope ante tan arduo dilema; cuando nos metamos en su taller dramático e intentemos plantearnos los problemas que seguramente debió plantearse y a los que tenía que dar solución; en ese momento, creo, comprenderemos cabalmente la ambigüedad, la riqueza, la pardoja aparente, la policromía constructiva y temática de esta espléndida tragicomedia.

En un hecho coinciden todos: en que la muerte de don Alonso es obligada. Como es bien sabido, Lope parte de este presupuesto: debe matar al caballero, porque tal es el mandato categórico del cantar que dramatiza⁸:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

El punto de partida —o de llegada, si se quiere— de la creación es éste, sin ninguna duda: la muerte del caballero de Olmedo. Ahora bien, ¿por qué causas? ¿Qué motivaciones explican o justifican tal desenlace trágico? ¿Es don Alonso responsable de algún pecado grave, o simple víctima del hado injusto y adverso?

Desde luego, sus intenciones amorosas son absolutamente honestas y totalmente lícitas, puesto que no van encaminadas a otro propósito que al de casarse con Inés (: «en una capilla entraron; / yo, que siguiéndolas

⁸ Además de las sabias precisiones de Francisco Rico, *op. cit.*, pp. 61 y ss., E. ANDERSON IMBERT, «Lope dramatiza un cantar», *Asomante*, VII, 1952, pp. 17-22; y Diego MARÍN, «Preámbulo» a su ed. de *El galán de la Membrilla*, Madrid, Anejo VIII del BRAE, 1962, pp. 41-43.

iba, / entré imaginando bodas: / ¡tanto quien ama imagina!», vv. 151-154; «para que mi fe consiga / esperanzas de casarme / (tan honesto amor mi inclina)», vv. 176-178; «¡Dios mío, piedad! ¡Yo muero! / Vos sabéis que fue mi amor / dirigido a casamiento», vv. 2476-2478)⁹. Nada más lejos, pues, del caballero que un secreto deseo de mantener relaciones eróticas prohibidas, más o menos emparentado con el inmoral código del amor cortés; porque ni su dama está casada —ni siquiera comprometida, en principio—, ni pretende mantener ocultas tales relaciones amorosas, ni —lo que es más importante— su concepción del amor responde en modo alguno a la normativa cortés, sino que se enmarca plenamente dentro de los cánones del amor neoplatónico y cristiano, sin que haya responsabilidad alguna, por tanto, ante la moral o ante el dogma de la Iglesia católica¹⁰. Si don Alonso no solicita la mano de Inés es porque, a raíz de la confusión habida con «el listón verde de las chinelas», don Rodrigo se le adelanta en tal propósito y consigue la promesa de matrimonio del padre de la dama, don Pedro, por lo cual el de Olmedo ve cerrada la posibilidad de hacer lo propio, a causa de la palabra dada por el progenitor de la doncella. Nada extraño, sensual o libertino hay en ello. Y no se puede reprochar a don Alonso, como hiciera Soons, que no intenta en serio convertir a Inés en su esposa; sencillamente, porque es falso, ya que sus intenciones al respecto son claras, frecuentes y muy explícitas, como hemos visto. La lectura poco o nada literal —en contra de las muy juiciosas recomendaciones de Bataillon— de este investigador me parece un tanto disparatada, pues achaca al caballero culpabilidades morales más que dudosas, con el objeto de presentar su muerte como el castigo moral, justo, cristianísimo y harto simbólico del hombre «natural», que debe ser inmolado en aras del hombre «cristiano», equiparando así la muerte de don Alonso nada menos que al sacrificio del propio Jesucristo. Creer en tamaña hipótesis es cuestión de fe. Juzgue, si no, el discreto lector:

perfecto caballero sólo en la apariencia externa, pero nada merecedor del hábito que lleva: un hombre «natural», sensual, carente del espíritu que anima al caballero cristiano que por su institución es un hombre consagrado,

⁹ Cito siempre por la *ed. cit.*, de RICO.

¹⁰ Como ha demostrado palmariamente W. F. KING, en contra de McCARRY. Cfr. sus respectivos trabajos citados en las notas 6 y 7.

en quien el hombre natural debe ser inmolado. Sea cual fuere el fin designado a otros hombres, *él debe morir en imitación simbólica de la pasión de Cristo...*¹¹.

La única tacha de orden moral que se puede imputar a don Alonso Manrique es haber acudido a Fabia para que favoreciera sus amores; a una alcahueta que practica la hechicería en la mejor tradición celestinesca, usando de sus artes diabólicas para influir en las relaciones de la previamente enamorada pareja. Alexander A. Parker formuló bastante bien, a lo que creo, esta tesis, que algunos de sus seguidores han exagerado hasta lo grotesco:

Al despertar los celos de Rodrigo, Alonso no comete un crimen: Inés no es la mujer de Rodrigo, ni Alonso está tratando de seducirle a Rodrigo una mujer que lo ama. Por el contrario, Alonso e Inés se aman mutuamente con pasión noble e intensa, y esto no quebranta la ley moral. En ningún drama español una joven pareja fue castigada por el mero hecho de amarse, aun cuando la mujer esté oficialmente prometida a otro hombre. La justicia poética debe buscarse por lo tanto en la parte que la obra tiene de comedia, más que en la parte que tiene de tragedia. Los incidentes aquí se caracterizan por una impulsiva imprudencia de parte de los amantes, que se dejan absorber tan completamente por su mutua pasión, que se ciegan a la razón y la conciencia y procuran obtener un objetivo bueno y honrado por medios deshonorosos. Para facilitar su amor Alonso emplea los servicios de Fabia (una desacreditada alcahueta) como intermediaria; e instiga el hipócrita engaño del cual Inés hace víctima a su bondadoso, honorable y extremadamente candoroso padre, en el cual la alcahueta es también el principal instrumento. Esta conducta tortuosa en detrimento del honor de todos, y tan incompatible con un final digno, proporciona la dimensión moral que justifica la tragedia desde el punto de vista poético y dramático, al revelar una falla moral en la conducta del héroe que hace su trágica muerte adecuada e inevitable. La otra parte de la trama proporciona los medios por los cuales se provoca la muerte¹².

No obstante algunos errores y exageraciones, como imputar al caballero la responsabilidad de la farsa que tiene lugar en casa de Inés —Alonso, en realidad no «instiga» a nada ni a nadie—, o como referirse a su «conduc-

¹¹ A. C. SOONS, *op. cit.*, traducción, p. 72. El subrayado es mío.

¹² A. A. PARKER, *op. cit.*, traducción, pp. 339-340.

ta tortuosa» —nada más falso, en lo sustancial, la tesis de Parker me parece parcialmente aceptable, porque la única clave que puede justificar la muerte del galán como castigo poético es, desde luego, como ha hecho bien W. F. King¹³, que el amor entre Alonso e Inés no es el resultado de las manipulaciones diabólicas de la hechicera, puesto que ambos enamorados expresan sus sentimientos mutuos antes de que la tercera utilice sus artes oscuras. Pero no es menos cierto que los hechizos de la alcahueta sirven, cuando menos, para caldear la pasión; pues cuando Inés dice, por ejemplo: «De suerte estoy, madre mía, / que no puedo hallar sosiego / si no es pensando en quien sabes»; Fabia piensa: «¡Oh, qué bravo efeto hicieron / los hechizos y conjuros!» —vv. 813-817—).

En mi opinión, la intervención de Fabia, que (no lo olvidemos) implica simultáneamente la del espíritu demoníaco, por obra de invocaciones incuestionablemente satánicas, del tipo de: «¡Apresta, / fiero habitador del centro, / fuego accidental que abraze / el pecho desta doncella» (vv. 393-396), supone, por eso mismo, una dislocación de los valores que sustentan el mundo noble de Alonso e Inés, pues no sólo se limita a que ambos llamen «santa» o «madre mía» a la bruja, impelidos por su pasión amorosa, sino que, en el caso del caballero sobre todo, se produce una verdadera confusión entre lo divino y lo diabólico (habilidades de Fabia) que me parece fundamental para justificar la tragedia.

Desde que Fabia entre en escena, lo hacen con ella las supersticiones, agüeros, hechicerías, brujerías..., es decir, toda una serie de elementos ficticios contrarios a la religión cristiana, condenados por el dogma, opuestos a la fe, que son, precisamente, los que acumulan intensamente su aparición en la pieza justo en el momento que precede a la muerte de don Alonso. Y no es casualidad, a lo que creo.

En principio, don Alonso Manrique está muy seguro de sus creencias, y afirma taxativamente:

No creo en hechicerías,
que todas son vanidades:
quien concierta voluntades,
son méritos y porfías.
(984-987.)

¹³ *Art. cit.*, p. 373.

Sin embargo, tras el sueño agorero del jilguero y el azor que se abate sobre él, es Tello, el gracioso, quien tiene que dar ánimos al melancólico caballero, fuertemente impresionado por el presagio adverso. Su voluntad flaquea. Su fe cristiana ya no es tan firme y segura:

Ven a Medina y no hagas
caso de sueños ni agüeros,
cosas a la fe contrarias.
(1795-1797.)

Al despedirse definitivamente de Inés, la voluntad del caballero sigue fallando, sin el asidero de la fe:

De sueños y fantasías,
si bien falsas ilusiones,
han nacido estas razones,
que no de sospechas mías.
(2240-2243.)

De inmediato, se le aparece su propia imagen; y no sabe discernir si se trata de imaginaciones personales de su melancólico magín, de tristes y funestos presagios,

... O embustes de Fabia son,
que pretende persuadirme
porque no me vaya a Olmedo,
sabiendo que es imposible.
(2280-2283.)

Finalmente, como prueba de lo que venimos afirmando, cuando escucha, ya camino de Olmedo, el fatídico cantar que vaticina su muerte, duda de nuevo sobre el origen de tal premonición: ¿son avisos del cielo, de Dios? ¿Son advertencias de Fabia?

¡Cielos! ¿Qué estoy escuchando?
Si es que avisos vuestros son,
ya que estoy en la ocasión,
¿de qué me estáis informando?

Volver atrás, ¿cómo puedo?
Invencción de Fabia es,
que quiere, a ruego de Inés,
hacer que no vaya a Olmedo.
(2378-2385.)

Por último, el labrador que augura su fatal desenlace, asegura que el conocido cantarillo premonitorio de la tragedia es obra de la alcahueta; al menos, así parece:

No puedo
deciros deste cantar
más historias ni ocasión
de que a una Fabia la oí.
(2404-2406.)

La hechicería ha hecho acto de aparición en el momento más patético. Así al menos lo cree don Alonso Manrique. La utilización de la magia en la tragicomedia, de ese modo, va mucho más allá de la mera concertación de voluntades amorosas (para lo que, por otra parte, ni siquiera es necesaria). No sólo presupone, como quería Parker, la intervención de medios ilícitos dentro de la intachable relación amorosa de Alonso e Inés, no sólo implica una cierta deshonor para el padre de la dama, sino que también, y sobre todo, funciona como el elemento capital que trastoca la visión de la realidad que tiene el galán en un instante decisivo para él: el de su fin. Tal caos religioso y espiritual tiene el caballero de Olmedo en su mente cuando regresa a un pueblo —bien que ayudado por el ambiente nocturno—, que no sabe si los augurios de su inminente muerte son obra del cielo o del infierno, de Dios o de Luzbel (Fabia), precisamente porque, aunque no quiere, cree en el poder hechiceril de la alcahueta. Dicha confusión moral, dicho desorden afecta directamente a la consumación del fatal desenlace de la tragedia, puesto que, en última instancia, don Alonso piensa —así se lo ha sugerido el labrador— que los vaticinios que anuncian su muerte son obra de Fabia, de la bruja celestinesca, y un caballero cristiano como él no puede hacer caso de «sueños ni agüeros, cosas a la fe contrarias». Un héroe cristiano puede y debe seguir al pie de la letra los imperativos del cielo, pero nunca los del infierno. Si el ejemplar caballero de Olmedo hubiera pensado que las nefastas premoniciones eran obra de

Dios, habría regresado a Medina, evitando así su muerte. Pero en su confusión, acaba por creer que son advertencias de Fabia; y, ya se sabe, no puede seguir el mandato de hechicías opuestas a su fe católica. De este modo, la duda creada por Fabia en su fe religiosa se muestra como uno de los impulsores fundamentales que precipitan la tragedia: ante el conflicto que se le plantea, a causa de creer de hecho en la potencia premonitória de la alcahueta y en la certeza de sus agüeros, y al no poder creer en tales premoniciones demoníacas, dada su condición de cristiano; ante tal tesitura, pues, don Alonso se ve obligado a elegir —dramáticamente, ya que se juega su vida—; y elige: sigue, como paradigma de caballeros católicos, la senda de su *deber*; no hace caso de los vaticinios hechiceriles y... muere. ¿Dónde está el destino que algunos críticos han visto? Si acaso en el espectador, que conoce la tradición del cantar, si acaso en el contexto, pero no en el texto, donde no funciona por lado alguno.

Lope es perfectamente consciente de los móviles que ha insuflado a su personaje central, y por ello, a renglón seguido corrobora la hipótesis que acabamos de esbozar, haciendo que don Alonso exprese con toda nitidez y sin lugar a dudas el reconocimiento de sus culpas. El caballero, en efecto, pocos segundos antes de abandonar este mundo, ya mortalmente herido, manifiesta una clara conciencia de haber sido justamente castigado por Dios, y reconoce explícitamente la naturaleza de su error, de su gravísimo error, pues exclama:

¡Qué poco crédito di
a los avisos del cielo!
(2465-66.)

Está claro: aunque él las creía obra de Fabia, eran advertencias divinas. No podía ser de otra manera: un caballero cristiano ejemplar debía rechazar de plano incluso la mera existencia de hechicerías y supersticiones, porque, obviamente, no podría aceptar el poder sobrenatural de la magia, que era de origen demoníaco. Cuando el héroe se da cuenta de su falta, ya es tarde, demasiado tarde. La muerte ha sido su castigo.

¿Por qué, entonces, ha creído en principio que eran «embustes de Fabia»? ¿Por qué sólo ahora asegura que son producto del cielo? Por dos razones fundamentales, en mi opinión:

1) En primer lugar, a causa del caos religioso y espiritual que analizábamos más arriba, ya que aunque dice no confiar en las «invenciones» de

Fabia, en el fondo cree en ellas. Ese es su pecado, ese es su error. Cuando se da cuenta de él, ya está casi muerto. La trampa en que cae, más que la de su oponente Rodrigo, es la de su propia confusión, introducida por Fabia: no debe creer en sus poderes diabólicos, dice que no cree en ellos, pero los usa para sus fines amorosos. No cree, pero se deja influir, y acaba por confundir, involuntariamente, metido en la espiral de los manejos hechiceriles de la alcahueta, las advertencias de Dios con las del diablo. Al final —ya lo sabemos— como ejemplo de caballeros, sigue su *deber*: no cree (él piensa que son avisos de Fabia), continúa su camino, y muere. No se ha percatado de que sólo Dios tiene poder para avisarle.

2) En segundo lugar, tengo la impresión de que es su propio orgullo de caballero, su alto sentido del honor el que le mueve, bien que sutilmente, a no ver en los fatídicos presagios avisos del cielo. De hecho, como veíamos anteriormente, duda, vacila sobre el origen de las funestas premoniciones, no sabe si vienen del paraíso o del infierno, pero se ratifica en que son obra de Fabia, no sólo porque todo parece indicarlo así, sino también porque, de otro modo, ¿cómo habría quedado su intachable fama? Precisamente en el momento en que está dudando, dice: «Volver atrás, ¿cómo puedo?» (2382). Y de inmediato, a verso seguido, se ratifica en que: «Invención de Fabia es» (2383).

La razón es evidente: si fueran avisos del cielo, debería obedecerlos, y regresar a Medina, y «volver atrás», con lo cual se podría pensar, se pensaría probablemente que había tenido miedo, que regresaba por cobardía, y su honor inmaculado quedaría así bastante maltrecho. Por eso, a pesar de todo, es preferible que los vaticinios sean obra de Fabia —o que a él se lo parezcan—, porque en ese caso, el contrario, como caballero cristiano y como hombre de honor, lo que debe hacer es no seguir su mandato, desobedecerlos flagrantemente.

Esta es otra motivación clave de la conducta del héroe en su hora postrera, que se confirma además, muy significativamente, al mismo tiempo que el reconocimiento de sus culpas que acabamos de analizar, pues el revelador texto, completo, dice, así:

¡Qué poco crédito di
a los avisos del cielo!
Valor propio me ha engañado
y muerto envidias y celos.
(2465-68.)

Es decir, no sólo le ha confundido la magia de la alcahueta, sino también la alta estima que se tiene a sí mismo, la conciencia muy elevada de su *propio valor*, de su honor, en suma, de caballero paradigmático y ejemplar.

Tales son sus culpas, en efecto; tales sus pecados. De ahí el castigo, de ahí los móviles que le conducen a una muerte poéticamente justa. Pero sólo a la muerte de la vida terrena; nada más; sin mayor trascendencia. Porque, simultáneamente, dichos errores hacen que aflore a la escena lo mejor del héroe, esto es, su honor sin mancilla, su calidad perfecta de caballero cristiano que sigue siempre, en todo caso, los imperativos de su alto deber hasta sus últimas consecuencias. Y es que Lope exalta sin vacilar tan elevadas virtudes, y transforma su muerte en glorificación, en inicio de una nueva y más alta vida: la de la fama impercedera.

Por ello la reiterada alabanza de los valores del caballero que expresa la tragicomedia; pues si el primer momento de dudas y vacilaciones se resuelve siempre con el seguimiento del *deber* cristiano (ante los avisos de Fabia) y de los mandatos de su honra (qué dirán si se vuelve); esto es, resulta ser ya un primer encubrimiento. En el segundo, sucede lo propio, y don Alonso soluciona definitivamente sus dudas morales, encuentra la verdad y reconoce sus culpas (falta de fe, aceptar el poder de Fabia, pecado de vanidad, de orgullo excesivo, de honor riguroso), para poder morir cristianamente, libre ya de pecado, ensalzado definitivamente. Y es que, no lo olvidemos, la unión paradójica de castigo y exaltación, de justificación poética y glorificación constituye, creo, la clave estructural y semántica de la obra.

Las manipulaciones mágicas de Fabia, por otra parte, no sólo consiguen que don Alonso Manrique, cristiano modélico, confunda su fe y con ella la percepción de la realidad, sino que también, y simultáneamente, logran que experimente una sensación totalmente nueva para él, prototipo de hombres valientes y temerarios: el miedo. Camino de Olmedo, nuestro galán tiene miedo, mucho miedo:

Lo que jamás he temido,
que es algún recelo o miedo,
llevo caminando a Olmedo.
(2344-46.)

¡Qué de sombras finge el miedo!
 ¡Qué de engaños imagina!
 (2415-16.)

Precisamente él, que se ha enfrentado sin vacilar con todos los peligros que se le han antepuesto, que ha arremetido valientemente contra Rodrigo y Fernando en el primer encuentro que ha tenido con ellos, que ha brillado siempre por su audacia impar en justas y torneos, que ha sido de continuo el primero en alancear toros bravos... Él, justamente llamado el caballero por excelencia de Olmedo, paradigma de galanes valerosos donde los haya... tiene miedo, está nítidamente atemorizado.

Sin embargo, de la misma manera que ante las vacilaciones de su fe se imponía su calidad cristiana ejemplar, ahora, ante la asechanza del miedo se impone su valentía de caballero arquetípico que no puede permitirse la flaqueza del temor. Esto es, otra vez impera su *deber*. O lo que es lo mismo, su honor, su aristocracia, su categoría sociomoral le impiden el miedo, pues sólo a los de baja cuna les está permitido ceder ante tales amenazas:

Mira que temer sin causa
 es de sujetos humildes.
 (2279-79.)

Por ello él, ejemplo de caballeros, supera el miedo, sigue adelante su camino y... encuentra la muerte. Porque como él dice significativamente:

En mi nobleza,
 fuera ese temor bajeza.
 (2410-11.)

Su condición de héroe paradigmático le obliga, le fuerza imperiosamente a seguir adelante; es decir, es el otro motor fundamental que le lleva derecho a la muerte, que conduce a la tragedia, porque de otra forma, si no fuera así, su fama intachable quedaría considerablemente mermada. Don Alonso tiene perfecta conciencia de eso, de su posición, de su prestigio, de sus obligaciones de caballero; de ahí que exclame: «¿qué han de decir si me vuelvo?» (2426).

En efecto, no puede regresar a Medina porque su honor —y la valentía

que implica— es otra de las fuerzas axiales que se le presuponen, que guía siempre sus actos y que, en este caso concreto, le impele inexorablemente hacia la muerte. No el destino, desde luego, que, en mi opinión, carece de toda encarnadura dramática dentro del texto. En el mejor de los casos, se podría admitir que el honor y la fe funcionan como sustitutos del destino, pero nunca que ése motive las acciones del héroe ni las de la trama en que se desenvuelve¹⁴. Otra cosa es que la certeza previa de su muerte funcione en el contexto de la representación, entre los espectadores del drama, que, conocedores del obligado final, captarían la inteligente ironía trágica de la obra tan bien analizada por Francisco Rico.

El tercer móvil impulsor de la tragedia es el amor filial del galán. Don Alonso, una vez más, sigue los designios del *deber*, en este caso debert de obediencia a sus padres. Puesto en el brete de tener que elegir entre éste, motivado por la intranquilidad de sus progenitores que sabían del peligro que implicaba alancear toros, y su personal deseo de permanecer al lado de su adorada Inés, decide obedecer el mandato de la obligación filial:

De mis padres el amor
y la obediencia me lleva,
aunque esta es pequeña prueba
del alma de mi valor.
Conozco que fue rigor
el dejar tan presto a Inés...
(2354-2359.)

La tragedia se consuma precisamente porque don Alonso es un caballero intachable, un héroe que lleva hasta sus últimas consecuencias su condición arquetípica y ejemplar. De ahí que encuentre la muerte en cumplimiento de sus obligaciones de cristiano modélico, de hombre de honor y

¹⁴ No puedo estar de acuerdo, claro es, con opiniones como la de Francisco RUBIO, para quien: «Amor, muerte y destino son los pilares sobre los que se fundamenta la tragedia» (*op. cit.*, p. 26); o como el de W. F. KING, en cuyo *art. cit.*, por tantas razones espléndido, se lee, en cambio, que: «*El caballero de Olmedo* is a tragedy of destiny as surely as is *Oedipus Rex*...» (p. 376). Menos aún comparto la opinión de este crítico cuando, al igual que Soons, compara la muerte del caballero con la pasión de Cristo: «The destruction of the beautiful and the good in the person of Alonso is not an act of wanton cruelty but, like Christ's death, a sacrifice necessary within the grand design of the Creator» (p. 379). *Cfr.*, además, T. A. O'CONNOR, *art. cit.*

de hijo leal. Y es que no podía ser de otra manera, porque Lope de Vega en esta obra se había impuesto a sí mismo una difícil condición previa: matar a un caballero perfecto. El problema, visto desde el taller dramático de Lope, era, si no ando errado, el siguiente: ¿cómo justificar la muerte de un caballero ejemplar?, ¿cómo explicar que un caballero paradigmático fuera castigado sin dejar por ello de ser un modelo de nobleza y virtud? El cantar que le servía de base le imponía, desde luego, tal tesitura; le obligaba a solucionar literariamente tan arduo conflicto.

Para ello, el Fénix recurrió en primer lugar a la tradición celestinesca, e hizo que su galán, movido por la premura de su amor, solicitara los servicios de una alcahueta. Hecho este, por cierto, sumamente extraño en la obra de Lope, cuyos galanes casi nunca se sirven de terceras celestinescas, sino que utilizan, como es bien sabido, a criados y criadas para tales menesteres intercesores. Y es que Lope necesitaba justificar de ese modo la intromisión de un cierto desajuste religioso-moral (que afloraría con todo su patetismo en la confusión final entre lo divino y lo demoníaco que hemos analizado) en la intachable conducta del caballero. De hecho, la necesidad de una celestina en la escena es tan obvia en aras de encontrar una justificación moral a la muerte del héroe, que el dramaturgo no pudo, no supo o no quiso explicar bien tal inserción en el entramado de su tragico-media.

En efecto, dicha inserción no se explica por motivaciones internas de la «fábula», por exigencias de la acción, ya que el amor entre don Alonso e Inés es previo a la intervención de Fabia. El texto no aclara las causas por las que aparece en él la tercera. Y no se puede sostener, en mi opinión, que acuda a la intercesión de la bruja por el hecho de hallarse en un pueblo que no es el suyo —como defienden King y Rico, por ejemplo— y encontrarse sin asideros a los que acudir, ya que nunca se indica así, ni siquiera se sugiere en la obra. Además, en casos semejantes de la obra lopeveguesca, como el de *El galán de La Membrilla*, pieza en la que el caballero se enamora también de una dama del pueblo cercano, la corteja y acaba por conseguirla; en casos tales, digo, no se solicitan los servicios de alcahueta alguna. Tampoco podía Lope hacer que don Alonso pidiera la intervención de Fabia antes de que Inés se hubiera prendado de él, ni, una vez enamorada, para lograr la consumación carnal de tales relaciones al margen del matrimonio, porque de las dos maneras habría echado por tierra la calidad perfecta y virtuosa del héroe; y ya sabemos que don Alonso es

y debe ser siempre el caballero por definición, «la gala de Medina, / la flor de Olmedo».

Es decir, el galán no precisa verdaderamente de los servicios de Fabia, ni en el entramado de la acción se explica cabalmente su intervención. Sin embargo, Lope de Vega sí necesita su inclusión, a fin de justificar posteriormente el castigo del caballero, sin que deje por eso de ser el «caballero», el paradigma sin tacha,

el más noble, el más valiente,
el más galán caballero
que ciñó espada en Castilla.
(2497-99.)

Los frecuentes recuerdos de la inmortal *Tragicomedia* de Fernando de Rojas —no es necesario insistir en ello— que hay a lo largo y ancho de la pieza de Lope servirían así, dada la tradicional fama de *La Celestina*¹⁵, para que los espectadores de la obra lopeveguesca establecieran una relación, no por latente menos funcional, de la intromisión de Fabia con la de la propia Celestina, así como de los pecados de Calixto con las faltas de don Alonso; y ello a pesar del abismo moral que separa a los dos galanes, a pesar del carácter totalmente virtuoso de don Alonso. De ese modo, Lope no sólo efectuaba un homenaje a *La Celestina*, sino que también trataba de justificar la muerte del caballero. Y de manera harto curiosa, por cierto, haciendo que el espectador, inmerso en el tráfico de la representación, proyectara sobre el modélico don Alonso su recuerdo de las no tan ejemplares cualidades de Calixto; e hiciera lo propio con Fabia y Celestina, Inés y Melibea, y Tello y Sempronio.

El procedimiento era muy sutil y, posiblemente, durante las bulliciosas representaciones barrocas tuviera cierta efectividad, aunque la identificación entre los personajes de *La Celestina* y los de *El caballero de Olmedo* no se sostiene apenas con rigor ni siquiera en el caso de Fabia, alcahueta y bruja, sí; pero siempre honesta con el héroe, siempre fiel y leal a don Alonso, exclusivamente dedicada a su servicio.

¹⁵ Recuérdese, simplemente, la advertencia inicial de la obra, que dice contener: «... avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas». Ed. de D. Severin, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 35. Cfr., M. BATAILLON, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, París, Didier, 1961.

Por otra parte, no obstante los móviles analizados, aún nos queda por ver un cuarto y poderosísimo motor de la tragedia, perteneciente asimismo a la omnipresente condición arquetípica de este caballero renacentista sin par. Me refiero a la significativa reflexión, totalmente lógica y racional, que el caballero realiza sobre la posibilidad de que don Rodrigo le haga daño, poco antes de partir por última vez de regreso a Olmedo.

Don Alonso Manrique, siempre puro, honesto, leal, valiente y virtuoso, admirado por las damas, envidiado por los hombres, agasajado por el mismo rey, acompañado contantemente de la suerte, permanece inmutable en su elevada y nobiliaria altura. Es el caballero por definición, el aristócrata ideal, el vencedor. Su oponente, Rodrigo, es todo lo contrario: más cobarde, menos brillante, nada puro, bastante vil, desgraciado siempre y perdedor en todo. Las diferentes visiones del mundo que tienen ambos caballeros se funden también en el momento cumbre de la muerte de don Alonso; porque éste, que había puesto en fuga a don Rodrigo ya al comienzo de la obra, que le había afrentado personalmente, que había conseguido quitarle el amor de su dama, que le había puesto en ridículo alanceando toros, que incluso le había salvado la vida, para mayor humillación... Este galán perfecto y arquetípico, enquistado en su concepción ideal y aristocrática del mundo, no prevee que el otro pueda asesinarlo. Cómo le va a matar —argumenta racionalmente don Alonso— un caballero a quien acaba de salvar la vida. Eso podría hacerlo un hombre de humilde cuna, de viles instintos, pero nunca un caballero:

Pero ya no puede ser
que don Rodrigo me envidie,
pues hoy la vida me debe;
que esta deuda no permite
que un caballero tan noble
en ningún tiempo la olvide
.....
que la ingratitud no vive
en buena sangre, que siempre
entre villanos reside.

(2288-99.)

Craso error; el último y gravísimo error de don Alonso es éste: pensar que todo caballero tiene tan alto y ejemplar concepto de la caballería como

él. Pues aunque su razonamiento sea lógico y coherente desde su personal punto de vista, desde su nobleza perfecta e incólume; no lo es tanto aplicado a los demás mortales; no es generalizable, como demuestra la traidora actuación de don Rodrigo. La muerte del héroe, alevosa y traidora, ejecutada de noche y entre varios que rehúyen el enfrentamiento individual y se sirven de armas de fuego, confirma este planteamiento, pues ensalza una vez más a don Alonso, al tiempo que envilece definitivamente la condición caballeresca de don Rodrigo.

Se podría decir entonces, que el caballero muere también por causa de su elevada concepción del mundo caballeresco, de su noble idealismo, de su alejamiento de la realidad cotidiana, en suma. Una vez más la impresionante altura caballeresca de don Alonso, su imponente calidad de modelo ejemplar es, simultáneamente, causa de su muerte y broche de su gloria.

El rico y complejo tapiz temático de *El caballero de Olmedo* no se agota, desde luego, con estas reflexiones acerca de las implicaciones caballerescas y morales del texto, pues sin duda existen otras motivaciones de índole social sumamente interesantes. Se trata de que, para acentuar aún más la tragedia, después de muerto el caballero y sin que se tenga aún noticia del desgraciado suceso, cuando don Pedro tiene, por vez primera en toda la obra, conocimiento de que su hija Inés ama a don Alonso y desea casarse con él, no obstante haberla comprometido previamente con don Rodrigo, el bondadoso padre accede de inmediato a los deseos de Inés; rápidamente, sin dudar un solo instante, dice a su hija:

—Cásate en buena hora, Inés.

(2562.)

—Desde agora es tu marido;
que me tendrá por honrado
de un yerno tan estimado,
tan rico y tan bien nacido.

(2581-84.)

Sin embargo, como ya sabemos, don Alonso ha pasado a mejor vida cuando esto acaece, e Inés se queda con la miel en los labios. Su castigo, si no tan duro como el del galán, es quizá más cruel. ¿Por qué? Por haber aceptado, al igual que el caballero, la intervención de Fabia, la «farsa» religiosa con la que se introduce la alcahueta en su casa como supuesta educadora de buenas costumbres, etc... Es decir, por causas morales, sin duda.

Pero también —y es lo que me interesa en este momento— por haber transgredido ambos (dama y galán) unas barreras sociales aparentemente difíciles de superar, pero que al final resultan no ser ni siquiera pequeños obstáculos. Me refiero, claro es, a la autoridad paterna, tan denostada por nuestros novelistas y dramaturgos áureos, que, en este caso —bien es cierto que cuando y ano tiene remedio el asunto— se muestra sumamente blanda, comprensiva y accesible. Don Pedro acepta de inmediato la nueva boda que le propone su hija Inés, sin poner ante ella la más mínima traba. De este modo, trágica e irónicamente, se demuestra una vez más que la intromisión de la alcahueta era absolutamente innecesaria, puesto que, a juzgar por lo que sucede ahora, si don Alonso hubiera solicitado la mano de su dama a través de los cauces usuales, el progenitor se la habría concedido, ya que así lo hace la única vez que tal petición se formula en la obra.

Más aún, el desorden moral introducido, la deshonor del prado que tal pecado implica, la misma muerte del caballero a la que conduce... Es decir, toda la conflictividad de esta compleja obra, en suma, resulta ser alto totalmente gratuito e innecesario, producto del afán apresurado e injustificado de ambos amantes por saltarse unas barreras sociales que, a la postre, son inexistentes. De este modo, inteligentemente, Lope añade a la falta moral de sus protagonistas una tacha social que conlleva además —lo que es más importante— la constatación palmaria de la absoluta gratuidad de ambas transgresiones. Con lo cual, la falta de auténticas motivaciones del conflicto, su artificiosidad, su futilidad serían quizá las tachas justificadoras del castigo menos desdeñable.

Pero no nos engañemos, pues tal argumentación se nos ofrece únicamente a trasmano, pero nunca de antemano ni en el núcleo de la pieza. La radical carencia de motivaciones de este conflicto sólo existe como punto de llegada del drama; esto es, sólo funciona al analizar la obra desde el final. Ya que, si nos situamos en el momento en que don Pedro compromete a su hija con don Rodrigo, las acciones de los amantes sí tienen un sentido pleno. ¿Cómo iban a pensar que el padre de Inés rompería tan fácilmente su palabra, su compromiso con el galán rival? Realmente, lo que sucede es que Lope de Vega aprovecha esta tesitura con su habilidad teatral característica, dada su situación final, para acumular faltas, para adicionar responsabilidades no sólo de orden socio-moral, sino incluso absolutamente innecesarias, presentadas como gratuitas, con el fin de justificar en la mayor medida posible algo tan difícil de digerir como la muerte de

un caballero ejemplar, auténtica clave de la obra, como estamos viendo. La tensión entre justicia poética y necesidad del castigo explica, según creo, desde la óptica de Lope, tan compleja construcción.

La figura del padre, además, tiende a ser generalmente benévola con los «yerros del amor» de sus hijas en toda la obra lopeveguesca, como es bien sabido. Y en este caso, don Pedro encarna, acentuada e intensificada, tal tendencia general¹⁶. Y ello porque es un padre que, en contra de lo habitual, no representa la función defensora a ultranza del honor familiar, puesto que ni se entera de la deshonor que contra él supone la «farsa» cómica que fingen delante de sus narices Tello, Fabia e Inés. El dramaturgo, inteligentemente, ha desplazado tal función hacia el galán rival, hacia don Rodrigo, quien, aparte sus motivaciones personales de envidia, celos, humillación, etc., planea vengarse de don Alonso por haber deshonrado la casa de Inés merced a la susodicha «farsa»:

¡Qué honrada dueña recibió en su casa
don Pedro en Fabia! ¡Oh mísera doncella!

.....
No sabe, aunque es discreta, lo que pasa,
y así el honor de entrambos atropella.
¡Cuántas casas de nobles caballeros
han infamado hechizos y terceros!
(2312-19.)

Es evidente que el padre, definido como bondadoso, configurado por su tendencia a soslayar faltas de amor, habría perdonado a su hija cualquier desliz, lo cual hubiera convertido esta tragicomedia en comedia de capa y espada. De ahí que don Rodrigo sea el encargado de vengar la afrenta, acogiéndose al código del honor. Lope, una vez más, ata los cabos argumentales que llevan a la muerte obligada del caballero de Olmedo¹⁷.

Recapitulemos breve y definitivamente: don Alonso Manrique, paradigma de nobles renacentistas, cortesano y virtuoso, ducho en armas y le-

¹⁶ Don Pedro, además, al decir de Fabia, había sido muy dado a las faldas. De ahí su benevolencia en asuntos tales. De él dice la alcahueta que, además de haber utilizado con frecuencia sus servicios de intermediaria, «cuanto vía, tanto amaba» (306).

¹⁷ La rivalidad entre los dos pueblos, Olmedo y Medina, acentúa sin duda la de ambos galanes, e influye en la alevosa muerte del héroe. Aunque, en mi opinión, es una motivación secundaria, supe-
ditada a las que he desarrollado, por lo que no la he tenido en cuenta.

tras, modelo de caballeros cristianos... debe morir sin perder un ápice de su calidad arquetípica. Para ello, Lope utiliza como primera fuerza motriz el amor. El caballero sufre una intensísima herida amorosa, y busca, en su premura apasionada, a Fabia, sin pensar en las consecuencias de tal acto, sólo porque desde su altura nobiliaria, desde su mundo ideal, los mandatos del amor honesto y puro son ineludibles: «Tello, un verdadero amor / en ningún peligro advierte» (976-77).

Ningún propósito deshonesto le lleva hacia la alcahueta; ninguna utilidad concreta tendrá su intercesión; pero el dramaturgo ha iniciado así, casi inocentemente, una cadena de faltas socio-morales, o de moral social, si se quiere, además de totalmente innecesarias, que no tienen otro objeto que el de justifica poéticamente (de otro modo es imposible) la muerte del héroe, obligada de antemano.

No obstante, como debe seguir siendo un caballero perfecto, don Alonso mantiene incólumnes sus virtudes idealizadas, su honor, su fe, su amor filial, su elevación y pureza nobiliarias..., cualidades modélicas todas que son las que intervienen como fuerzas incontestables precisamente en el momento de la verdad, en el de la tragedia, prevaleciendo sobre otras menos depuradas, con el fin de conducirlo magníficamente hacia una muerte heroica, caballeresca y honrosa. Así, se dan, paradójicamente, la mano castigo y exaltación gloriosa, expiación de culpas y ardorosa defensa de tan nobles prendas. Justicia poética que alcanza también a Inés, como hemos visto; y, desde luego, justicia no tan poética, sino legal, que se abate con todo su rigor sobre Rodrigo y Fernando, ambos únicamente castigados por su crimen, vilipendiados definitivamente por su felonía, pero carentes del abrumador contrapeso de gloria que rodea a don Alonso; tan poderoso, éste, tan grande, que su nimbo dificulta la visión del castigo. Y es que el Fénix contempla con indudable agrado tan quintaesenciada concepción del mundo, y la defiende sin vacilar, aunque no por ello deja de sugerirnos, al parecer, que está condenada al fracaso de sus fines prácticos, al desbaratamiento de sus anhelos materiales, quizá porque a estas alturas del siglo XVII, como acababa de mostrar genialmente Cervantes, no había lugar para héroes tan perfectos, tan aislados en su pureza, que analizaban mal la prosaica realidad de cada día, bien que desde su óptica ejemplar e ideal. Los tiempos de los caballeros sin tacha habían pasado ya a la historia, quizá desde siempre.

ANTONIO REY HAZAS

LA GRAN DRAMATURGIA DE UN MUNDO ABREVIADO

Llevada por la curiosidad del rescate de textos en muchos casos inéditos de Calderón, hace tiempo que me ocupo, junto con el profesor Antonio Tordera, en vislumbrar no sólo un aspecto nuevo o reservado del autor de *La vida es sueño*, sino de proponer una revisión del concepto de obra corta dramática o teatro menor que atienda, más que al apunte erudito de observar su diacronía histórica, a observar su funcionamiento integral en un espectáculo, aplicando una cierta teoría o definición supragenérica, que, por encima de los dislates momentáneos o accidentales de subgéneros como entremés, loa, mojiganga o jácara, apunte a una indudable *unidad de funciones*: la risa, la provocación o subversión, con el sustrato común de lo festivo, lo irracional, lo paródico, lo carnavalesco¹. Las notas que de manera condensada voy a exponer suponen, pues, una escritura a dos manos, aplicando una suerte de mezcla de *cogitatio* histórica e *imaginativa* teórica y teatral que se han empeñado en la placentera reflexión sobre la compleja semántica del Barroco. Cuando vamos a la búsqueda de palabras que tranquilicen nuestras ideas, lo más obvio —y lo digo recordando a Camilo José

¹ Así, aquí sólo pretendo realizar una exposición abreviada (por el espacio y por la evidente intención pedagógica de este Seminario) de lo que teórica y prácticamente hemos expuesto en diversos trabajos, sobre todo en nuestra edición crítica de los *Entremeses, jácaras y mojigangas* de Pedro Calderón de la Barca (Madrid, Castalia, 1983) y en *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII* (Londres, Tamesis Books, 1983).

Cela— es «abrir la espita de los denuestos» que proporciona el Diccionario. El entrañable *Diccionario de Autoridades* (recogiendo la formulación de Covarrubias) nos habla así del *entremés* como una «representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad o para divertir y alegrar al auditorio». De esta noticia léxica, entiendo que surgen los dos *rasgos fundacionales* de la obra dramática breve (en abstracto): *entretener*, y en un plazo *breve*. Con estos presupuestos, lo que ocurre para que, *a posteriori*, diferenciamos un entremés de una mojiganga, de una loa o de una jácara, es que, en cada una de estas formas se produce la condensación significativa de unos rasgos dramáticos sobre los que el autor pulsará con más insistencia. Ello no es óbice para denotar un origen o rasgo histórico quizá diverso. Pero en todos los casos actúa la causa y objetivos comunes de columbrar la *risa* como mecanismo que pone en marcha unos dispositivos quizá no tanto de fácil e inmediata subversión (sobre esto volveré más adelante), como de *reflexión*. Quiero decir que la primera pregunta que surge, al estudiar el teatro breve de Calderón, es, en primer lugar, si introduce alguna novedad espectacular en su tratamiento o escritura dramática, y, en segundo lugar, si este breve corpus² cómico o *grotesco*³ forma o no un todo con su obra

² AGUSTÍN DE LA GRANJA, profesor granadino que paralelamente a nosotros tuvo interés por el teatro menor calderoniano, nos ha sugerido en diversas ocasiones la ampliación de este corpus con nuevos entremeses como el de *Los degollados* (que ya fuera descubierto por ENRIQUE RULL, y que amablemente nos ofreció para incluir en la edición, vid. *Segismundo*, vol. 1978-80, pp. 171-180), así como *El mayordazgo* y *La melancólica*. De todo ello conjetura en «Los entremeses de *La premática*, de Calderón (Notas y addenda a una edición crítica)», *Estudios Románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, Granada, 1985, pp. 257-274. Sería posible, pues, a través de estudios prudentes y pormenorizados, dilatar considerablemente las atribuciones. Cuando realizamos la edición tratamos lógicamente de aplicar sobre todo un prurito de certidumbre. A mi modo de ver, y, además de la confianza (tan esperanzada como de inevitable sumisión) en un futuro estudio informatizado aplicable a la compleja realidad textual de las piezas breves, cabe ir desarrollando unos criterios para establecer hipótesis fiables de atribución y autoría, en donde entrarían: a) marcas o huellas de las obras mayores del autor en su producción menor que incidan sobre todo en la tendencia autoparódica; b) atribuciones fidedignas por documentos de época; c) revisar documentación teatral (como los volúmenes de Shergold y Varey), para establecer correlaciones entre las compañías y sus respectivos repertorios y de ahí deducir (por los nombres de actores) hipótesis de atribución o jalones de cronología. De todo ello se debatió en las sesiones del *Coloquio sobre teatro menor en España a partir del siglo XVI* (mayo 1982), luego publicadas en *Anejos de Segismundo*, núm. 5, Madrid, CSIC, 1983.

³ El concepto de *grotesco* progresivamente ha auspiciado el interés sobre los recursos de un Calderón hasta ahora visto desde una perspectiva un tanto monolítica y «sacramental». A partir del concepto de *parodia dramática* ya escribe algunas páginas LUCIANO GARCÍA LORENZO en «Elementos grotescos en el teatro de Calderón», *IV^a Table Ronde sur le Théâtre Espagnol (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Université de Pau, núm. 2 (s.a.) (Collegue, 1982), pp. 28-36, analizando sobre todo la *Mojiganga de las Visiones*

llamada seria. Respecto a lo primero, diré que, de acuerdo con la cronología provisionalmente establecida por mí misma⁴, la primera pieza escrita (o, al menos impresa) de Calderón, data de 1642 («Entremés famoso de las Jácaras», en *Donaires del gusto*). Calderón arranca, pues, de un estudio del género muy consolidado en lo que se refiere a motivos, tipos y argumentos: Quiñones de Benavente, saludado por Hanna E. Bergman como el Lope de Vega del género chico, morirá en 1651 y su obra marca formalmente una estructura, por lo demás, con pocas posibilidades de variantes combinatorias. En cuanto a lo segundo, es sorprendente observar cómo en una y otra dirección de su escritura encontramos no sólo semejante uso de los recursos estilísticos, sino también una reflexión semejante sobre la vida y el conocimiento de la realidad, lo cual es ya mucho decir si releemos con cuánta agresividad y con qué despiadada destreza Calderón expone las pasiones del hombre, sus necesidades y los vicios de convivencia entre españoles. Así pues, Calderón se ofrece como paradigma de un autor que aplica con minuciosidad sus más preciosistas recursos a acrecentar la madurez del género apoyándose con lucidez en la convención. La novedad, como escribiría Poussin, no consiste en un tema nuevo, sino en que una disposición y expresión sean acertadas y nuevas, y así, el tema, de ser común y viejo, se convierte en singular y nuevo. Y como anotara en el Madrid de 1866 Adelardo López de Ayala que confiesa «manoseó» el texto de *El dragoncillo* para ponerlo en música zarzuelera Emilio Artieta: «La risa puede, a fe mía / ser tan culta como el llanto. / Don Pedro ya lo sabía». Se tratará, pues, de apurar el aparato dramático, disponer los recursos —pues el tiempo del entremés es angosto, según diría Valle-Inclán al hablar de sus *Comedias Bárbaras*—, apretados «como herramientas en estuche» (Quevedo, por cierto, también se sometió, como era de esperar, a las tentaciones satíricas y esperpénticas del género⁵), pero con una perfecta eficacia: nunca como en el entremés, la escritura dramática reclama el complemento del gesto y su virtual lectura como texto puesto en escena.

No por otra razón nuestra *lectura* de la *Opera Minora* calderoniana se

de la Muerte. ALBERTO NAVARRO se ocupa más extensamente de la comicidad lingüística del gracioso calderoniano en *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco*, Kassek, Ed. Reichenberger, Univ. de Salamanca, 1984. Vid. más adelante nuestras reflexiones en torno a este paradigma de lo grotesco.

⁴ *Calderón y la obra corta*, citada, pp. 215-217.

⁵ Corpus que ahora podemos leer, limpio de errores y falsas atribuciones, en la impecable edición de don JOSÉ MANUEL BLECUA, *Obra Poética Completa de F. de Quevedo*, t. IV, Madrid, Castalia, 1981.

parapetó tras el motivo del *mundo menor*, describiendo el comportamiento de los principales subgéneros como un espejo abreviado de géneros o formaciones culturales superiores.

EL ENTREMÉS: UN ESPEJO ABREVIADO DE LA COMEDIA.

EL CHANTAJE DEL REALISMO

La pieza breve, sobre todo el entremés, no es inmune a su convivencia, aunque sea forzada, con la comedia. Consciente de ello, Calderón constituye el entremés como producto cultural específico, insistiendo en dos referentes. Por un lado, el de la *fijación literaria* a través del modelo más afín que se le ofrecía: la *comedia* y, como consecuencia, se perfila un rasgo muy propio de la semántica del entremés, que será la apropiación de una *línea argumental* más *coherente* y concatenada que la que poseen la jácara o la mojiganga. Esto, a su vez, llegará a condicionar la morfología del género y el autor habrá de sortear el constante acoso de las convenciones, del «crucigramatismo» en el que fácilmente abocan las series literarias impregnadas por lo que Lotman llamará *estética de la identidad*. Las estrategias o arquetipos argumentales, así, se dispondrán en poco más de tres fórmulas: protagonista de posible fuerte personalidad dramática, soporte y/o agente de burlas o ficciones ingenuamente correctivas; cuadro de costumbres en su más amplia acepción, parodia de ciertos ritos o convenciones, o recuerdo de festividades; inversión paródica o autoparódica del propio teatro calderoniano: *La pedidora* o *La franchota*; *La plazuela de Santa Cruz*, *El sacristán mujer* o *Los instrumentos*; *El desafío de Juan Rana* o *El dragoncillo*, podrían ser ejemplos ilustradores de estas tres direcciones. Pero cuando se habla del entremés como *comedia abreviada*, el ejemplo más notorio, por el mimo y cuidado puestos en la planificación de su estructura, es, sin duda, *La rabia*, que, de modo insólito, desarrolla la lógica de sus acciones concatenando espacios, tiempo y desarrollo del argumento en los tres tiempos o actos canónicos de la comedia. El referente a la órbita comediesca implica otra connotación: si la comedia, al decir de la preceptiva, había de ser «espejo de la vida humana», el entremés, de manera condensada, se verá sometido a la larga a lo que yo he llamado el *chantaje del realismo*, esa idea decimonónica —y equívoca— del espejo ustorio. El entremés (o la mojiganga) *reflejan* la realidad nunca de manera neutra. Ya Eugenio Asensio

en su espléndido *Itinerario del entremés*⁶ descartaba para las piezas breves el tipo de costumbrismo que él denominaba *nostálgico* (evocador de un mundo periclitado, al estilo de Mesonero) y el *progresista* o de *reforma social* (Mariano J. de Larra), ambos, por cierto, cristalizados en el Romanticismo. Por mi parte pienso que el costumbrismo del entremés queda ligado, bien al costumbrismo «magnificador», «evasionista» o «espectacular», que trasmuta ocasionalmente el escenario en ventana o atalaya desde donde se contempla una fiesta real o urbana (*Las Carnestolendas*, *El Convidado*⁷, *El Toreador*), o a un *reflejo satírico*, de daguerrotipo de los personajes teatrales de la comedia: cuando se cruzan los umbrales de este mundo breve el galán de la comedia se trasmutará en ridículo fanfarrón o pedante sacristán, la dama en sospechosa mujer de vida libre, el padre en vejete de «habla papanduja y gorra chata». Lo que es incuestionable es que el entremés posee una clara *vocación admiradora*, observando la realidad no sólo para retratar los ambientes, sino para especular sobre los comportamientos humanos que luego parodia o deforma en una especie de empeño didáctico. El licenciado del *Entremés de los mirones* lo explica con clarividencia:

A muchos, que han pretendido ser cofrades, no hemos querido admitirlos, porque no basta ser *mirón*, sino también *admirón* o *admirador* de las cosas que se ven. ¡Cuántos jumentos o caballos pasean por las calles de Sevilla con los ojos abiertos, siendo *mirones* de todo lo que pasa, que preguntados que han visto [...] no darán razón de ello! Lo mismo sucede a muchos hombres, que pasan por lo que ven con el mismo descuido de un caballo⁸.

De esta capacidad de observación proviene una pequeña matización que pudiera hacerse a la tesis de Eugenio Asensio: es verdad que de manera explícita no ofrece Calderón el cuadro de costumbres «nostálgico» o regresivo en el sentido de una evocación reaccionaria del pasado. Pero, en una segunda lectura, hay dos obras que permiten una sugerente intención «casticista» o «tradicionalista». Se trata de *La garapiña* y *Los guisados*. Ambas obras se adscriben aparentemente al costumbrismo corrosivo o paródico.

⁶ Madrid, Gredos, 1965, pp. 139-140.

⁷ Dice el Vejete al comienzo de esta pieza: «Y esto en el mejor sitio de la Corte, / porque se ven desde sus balcones / las salidas del Rey, las procesiones, / las máscaras, las bodas, / las libreas de toros, y en fin, todas / las novedades, y creciendo el precio».

⁸ *Teatro menor del siglo XVII*, ed. de F. García Pavón, Madrid, Taurus, 1964, p. 80.

bien de la mujer antojadiza que desea ser obsequiada con «flatos» por su galán, bien del poeta loco que pone en escena una succulenta parodia del torneo caballeresco verbal y materialmente degradado. Pero si atendemos a cómo se estructura el plan escénico, en un momento dado los personajes (en ambos casos alegóricos y grotescos) se sitúan en espacios dramáticos diferenciados que de algún modo representan la tradición y la innovación (o, por mejor decir, la novedad pretenciosa y esotérica). Así, en *La garapiña* acabará por imponer su ley doña Aloja, bebida de tradicional solera hispánica (que constaba de agua y miel y especias aromáticas como canela, jengibre, pimienta larga, nuez, clavo), sobre las diversas aguas de limón, de agraz, de canela, chocolate, etc., que constituyen como «potables asesinas» la «calabriada farfante» y que reconocen ante la ancianidad y la autoridad de la razón que «somos originarias / del solar de su aguamiel». En *Los guisados*, planteado como torneo entre diversos platos nacionales y extranjeros (doña Albondiguilla, don Gigote, don Carnero Verde, doña Pepitoria, don Estofado), en donde cañas y lanzas dan paso a enormes pasos de canela y cucharones, acaba imponiéndose «Doña Olla»:

A todos hoy la Olla
fuerza es que venza,
pues no sólo mantiene,
pero sustenta.

De paso Calderón involucra, con la canónica sucinta erudición del entremés, el daguerrotipo de dos mitemas nacionales: el de la pureza de sangre («mi sangre, si la ignoráis, / podréis saber por el rastro», se supone que de las morcillas que cuelgan como un aditamento más de su extravagante atavío) y el de la enjundia tocínil de los cristianos viejos («Mi dote es grande: el tocino»).

LA JÁCARA COMO ABREVIADO TEATRO MELODRAMÁTICO Y DEL CRIMEN

En la jácara penetramos en un tejido dramático dominado por la tradición romanceril canallesca y el caldo de cultivo de lo hampesco y lo delictual.

Olvidando su origen estrictamente musical, se apoya la historia del género:

a) En una temática que supone una epopeya de lo rufianesco o, al decir de José Hesse, una trasmutación del tono épico de los romances medievales en una narración de una serie de episodios que tendrán la mancebía como núcleo central⁹.

b) En el despliegue de un dispositivo lingüístico primordial como será el lenguaje marginal de la germanía. Así, en nuestra investigación, el espejo de la obra corta convertía a la jácara en un abreviado teatro del crimen, atractivo para escritores como Quevedo, Cervantes y el propio Calderón por las mismas complejas razones quizá que una oscura apetencia de «transgresión» del orden social impulsará a dramaturgos notorios como Valle Inclán o Jean Genet. Ello pese a la evidente constatación de *público escarmiento*, de ejecución y (de paso) rememoración de la tortura que contienen la *Jácara del Mellado* o *Jácara de Carrasco*, de Calderón. Pero el resultado nunca es claro: el morir gallardamente, el particular estoicismo con que los jaques y sus daifas construyen su estética moral ante el patíbulo pone en cuestión la eficacia de la intención jurídica de penar «in anima populi». Ladrones, prostitutas y terceras se convierten en espectáculo: «Los exhibían para avergonzarlos sin contar con que la vergüenza no se asoma más que a los actores primerizos, y con que la exhibición hace a los actores. Y que tan teatro es la calle como cualquier otro teatro»¹⁰. De ahí pasaremos a la estructura formal de la *jácara entremesada*, paréntesis normalmente irónico y melodramático de las postrimerías del jaque, del breve espacio que media entre la sentencia y su ejecución. Ambos protagonistas, jaque y daifa, exhiben un aire de fatalismo, como viviendo un destino escrito de antemano, que fragua en altas cotas de *melodramatismo*:

MELLADO.	No llores, que el llanto fragua en mi dolor más crecido.
CHAVES.	Toda mi vida he tenido el ser tierna como el agua. Deja que a puro llorar me ahogue en mi propio amor.
MELLADO.	En otra parte peor me tengo yo de ahogar.

⁹ *Romancero de germanía*, Madrid, Taurus, 1967, p. 13.

¹⁰ RAFAEL SALILLAS, «Poesía rufianesca (jácaras y bailes)», *Rsli*, XIII (1905), p. 25.

El espacio burlesco de la obra corta se puebla momentáneamente de cierto gesto ambiguo de dignidad melodramática. Quizá es un guiño más de lo que se ha llamado, para diversos motivos paródicos del Siglo de Oro, *una estrategia de las lágrimas*, uno de los mecanismos que, por inversión, mejor emplea Calderón, que aprovecha el resorte de la tendencia trágica, la emulsión emocional del espectador del siglo XVII para, por un acto de violencia paródica, producir risa. Recordamos la cómica figura de Juan Rana con la envenenada variante burlesca de la retórica del amor cortés que le impone Calderón (en lugar de lenguas fuego o llama): «¡Ay, qué bochorno el alma me penetra!». Y más tarde:

RANA.	¡Ay primo que me abraso! ¡Yo estoy loco!
	Apartaos...
CABALLERO.	¿Qué queréis?
RANA.	Llorar un poco.
CABALLERO.	Que son congojas, Dios os las reciba.
RANA.	Son flatos que el amor me sube arriba.
CABALLERO.	¿Un hombre de ese talle tiene enojos?
RANA.	¿Lloro yo con el talle o con los ojos?

Limitada por esta presión melodramática, cálida, la jácara es de algún modo un testimonio de una relación con lo social que puede definirse por la *compresión* sobre el cuerpo individual; el delincuente recibe una escritura sobre su piel constituida a base de apretadas ligaduras, forzadas sogas, signos que imprimen carácter de exclusión social (la espalda será papel donde aparezcan las líneas de la palmeta del verdugo), etc.

LA MOJIGANGA O EL CUERPO SOCIAL EXPANDIDO

En un orden completamente inverso actúa la mojiganga, verdadero microcosmos del Carnaval dramáticamente constituido. La abundancia de elementos carnalescos que aparecen en su esquema: hidalgos «enharinados», almagre en la cara, diablillos, bromas con el agua, la reiterada aparición de un instrumento (casi emblema) específicamente bufonesco como la maza con vejigas o «matrapecados» (o variantes como un bodoque o hisopo o bonete o báculo, etc.), conforman un material o mesa de trabajo con el que cristalizar por estilización, con el que reconstruir la índole efímera, tem-

poral, casi irrepetible del Carnaval. La mojiganga hay que leerla, pues, como un *modelo posible de carnaval* y su dramaturgia se impone con tal fuerza al esquema total de la obra corta dramática que en toda ella es detectable una *dimensión de mojiganga*.

Pero la morfología dispersa y plural de la mojiganga puede analizarse en varios «topoi» o *paradigmas*, de los que destacaré dos.

1. *Paradigma de la corporalidad*: La mojiganga se rige por la visceral lógica de los sentidos, del cuerpo; aplicando a este contexto las investigaciones de Mijáil Bajtín¹¹, a propósito del festín pantagruélico, en la mojiganga la comunicación se produce por devoración («ensartar», «mascar», «zampar», «engullir», «tragar», y casi nunca el civilizado comer). Ello provoca el gozoso desbordamiento en lo escatológico, en la somnolencia y alucinación: *Las visiones de la muerte*, donde un caminante borracho medita sobre su bota que «toda la vida es sueño», o en la fisiológica digestión, como reclama el gracioso de *Las Carnestolendas*: «Mucha de la casmueza, / mucha de la cagancaña, / cagalón e cochelate, / calamerdos, merdaelada».

En el mismo marco corporal hay que entender el *uso del ruido*, característica banda sonora de la mojiganga que acaba siempre con el estruendo de la pandorga y la botarga y la *fantástica indumentaria* en búsqueda — otra vez — de la exacerbación de los sentidos (Don Estofado y Doña Olla, de *Los guisados*, serán descritos en la acotación vestidos «ridículamente como suenan o con verdaderas ollas y pucheros»).

2. *Paradigma de la Naturaleza*: Es como si —por las razones anunciadas en el paradigma anterior— la exageración premeditada deformara la silueta del cuerpo, transformando el vestido en disfraz, en abultamiento disforme y en cualquier medio tendente a destruir «el decoro». Esta deformación no es simple ni mecánica, sino que, profundamente sistematizada, está regida por lo que hemos llamado en nuestra investigación la *iconicidad*, procedimiento semiótico según el cual el signo guarda semejanzas identificables con la cosa significada. La *caracterización icónica* puede:

a) Recurrir a lo *metonímico*. Así, en *Los sitios de Recreación del Rey*, el actor Vallejo, «con barba larga, vestido de yedra», representará a Aranjuez; Bernarda Ramírez, «en un caballito» a la Casa de Campo; y Mendoza, «con una horquilla y cabeza de jabalí», al Pardo.

¹¹ *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1971.

b) Imitar los modelos e incluso el color, intentando reproducir el objeto-personaje. Así, en *La garapiña*, una Dama aparece ataviada «con una túnica de lienzo hasta los pies, de color de chocolate, pintada de jícara, con una en la mano», y otra Dama, «con túnica morada, pintada de copas y dos en las manos»¹².

Se trataría de una animación de lo inanimado, de una personificación que responde a ese principio señalado por Batjín en el procedimiento carnavalesco de disolución de la frontera entre el cuerpo y lo exterior, con un interés por lo «bajo», por el «mundo de las pasiones», una hipótesis semejante (pero en clave farsesca) a la del drama oficial, acerca de la relación del hombre con las leyes de la naturaleza e, incluso, con el sentido de los planetas. Recordemos, junto con el entrañable pero todavía válido estudio de Felipe Picatoste, que Calderón, «impregnado en los estudios bíblicos, tomó de los hebreos aquella concepción sintética del mundo que le abarcaba siempre en su conjunto, sin examinar nunca fenómenos aislados». Y más adelante: «No es la naturaleza la que impresiona a sus personajes; son ellos los que buscan en su aspecto exterior, en sus bellezas o en sus horrores, la comparación y el reflejo de sus pasiones»¹³.

Este panorama desbordante, exuberancia de imágenes y libertad formal a ultranza (superando así la intuición mayor de lógica de la sistemática entremesil), hacen de la mojiganga el *modelo general de la utopía* en que, a la postre, consiste la escena de la obra corta. Y, como se ve, la jácara y la mojiganga adoptan ante la presión social, es decir, frente al conjunto de coacciones y normativas de origen social, dos actitudes diferentes, la agresiva y devoradora de la mojiganga insertada en una cosmovisión desesperada y placentera, y la de la «compresión» y «ligaduras» de la jácara. Ambos géneros podrían ser un ejemplo de qué tipo de transgresiones la sociedad está dispuesta a permitir. La mojiganga puede ser un paréntesis, una válvula de escape temporal probablemente generada por el propio sistema, un espacio teatral en el que el carnaval se ha convertido en arte escénico,

¹² A mi modo de ver, un procedimiento semejante opera en algunas secuencias de la deliciosa versión cinematográfica de *A Midsummer Night's Dream* de Max Reinhardt: la poética utilización metonímica de la gran capa negra de Oberón es, también, la noche que se retira, con su cortejo de elfos y hadas.

¹³ *Calderón ante la ciencia. Concepto de la Naturaleza y sus leyes deducido de sus obras*, Madrid, 1881.

mientras que en el caso de los jaques es materia para la ambigüedad poética, pero nunca para la social.

TEATRO REACCIONARIO FRENTE A TEATRO BURDO Y DE MEZCLA

Quizá es este el punto crucial sobre el que interesa incidir en la hipotética valoración subversiva de esta faceta del teatro calderoniano. Evaluada críticamente la certidumbre del efecto distanciador de la pieza corta como ruptura de la ficción, o, como se ha dicho en otros momentos, de autoconciencia de género¹⁴, se ha tendido a considerar el caso de Calderón, tendente inevitablemente a una unidad orgánica (reaccionaria) que consolida, pese a su heterogeneidad, el *organon* de pensamiento de su teatro dogmático¹⁵. Pero si aceptamos precisamente lo dogmático por explícito, hay que atender entonces a lo explícito de la transgresión aseverativa de palabra y gesto del entremés. Así, aparte de las cuchufletas paródicas acerca del incólume honor conyugal (más que evidentes, por ejemplo, en *El dragoncillo* o en *El desafío de Juan Rana*), el más manoseado de los mitos colectivos del siglo XVII español (la nobleza de sangre) se nos ofrece reivindicado en el rastro de morcillas de doña Olla, o en el más inesperado personaje de *La casa de los linajes*: «¿Hay persona de más sangre / que una mondonguera?». Difícilmente puede presentarse más grosera trasmutación de «calidad» en «cantidad», y muy difícilmente puede quedar un mito inmune a un atentado tan consciente, aunque sea entre los pliegues ficticios de la burla: los mitos comienzan a dejar de serlo cuando comulgan al unísono con su descrédito los engañadores y los engañados.

Y ello precisamente partiendo del estilo de la mezcla, de la renuncia al género químicamente puro que constituyen un espectáculo —y citamos a Peter Brook¹⁶— «socialmente liberador, ya que el teatro popular es por

¹⁴ Recuérdese del propio Calderón en *La mojiganga de las visiones de la muerte*: «¿No se está sabido eso / que todas las mojigangas / tienen un fin, advirtiéndolo / que es disparatar adrede / tal vez gala del ingenio?».

¹⁵ Vid., de JAVIER HUERTA, «El discurso popular en el siglo XVII: Calderón y los géneros teatrales ínfimos», *Calderón. Actas I Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 805-816. Y las ideas de DÍEZ BORQUE sobre *Los Instrumentos*, entremés de Corpus, tocado de los elementos más populistas y demagógicos del género: el antisemitismo burdo que reclamaba el populacho, en su ed. *Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1984.

¹⁶ *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1973, p. 97.

naturaleza antiautoritario, antipomposo, antitradicional, antipretencioso. Es el teatro del ruido, y el teatro del ruido es el teatro del aplauso»¹⁷.

Lo único que defendemos, pues, en el entremés calderoniano, y en el entremés en general, es la progresiva transformación o reconversión del hombre platónico orientado por la búsqueda y especulación de un mundo construido por ideas inmutables, acabadas, perfectas, al hombre aristotélico tentado por instalarse permanentemente en la cualidad de lo *risible*. Y para ello tiene dos sistemas de prospección de la realidad, asomándose a la misma a través de la ventana de la incongruencia. El primero sería un modo de verbalizar y obrar, de actuar y estructurar la dramaturgia en torno a esa teoría que sería la *burla* y la reflexión que suscita el hecho de que el «topos» del engaño/embuste/embrollo se convierta siempre en el núcleo de la estructura entremesil. Como si esa demasía hubiera de golpearnos sistemáticamente a lo largo de la obra, el dramaturgo desliza insistentemente formas proverbiales del mismo campo léxico: «dar gatada», «dar perro muerto», «dar culebra», «dar maza», «dar un como», «flor», «máquinas», «tramoyas», «chilindrinas», «maulas», «zangamanga» o «echar pullas»¹⁸. Juego, fiesta, vacaciones morales (como dice Eugenio Asensio) pero, sobre todo, otra vez, la mueca del desengaño barroco, la circunspección frente al prójimo. El hombre no es un lobo, pero sí un pelele o bufón para el hombre.

El segundo será establecer mecanismos o vías de propensión no sólo al *humor* que todavía mantiene —como explica muy bien Heynrick Ziomek¹⁹— una suerte de orden y simetría oponiendo valor contra valor, pero sin introducir (por instinto de conservación) el caos, sino lo *grotesco*. Y ello,

¹⁷ Sin olvidar, claro está, la contaminación pomposa y espectacular que sufren estas piezas cortas cuando se estructuran adyacentemente a las grandes producciones cortesanas. Por mi parte he estudiado la loa, entremés y mojiganga correspondientes a la representación de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, en Valencia, en 1690, de la pluma de FIGUEROLA, en mi artículo «Los epígonos del teatro barroco en Valencia: la coherencia con una tradición», *Teatro y prácticas escénicas*, II, Londres, Támesis Books (en prensa).

¹⁸ Inevitablemente, esta tendencia española a la materia de mofa, sea verbal (*entropelia*) o no verbal (*tropelia*) ha debido ser objeto de profundo análisis que ahora tenemos en el excelente estudio de MONIQUE JOLY, *La Bourle et son interpretation*, Lille, 1982.

¹⁹ Cf. *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1983, p. 16. En el capítulo que dedica al teatro sigue muy de cerca a STURGIS E. LEAVITT, «Some aspects of the Grotesque in the Drama of the Siglo de Oro», *Hispania*, XVIII, núm. 1 (feb. 1938), pp. 77-86. En cuanto al entremés, cita ejemplos exclusivamente dedicados a Quijotes de Benavente, en lo referente a la pintura externa de los personajes y el uso ridículo del lenguaje: vid. pp. 82 y ss.

de acuerdo con diversas *equiparaciones* o *ecuaciones* ²⁰ que pueden deducirse de las ideas expuestas por el crítico citado. Así, la ecuación *grotesco* = *sorpresa*, *elemento* espectacular o *inadecuado* en el escenario, como la presencia de animales (tropel de toros en *La pedidora* de Calderón). La ecuación *grotesco* = *paródico*, *ridículo* o desviación del *ordo rectus* del tratamiento de temas o personajes, como el galán, que se convierte en el entremés en verdadero esperpento o *figurón* influyendo no poco en el género de tal nombre ²¹; el *Don Pegote* calderoniano, estreñido galán de opereta, el loco poeta de *Los guisados* o el licenciado de *La pedidora* en una apoteosis pulverizadora de la retórica poética amorosa:

Dichosa fue la nube
que concibió el vapor, que del mar sube
donde el sol la rubia
madeja hiriendo, desató la lluvia,
cuyo cristal vivificado deja
los romeros, que en flor libó la abeja,
de cuyo humor golosa
se fabricó la miel, que artificiosa
echó de sí la cera,
con que encerar pudiera
el zapatero al cabo, que no ingrato,
el ponleví cosió de tu zapato,
en cuya huella poca,
yo, indigno pecador, pongo la boca.

Asimismo, la ecuación *grotesco* = *lo sobrenatural* o *nigromántico* es recordada en el conjuro grandilocuente y chocarrero del Juan Soldado de *El dragoncillo* o en «las mal seguras tramoyas» en las que dice volar la bruja *Franchota*. Finalmente, digamos que la equiparación *grotesco* = *extrañeza*, *extrañamiento* o, dicho sin ambages, lo *sinistro*, si es que hemos de atenernos a la tradición romántica y freudiana de este concepto como lo extraño ²² o la contemplación de lo espantoso mediante el

²⁰ Dejando aparte la primera ecuación de lo *grotesco* con lo trágico y/o terrible, el «honor legítimo» de la truculencia y la sangre del drama de honor o de la tragedia clasicista del siglo XVI.

²¹ Cf. EDWIN B. PLACE, «Notes on the Grotesque: the *Comedia de Figurón* at home and Abroad», *PMLA*, LIV (1939), pp. 412-421.

²² Cf. ahora el magnífico ensayo de EUGENIO TRÍAS, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

alivio que el humor provoca. Se trata de lo que hemos llamado señalamiento del estatuto ficticio del personaje que se involucra en la ironía teológica del «extrañamiento» mediante la visualización simultánea del personaje alegórico y el actor de un supuesto auto (probablemente *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*) en *Las visiones de la muerte*:

AUTOR.	Que vaya bien sentada y en el mejor lugar acomodada la que hace el Alma, encomendaros quiero.
CARRETERO.	Hacéis bien, porque el alma es lo primero.
AUTOR.	No vaya el que hace el Cuerpo junto a ella, que es su esposo, ni aun donde pueda vella.
CARRETERO.	Ese es fácil remedio con que el que hace la Muerte se entre en medio.
AUTOR.	La que hace el Ángel, si verdad os hablo, es mi mujer: echadla con el Diablo.

A mi modo de ver, el meticuloso despliegue de esta dramaturgia permite una hipótesis sobre la obra corta dramática que más allá de una concepción complementaria o excedentaria respecto de la obra seria, simple material retenido o atrapado en las rendijas del tablado, es un objeto autónomo de privilegiada atención por parte de Calderón o de cualquier otro dramaturgo. Oráculo de brevedad y *apretura* de recursos a los que obliga el tiempo fugaz barroco, pero eficacísimo instrumento, uno más, del *método* por excelencia de la *cogitatio* del seiscientos: el teatro.

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

DEL «QUIJOTE» AL «RUFÍAN DICHOSO»: CAPÍTULOS DE TEORÍA DRAMÁTICA CERVANTINA

Si en el terreno novelesco nadie como el autor del *Quijote* supo asumir las «viejas formas», para, reformulándolas, implantar el hito que marcaría una nueva época, las cosas son muy otras —bien sabido es— referidas al teatro. En tanto que su quehacer narrativo alcanzó la más alta cota imaginable de grandeza y difusión, su labor dramática se vio condenada desde temprano al olvido y menosprecio. El que logró ser el más grande novelista de todos los tiempos, no atinó a superar —si hemos de ser ecuanímenes— el puesto de dramaturgo «segundón» en nuestra historia literaria; ya lo predijo aquel avispado «autor de título», cuando aconsejaba —según nos recuerda el propio Cervantes— a «un librero» no confiar demasiado en los méritos del verso cervantino: «En esta sazón me dixo vn librero que él me las comprara, si vn autor de título no le huiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada»¹.

Y en efecto, por unos u otros motivos, sean cualesquiera las razones que se esgriman para justificarlo, el hecho es que el legado dramático cervantino siempre pareció, y nos parece, «indigno» de su genial artífice; en-

¹ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, ed. de F. Ynduráin, BAE, 156, «Prólogo al lector», p. LXXXIVb. Salvo indicación en contra, el resto de las citas extraídas de las piezas dramáticas cervantinas procederán de esta edición, y nos limitaremos a incorporar en el texto la página correspondiente (procederemos análogamente con los demás textos, tras su primera mención).

tremeses al margen, las piezas que lo integran ofrecen un panorama tan variopinto como poco resplandeciente. Ya porque pertenecía, teatralmente hablando, a una generación —la de Argensola, Cueva, Virués, etc.— un tanto desfasada, sea debido a la problemática época histórico-escénica que le tocó vivir, bien a causa de su inagotable ansia de experimentación «poética», o quizás a su rivalidad con Lope de Vega, que todo pudo ser, el teatro «mayor» de Cervantes representa un conjunto de tentativas experimentales no siempre coronadas con el éxito. Diríamos que, formado en la vieja escuela renacentista, decidido a dotar de nueva impronta a cualquier género por él cultivado, convencido de la necesidad de mantener el teatro en su línea clásica para encauzarlo por vías ejemplares, y, en fin, espoleado acaso por la comezón de trazar nuevos caminos que desbancasen la exitosa fórmula arti-novista puesta de moda por Lope de Vega, la producción dramática cervantina cuaja en una sucesión de continuos balbuceos escénicos tan diversos en su configuración como disímiles en sus logros. Por eso, en el reducido ámbito de sus diez piezas conservadas podrán hallarse casi otras tantas recetas dramáticas mejor o peor confeccionadas: desde la más vigorosa tragedia hasta la comedia más inocua, y dentro de las segundas: de cautivos, de capa y espada, de santos, picarescas, caballescascas... Por eso, entre estos diez títulos los hallaremos dignos de figurar a la cabeza de su género (la *Numancia* y el *Rufián dichoso* pueden servir de ejemplo) y merecedores de ocupar el polo opuesto (piénsese ahora en la *Casa de los celos* o en *El laberinto de amor*). Y, seguramente por eso, porque la razón de ser última del teatro cervantino radica en su incesante experimentación, acaba diluyéndose en tal proceso, hasta el punto de que uno de sus mejores conocedores ha podido decir recientemente:

Enracinée dans une époque de laquelle il se différencie tout en l'exprimant, le théâtre de Cervantès, que l'on a dit impossible, que l'on a cru mort-né, nous apparaît comme un théâtre à naître...²

No obstante, a pesar de no haber logrado hacerse con las riendas de lo escénico en su época y por encima de sus reducidos méritos, igualmente conocido es el tan continuo como vivo interés que Cervantes sintió siempre

² Jean CANAVAGGIO, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, París, Presses Universitaires de France, 1977, p. 450.

por lo teatral. Bien patente queda en la confesión, de indudable sabor autobiográfico, puesta en boca de don Quijote: «desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula»³, que podrá verse ratificada más claramente en un texto posterior:

—¿Y vuesa merced, señor Cervantes —dijo él—, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?

—Sí —dije yo—, muchas; ...⁴

Si sumamos a ellas las continuas alusiones que dedica a lo teatral en la inmensa mayoría de sus títulos, y tenemos en cuenta que las piezas conservadas cubren cronológicamente la práctica totalidad de su vida literaria⁵, concluiremos que los frecuentes sinsabores proporcionados por su quehacer como autor de comedias no lograron mitigar la palpitante fascinación con que Cervantes vivió, sin duda, lo histriónico. Interés y fascinación que lo impulsaron no sólo a embarcarse en el devenir creativo aludido, sino también a intentar imponer con verdadero empeño sus propios criterios, su problemática «preceptiva dramática», en el panorama teatral de la época. Así, paralelamente a la incesante labor creativa, nuestro autor va desenvolviendo, desperdigada en sus diversos títulos, toda una serie de alusiones, comentarios y teorizaciones sobre la comedia, que representan la otra cara de su teatro: el envés teórico, el soporte o complemento doctrinal. Complemento teórico que, considerado en conjunto, plantea —en una primera aproximación— similares problemas de variabilidad a los de su faceta práctica.

A decir verdad, la inmensa mayoría de las obras cervantinas contienen alusiones diversas referidas al mundo de la farándula. Su gran afición a lo histriónico lo condujo a insertarlas, acá y allá, en sus creaciones tanto de juventud como de senectud, y podrán espigarse, con mayor o menor alcance y extensión, en páginas de *La Galatea*, el *Quijote*, el *Viaje del Parnaso*, el *Coloquio de los perros*, *Pedro de Urdemalas*, *El retablo de las maravillas*.

³ II-11, ed. de M. de Riquer, Barcelona, Planeta, 1975, p. 656.

⁴ Perteneció a la *Adjunta al Parnaso*, ed. de V. GAOS (*Viaje del Parnaso. Poesías completas*, I, Madrid, Castalia, 1973), p. 182.

⁵ Por encima de las numerosas discordancias relativas a la ubicación cronológica de cada obra concreta, suelen fecharse entre 1580 y 1615 (en eso coinciden la mayoría de los estudiosos: Cotarelo, Schevill y Bonilla, Buchanan, Astrana Marín, Canavaggio, etc.).

llas, el *Persiles*, etc.⁶. Pero, pese a tal generalización, Cervantes —suele aceptarse— sólo teorizó realmente sobre el drama en tres lugares: en el capítulo XLVIII de la primera parte del *Quijote*, en el prólogo a *Ocho comedias* y en la segunda jornada del *Rufián dichoso*; el resto bien puede tenerse por matizaciones ocasionales o referencias pasajeras sin demasiada trascendencia doctrinal. Puntualizando más, se diría que el manco de Lepanto nos legó su sentir dramático compendiado en el capítulo quijotesco y en el entreacto citados, en tanto que el «prólogo» mencionado constituye una rápida crónica de sus avatares en este terreno.

Así y todo, las teorías dramáticas cervantinas representan uno de los capítulos más controvertidos de nuestra historia de las ideas estéticas. Ello porque incurren —según se quiso siempre— en frecuentes inconsecuencias entre sí, a la vez que adolecen de un mínimo acoplamiento respecto a las piezas de su formulador; si, por una parte, no configuran un corpus teórico mínimamente coherente, por otro lado parecen orientarse en dirección un tanto alejada de la seguida por las piezas en cuestión. Otra vez hallamos aquí la desconcertante variabilidad ya señalada —y no pretendo establecer su interdependencia—⁷ para la faceta práctica. Y, de nuevo, las razones al margen, acaso debido a que le tocó «presenciar —como quiere Cotarelo— la más honda revolución que conmovió los teatros de España»⁸, el hecho es que sus ideas referidas a lo teatral entrañan los dos problemas aludidos. En términos de Riley:

La eterna brecha abierta entre la teoría y la práctica literarias, [...] se manifiesta plenamente en sus novelas. Debemos guardarnos, sin embargo, de establecer analogías con su teoría y práctica teatrales, donde la disparidad es aún mayor.

⁶ Puede verse casi una antología de las mismas en el trabajo de Ricardo DEL ARCO, «Cervantes y la farándula», *BRAE*, XXXI (1951), pp. 311-30.

⁷ Si la sostienen Robert MARRAST (*Miguel de Cervantès dramaturge*, París, L'Arche, 1957, p. 22) y E. JULIÁ MARTÍNEZ («Estudio y técnica de las comedias de Cervantes», *RFE*, XXXII (1948), p. 359: «La inestabilidad de la teoría se tradujo en la práctica con no menor relieve»). La niega abiertamente B. W. WARDROPPER («Comedias», *Suma cervantina*, ed. de J. B. Avallé-Arce, y E. C. Riley, London, Támesis Book, 1973, pp. 147-69; en concreto, p. 156), con quien estamos de acuerdo —como pronto se verá— cuando dice: «La clave de la cohesión que vemos en su teoría dramática ha de buscarse en su experimentación continua en el plano práctico.»

⁸ Armando COTARELO y VALLEDOR, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Tip. de la R.A.B.M., 1915, p. 35. La idea de un Cervantes desorientado ante los radicales cambios de lo escénico en su tiempo es tópica en los estudios sobre el tema.

No debemos sorprendernos, pues, si encontramos en sus obras contradicciones, ambigüedades y variaciones de opinión en materia de preceptos, aunque éstas son más evidentes en lo relativo al teatro que en la novela⁹.

Pero las cosas no paran ahí. No se trata sólo de falta de acoplamiento y heterogeneidad, sino también de frecuentes contradicciones en uno y en otro sentido: opiniones mantenidas ayer a capa y espada se verán desmentidas mañana con toda naturalidad; las obras escritas ya en el pasado ya en el presente comulgan a regañadientes tanto con las ideas de entonces como con las de ahora. En suma, la médula del problema —por lo que aquí interesa— radica en la abismal distancia que media entre el capítulo quijotesco y el entreacto del *Rufián dichoso*; en la diametralmente opuesta semblanza dramática que uno y otro pasaje nos esbozan de su autor —al menos, así nos han habituado a pensar la mayoría de los trabajos sobre el tema—. De este modo, si al hilo de la conversación sostenida por el cura y el canónigo ha querido adivinarse a un primer Cervantes declarado seguidor de los cánones clásicos, según sostiene, entre otros, Francisco Ynduráin,

Hacia 1604, nuestro autor se muestra decididamente partidario de unas normas tradicionales, de remoto antecedente aristotélico...¹⁰.

el diálogo mantenido por la Curiosidad y la Comedia se ha utilizado en sentido contrario: para imaginarlo como alicaído militante y servil acataador de las nuevas corrientes dramáticas abanderadas por el Fénix:

Los hechos consumados, el aplauso popular, el deseo de rivalizar con los noveles escritores y de reverdecer en la escena cómica, campo de pasados y copiosos laureles, [...], obligaron á Cervantes á rendirse á la nueva estética dramática y á afiliarse resueltamente entre los imitadores de Lope¹¹.

Es decir, a la luz de estos planteamientos, nos las habemos con un Cervan-

⁹ Edward O. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981 (3.ª), pp. 11 y 39 respectivamente.

¹⁰ En el «Estudio preliminar» a su mencionada edición, p. VIII. Casi en los mismos términos se expresa en otro trabajo dedicado al asunto: «Cervantes y el teatro», *Selección de clásicos*, Madrid, 1969, pp. 87-112 (en concreto, 88-89).

¹¹ Son palabras de COTARELO (*op. cit.*, p. 43) que expresan un sentir bastante generalizado.

res partidario de las «viejas formas» frente a otro seguidor de los «nuevos moldes». Mejor todavía, nuestro autor evoluciona desde una postura de sesgo aristotélico hacia otra de cariz lopesco, describiendo así una trayectoria poético-teatral jalonada por esas dos actitudes tan difícilmente reconciliables. Valbuena Prat suscribiría, sin duda, tal aserto gustosamente:

Cervantes, que en la primera parte del *Quijote* se lamentaba de los que creía defectos de la comedia española de la escuela de Lope, llegó a cambiar radicalmente de criterio ¹².

Por eso, no debe sorprendernos la tendencia a interpretar el diálogo del *Rufián dichoso* como palinodia de las ideas sostenidas en la conversación del primer *Quijote*, tal y como quería, por ejemplo, Ricardo del Arco:

Hay antinomia entre las razones y teorías estéticas del Canónigo y la palinodia que entona Cervantes al principio de la jornada segunda de su comedia *El rufián dichoso*. Y es de admirar el encontrarle en su vejez alitado entre los partidarios de las innovaciones dramáticas ¹³.

Desde luego, así las cosas, el panorama no puede ser más desalentador y alarmante, pues disgusta y sorprende aceptar la imagen de un Cervantes incapaz —en literatura— de alentar su propia vena «poética» para dejarse arrastrar por los dictados de otro; y ello por pequeños que sean sus méritos teatrales y grandes los del otro. Quizás por esa razón, ante la situación descrita —normalmente asumida, al menos como telón de fondo, por la mayoría de los estudiosos— surgieron, desde temprano, otras iniciativas encaminadas a acortar las distancias entre las declaraciones de 1605 y 1615, a obviar las contradicciones e inconsecuencias y, en definitiva, a ofrecer un retrato más halagüeño de nuestro novelista metido a preceptista dramático.

¹² Cfr. su «Estudio preliminar» a M. de CERVANTES SAAVEDRA, *Obras completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1970 (17.ª), p. 19b. Salvo en los trabajos más recientes, el planteamiento puede verse secundado en la mayoría de los estudios al respecto. Cfr., a título de muestra: F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española (del Renacimiento y el Barroco)*, Madrid, Gredos, 1971 (2.ª), p. 27 y F. YNDURÁIN, art. cit., p. 93 («De este tradicionalismo recalcitrante se pasa a una mayor amplitud y hasta a la aceptación de la escuela de Lope, en *El rufián dichoso*, donde hace salir a dos «figuras», la Curiosidad y la Comedia, que exponen la nueva teoría del autor»).

¹³ Art. cit., p. 315.

En este sentido, ya Menéndez Pelayo advertía el riesgo de extremar el alcance del capítulo quijotesco, a la vez que ensayaba una nada desdeñable alternativa exegetica del mismo; bien merece la pena la extensión de la cita:

Cervantes no se propuso reducir el teatro español á la imitación de Plauto ó de Terencio: [...] En las doctrinas literarias de Cervantes hay que distinguir varios impulsos: primero, el respeto á una tradición literaria tenida por infalible, [...]; segundo, el mal humor contra los poetas noveles que habían arrojado del teatro a sus predecesores naturales, á la escuela de Juan de la Cueva y de Virués, á la cual pertenecía Cervantes; tercero, el buen gusto ofendido por dislates evidentes, no tanto por la inobservancia de las unidades de lugar y de tiempo, como por la monstruosa confusión de tiempos y lugares [...]; cuarto, la preocupación del fin moral del teatro. A esta luz se penetrarán bien las palabras de Cervantes, y podrá resolverse la singular antinomia que existe entre las razones y teorías estéticas del canónigo, y la especie de palinodia que canta Cervantes en su comedia de *El rufián dichoso* ¹⁴.

Por su parte, Riley sostiene abiertamente la relativa proximidad entre los postulados de uno y otro texto, bien que sin detenerse demasiado a justificar sus asertos:

Creo que Cervantes modificó sus ideas, pero que la discrepancia entre sus opiniones publicadas en 1605 y las publicadas en 1614 no es tan grande como generalmente se ha creído ¹⁵.

Y Wardropper da un paso más cuando, independizando las ideas cervantinas de las de sus criaturas de ficción, aboga por una total cohesión de las primeras:

El Canónigo no es necesariamente el portavoz del gran novelista. [...] ¿Cómo se le han podido atribuir esa sarta de necedades a Cervantes, que

¹⁴ *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo II, vol. 2, Madrid, Impr. Pérez Dubrull, 1884, pp. 420-21. La idea procede de SCHACK (*Historia de la literatura y del arte dramático en España*, vol. II, p. 49; viene recogida en la obra citada de Cotarelo, p. 38) y contó desde siempre con sabios valedores: entre ellos A. BONILLA y SAN MARTÍN, *Las teorías estéticas de Cervantes*, Madrid, «Filosofía y Letras», 1916, p. 32.

¹⁵ «Teoría literaria», *Suma cervantina*, ed. cit., pp. 293-322; p. 310. En su otro trabajo citado habla de un simple «reajuste de sus opiniones» (p. 30).

siempre se mostró crítico muy fino tanto de los demás escritores como de sí mismo? [...] La clave de la cohesión que vemos en su teoría dramática ha de buscarse en su experimentación continua en el plano práctico ¹⁶.

En fin, hacia el mismo blanco se orientan las ideas de Canavaggio, quien, una vez puesta en tela de juicio la idea de que Cervantes «avait dû, [...], se résoudre à admettre la formule plurielle consacrée par Lope», afirma:

Une lecture moins restrictive et mieux orientée des pages si souvent invoquées du *Don Quichotte*, du *Coloquio de los Perros*, du *Ruñán dichoso* et de la préface des *Ocho Comedias* fait apparaître, au contraire, la suplesse d'une doctrine fondée sur une connaissance précise des problèmes évoqués et qui, por être nuancée, n'en présente pas moins une remarquable cohérence ¹⁷.

Con todo, pese a tantos ensayos aproximativos, creo que la brecha sigue abierta tras este muestreo crítico. La antinomia sigue sin resolverse y el conjunto de declaraciones estéticas que nos ocupa sigue pareciéndonos un tanto desconcertante. Si no avanzamos más, alberga en su seno, conviviendo, las posturas dramáticas más encontradas. La imagen de un Cervantes escindido entre las más dispares opiniones parece continuar imperando. Efectivamente, por más que reconozcamos la agudeza y el acierto de las lecturas recogidas, las dudas, los interrogantes, siguen asaltándonos por aquí y por allá. Así, aunque admitamos, con Menéndez Pelayo, que las ideas mantenidas en la conversación de 1605 pueden ser fruto del enojo pasajero, habríamos de preguntarnos por qué se siguen defendiendo en textos posteriores. En otros términos: si aquellas razones surgen de una coyuntura dramática concreta, ¿cómo es posible que perduren, más o menos mitigadas, durante toda su vida creativa? (piénsese en el *Viaje del Parnaso* o en el *Persiles*). De este modo —decíamos— aun aceptando, con Wardropper ahora, el riesgo que entraña atribuir a Cervantes las opiniones de sus personajes, cuesta trabajo no hacerlo en el caso de las pronunciadas, si no por el Canónigo, por el Cura, que tanto monta, teniendo en cuenta que más tarde un perro (Berganza, en el *Coloquio*), una figura alegórica (la

¹⁶ *Art. cit.*, pp. 155-56. Cfr. también, del mismo: «Cervantes Theory of the Drama», *MPh*, LII (1954-55), pp. 217-21.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 310.

Curiosidad, en el *Rufián*) o el propio Cervantes (en la *Adjunta al Parnaso*) asentarán con las mismas, bien que en un tono más moderado. Así, en fin, incluso comulgando con la parcial o total identidad detectable entre las posturas expuestas en los dos pasajes más representativos, cuesta trabajo hermanar a la ligera las posibles contradicciones denunciadas desde siempre. A la luz de todo ello, pues, bien merece la pena replantear la situación desde el principio.

* * *

A mi modo de ver las cosas, resulta incuestionable la filiación genuinamente cervantina de las doctrinas dramáticas contenidas en el capítulo XLVIII de la primera parte del *Quijote*. En concreto, creo —de acuerdo con Riley— que «por boca del Cura, [...], habla generalmente la voz de la más estricta conciencia crítica del autor»¹⁸, y este caso no constituye precisamente una excepción. Evidentemente, esa «conciencia crítica» manifiesta una gran exaltación, y es más que probable que el tono hiriente, y aun aniquilador, contra las comedias «que ahora se representan» (pp. 521 y 523), dependa de una irritación coyuntural, dada la poco exitosa andadura teatral vivida por Cervantes en los años anteriores (recuérdense las curiosas cláusulas y el resultado de los contratos firmados con Gaspar de Porres y Rodrigo Osorio, en 1585 y 1592 respectivamente)¹⁹, luego evocada patéticamente por el propio autor: «pero no hallé páxaros en los nidos de antaño» («Prólogo» a *Ocho comedias*, p. LXXXIVb). Es muy posible que tan furibundo ataque brote a raíz de semejantes circunstancias, a causa del orgullo herido, pero ello no implica en modo alguno que los juicios y censuras emitidas dejen de expresar la auténtica vena dramática cervantina. Las circunstancias afectan exclusivamente al talante del enunciador y al tono de la enunciación, pero nunca al contenido; quizás puedan emplearse para justificar el momento de la formulación (allá por 1604) y aun el cariz exacerbado de la misma, sin embargo no deben aprovecharse para desvirtuar su auténtico sentido: expresan el genuino sentir dramático de su autor. Y ello porque se orientan en una dirección preceptiva, la cual pervivirá —como pronto veremos— en la práctica totalidad de los pasajes dedicados al tema (claro está que con las lógicas desviaciones propias del simple replanteamiento).

Naturalmente, si leemos con cierto detenimiento el capítulo del *Qui-*

¹⁸ *Op. cit.*, p. 57.

¹⁹ Por lo que aquí interesa pueden verse reproducidos en COTARELO, *op. cit.*, pp. 31 y 32.

jote, convendremos en que la aludida orientación teórica dista mucho de las ideas aristotélicas sobre el drama. Como bien precisó Schack: «Nunca pensó en ajustar el teatro español a las reglas aristotélicas, ni en imitar a los antiguos clásicos»²⁰. Más todavía, diríamos que Cervantes jamás sostuvo una actitud preceptiva, en este terreno, de naturaleza abiertamente clásica. Es imposible que lo hiciese quien se abría paso en el mundo escénico desde una posición decididamente innovadora, incluso alardeando de los cambios pretendidamente inaugurados por él,

... me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor dezir, fui el primero que representasse las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro... (Prólogo a *Ocho*, p. LXXXIVa.)

o quien estaba en la convicción de haberle sabido tomar el pulso a la comedia con los mismos aires vivificadores que lo caracterizan en otros géneros:

Soy por quien *La Confusa* nada fea
pareció en los teatros admirable,
si esto a su fama es justo se le crea.
Yo, con estilo en parte razonable,
he compuesto *Comedias* que en su tiempo
tuvieron de lo grave y de lo afable.
(*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 16-21, pp. 102-03.)

Antes bien, en el texto de 1605 Cervantes habla desde una óptica clásica de nuevo cuño (quizás inspirada en las teorías del Pinciano), abierta a todo tipo de innovaciones. Se trata —a lo que se me alcanza— de una conciencia estética respetuosa para con los preceptos heredados, sin que ello impida modificarlos y renovarlos, siempre y cuando el proceso adulterador vaya respaldado por un soporte artístico y no sobrepase los límites de lo razonable. La diferencia es de matiz pero no por ello de corto alcance: nuestro inmortal escritor no se manifiesta aquí como un acérrimo defensor de las ideas clásicas, sino más bien como un firme partidario de la calidad artística legítimamente exigible a la comedia. Por eso, a lo largo del pasaje se

²⁰ Tomo la cita de COTARELO, *ibíd.*, p. 38; recuérdense las anteriores palabras de Menéndez Pelayo.

alude tan sólo a «los preceptos del arte» (p. 522, por ej.), siempre en abstracto, sin pararse a concretarlos o a elaborar teoría dramática alguna²¹. Por eso, se arremete de lleno contra la total ausencia de verosimilitud o medida artística («conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza», p. 521; «espejos de disparates», p. 523), antes que contra el racional abandono de la estricta normativa clásica (de ahí que se elogien títulos como la *Numancia* o *El mercador amante*, pp. 522-23). Por eso, en fin, ataca sin rebozo a quienes las componen «tan sin mirar lo que hacen» (p. 525), que incurrir en infinidad de abusos: ya manejando arbitrariamente las unidades de tiempo y lugar, ya rompiendo sin miramiento alguno el sacrosanto principio de la imitación, ya olvidando por completo el fin educativo del teatro, etc.

Me parece, pues, que Cervantes no se cierra al consciente y comedido abandono de las reglas. Desde luego, a lo que no está dispuesto es a encerrar «los preceptos con seis llaves» —como propugnara Lope de Vega en el *Arte Nuevo*—²², sin más ni más, de un modo un poco caprichoso, para dar rienda suelta así —según hacían los seguidores del Fénix— al libre arbitrio compositivo e incurrir en los más absurdos dislates; máxime, si ese proceder viene impuesto por el gusto del vulgo,

... todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera... (*Quijote*, I, 48, pp. 521-22).

o por los intereses económicos de los representantes:

Y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben estremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían

²¹ Enuncia tan sólo algún que otro tópico de siempre: la comedia como imitación e imagen o espejo de la vida, el fin moral del teatro... Un reciente resumen de las ideas contenidas en el pasaje puede verse en Pablo JAURALDE POU, «Producción y transmisión de la obra literaria en *El Quijote*», *Anales cervantinos*, XXI (1983), pp. 23-50 (en concreto, p. 39).

²² V. 41, ed. J. M. ROZAS, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, «S.G.E.L.», 1973, p. 182.

si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. (*Ibid.*, p. 525).

No, Miguel de Cervantes no está dispuesto a que se haga «mercadería vendible» de las comedias, y con ello se opone abiertamente al espíritu que, ateniéndonos a su formulación, alentaba la empresa del Fénix:

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto²³.

Él, por el contrario, está convencido de que lo artístico debe primar sobre lo venal y vulgar, pues el dramaturgo alcanzará más beneficio y fama «con las comedias buenas que con las no tales» (*Quijote*, I, 48, p. 524): «... y que más gente atraerán y más fama cobrarán representando comedias que hagan el arte que no con las disparatadas» (p. 522). En todo caso, el genial novelista está decidido a excluirse de quienes creen «que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos» (p. 522).

Entendido el pasaje en estos términos, cabe sostener —decíamos más arriba— su legítima representatividad del pensar preceptivo-teatral cervantino, toda vez que tales planteamientos perviven en sus textos posteriores. A poco de rastrear se topará con fragmentos donde se contienen palpables reminiscencias de las ideas allí expuestas. Si se busca algún ejemplo de aquéllos que componían sin pies ni cabeza, ahí está el sin par poeta aludido en el *Coloquio de los perros*²⁴, el cual tiene escrita la primera jornada de una comedia cuyo «caso» sucede en el «tiempo de *mutatio caparum*», de modo que el primer acto se remata con la aparición de «Su Santidad el Papa vestido de pontifical, con doce cardenales, todos vestidos de morado...». Como «disparatada» se consideraba la comedia al uso en el texto del primer *Quijote*, como disparatada se estima en el *Viaje del Parnaso*,

Adiós, teatros, públicos, honrados
por la ignorancia, que ensalzada veo
en cien mil disparates recitados.
(I, vv. 124-26, p. 58.)

²³ *Arte nuevo*, vv. 45-48, ed. cit., p. 182.

²⁴ Ed. de H. SIEBER (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*), Madrid, Cátedra, 1980, vol. II, p. 351.

y como disparatada se enjuicia en la segunda parte del *Quijote*,

... ¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo? Prosigue, muchacho, y deja decir; que como yo llene mi talego, siquiere represente más impropiedades que tiene átomos el sol. (26, pp. 782-83.)

(en cuyo texto, además —dicho sea de paso—, Maese Pedro secunda la actitud de quienes creían «que a ellos les está mejor ganar de comer...»); en fin, no deja de aludirse a los disparates en el prólogo a *Ocho comedias*: «y que aduierta que no tienen necedades patentes y descubiertas» (p. LXXXIVb). Se hablaba allí, también, de la alianza entre autores y representantes, la cual podrá verse retomada en la *Adjunta* para censurarla en términos similares,

Pancracio.—No deben de saber que vuesa merced las tiene.

Miguel.—Sí saben; pero como tienen sus poetas paniagudos y les va bien con ellos, no buscan pan de trarigo. (p. 183.)

a la vez que se constata la inquebrantable firmeza de Cervantes en no aceptar el sometimiento: «*Miguel*.—Porque ni los autores me buscan ni yo les voy a buscar a ellos» (*loc. cit.*). Cuando se quiera comprobar si pervive el respeto hacia los preceptos bastará con echar mano del *Persiles*,

Pero lo que más le fatigaba era pensar cómo podría encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar y entre tantas islas, fuego y nieves; y con todo esto, no se desesperó de hacer la comedia y de encajar el tal lacayo, a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico²⁵.

o del prólogo a *Ocho*:

... y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el language de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introduzen; ... (p. LXXXIVb.)

²⁵ ed. de J. B. AVALLE-ARCE, Madrid, Castalia, 1970, p. 285.

Quien desee compulsar el concepto de comedia que está vigente hacia 1615 hallará la respuesta en el *Quijote* de ese año:

... poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos, y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. (12, p. 660.)

En fin, nótese la identidad del siguiente pasaje de *Pedro de Urdemalas* con la irascible denuncia que allí se hacía de los abusos en el manejo de las unidades de tiempo y lugar:

ni que parió la dama esta jornada,
y en otra tiene el niño ya sus barbas,
y es valiente y feroz, y mata y hiende,
y venga de sus padres cierta injuria,
y al fin viene a ser rey de un cierto reyno
que no hay cosmografía que le muestre.
(III, p. 473b.)

Incluso —convenía dejarlo para el final—, buena parte de esta omnipresente ideología alcanza, en mayor o menor medida, al diálogo incluido en el *Rufián dichoso*. Retomaremos este punto, pero repárese por el momento en los siguientes versos, de cara a la actitud global defendida en 1615:

Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y *añadir* a lo inventado
no es dificultad notable.

Aunque no lo quedò en todo,
quedo satisfecha *en parte*,
amiga; por esto quiero,
sin replicarte, escucharte ²⁶.

Parece innecesario llamar la atención, ante su evidencia, sobre las nu-

²⁶ Vv. 1229-32 y 1309-12, ed. de E. Nagy, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 103 y 105 respectivamente (el subrayado es nuestro).

merosas concomitancias de naturaleza textual que aproximan estos pasajes al capítulo cuarenta y ocho del primer *Quijote*, si con ello pretendemos ratificar el aserto ya enunciado: la perdurabilidad de la línea de pensamiento planteada en 1605. Uniendo a ella las numerosas identidades compositivas detectables entre las piezas de la primera y la segunda época²⁷, el sempiterno orgullo con el que se refiere a las de juventud²⁸, y la entereza con que evalúa la calidad de su teatro en el prólogo a *Ocho*²⁹, bien podrá abogarse, sin ambages, por la más que relativa homogeneidad de los planteamientos dramáticos cervantinos. A decir verdad, salvo algún cambio de tono o detalle, desde 1580 hasta 1616, encontramos las mismas concepciones, similares preocupaciones e idénticas recriminaciones. Y siendo así, complicado se presenta aceptar radicales cambios de postura. Pero no adelantemos conclusiones.

* * *

Muy otro —me parece— es el caso de la centuria de versos introducidos a la cabeza de la jornada segunda del *Rufián dichoso*. Ahora sí que podemos poner en tela de juicio la filiación cervantina de los planteamientos expuestos. Incluso, cabría sostener que en este lugar no es Miguel de Cervantes quien habla, y si lo hace, no es, desde luego, para manifestar su más sincero sentir dramático. La mera singularidad de los conceptos encerrados en el pasaje induce a pensar así; la excepcionalidad de los mismos en relación con el resto de sus declaraciones, con las que entran en franca contradicción, autoriza a sospechar de su verdad. De hecho, creo que no se ha reparado con el suficiente detenimiento en esa circunstancia: en el

²⁷ Enfocando el problema en su conjunto, SCHEVILL y BONILLA sostienen: «... y el tomo de 1615 nos obliga a creer también que, a pesar de los años transcurridos, Cervantes prefería el teatro de su juventud al de su vejez; y que, con todas sus concesiones al "mónstruo de naturaleza", con todas sus imitaciones del arte nuevo de hacer comedias, no sacudió jamás el yugo de la moda teatral que había conocido y admirado en su mocedad. Por eso, hasta en sus más recientes obras dramáticas, prefiere modificar la fórmula antigua, a esforzarse por aceptar totalmente la estética del drama en 1615.» (*Comedias y entremeses*, vol VI, Madrid, Gráficas Reunidas, 1922, p. 16).

²⁸ Sabido es que las elogia en el cap. XLVIII del primer *Quijote*, en el *Viaje del Parnaso*, en la *Adjunta al Parnaso*, en el prólogo a *Ocho comedias*...

²⁹ Allí leemos: «Torné a passar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses mfs que con ellas estauan arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel Autor a la luz de otros Autores menos escrupulosos y más entendidos.» (p. LXXXIVb.)

conjunto integrado por la multitud de aseveraciones cervantinas sobre materia teatral, las del *Rufián dichoso* son las únicas que rompen su uniformidad preceptista. En tanto que —según acabamos de ver— los demás textos se armonizan bien para apuntar hacia un blanco común, éste introduce la nota disonante, a la vez que suministra el único soporte para hablar de contradicciones, sometimientos a Lope o evoluciones. Siendo así, la constatación me parece lo suficientemente trascendental como para mermar considerablemente su alcance, cuando no para negar su valor representacional del corpus teórico analizado. En todo caso, se nos concederá que las ideas de nuestro autor han de estar más legítimamente representadas, aunque sólo sea por razones estadísticas, en el conjunto de los demás textos que en el de esta comedia. Si Cervantes sostuvo con verdadera uniformidad una línea de pensamiento a lo largo de toda su vida literaria, para quebrarla tan sólo en una ocasión, bien puede presumirse que la ruptura sea explicable debido a algún condicionamiento concreto.

No puede cuestionarse sensatamente —eso es obvio— el marcado carácter artinovista que ofrece el pasaje en conjunto. Muchas de sus aserciones entrañan gran afinidad con las enunciadas por Lope de Vega en su tratado. Así, por ejemplo, el abandono de las reglas («no soy mala, aunque desdigo / de aquellos preceptos graves / que me dieron y dejaron / en sus obras admirables / Séneca, Terencio y Plauto», vv. 1235-39), el imperio del uso («He dejado parte de ellos, / y he también guardado parte, / porque lo quiere así el uso, / que no se sujeta al arte.», vv. 1241-44) o el libérrimo manejo de la unidad de lugar («Ya la comedia es un mapa / donde no un dedo distante / verás a Londres y a Roma, / a Valladolid y a Gante.», vv. 1253-56), etc. Pero de ahí a sostener la decidida comunión cervantina con tales supuestos, para desembocar en su evidente cambio de signo dramaturgico, va un abismo que no puede saltarse a la ligera.

En consecuencia, la anterior afinidad semántica asumida, cabe reparar sobre el marco alegórico y la peculiaridad de las voces ahí involucradas. Se trata de dos «figuras de ninfas vestidas bizarramente» (p. 102) con sendas tarjetas que las identifican: «Curiosidad» y «Comedia». A primera vista diríamos —de acuerdo con la exégesis más trillada— que la primera representa la voz cervantina y la segunda la de la comedia nueva (acaso la de Lope de Vega): ésta justifica su novedosa poética y nuestro autor, vencido por la superioridad lopesca, la acepta luego, aunque a regañadientes, en su segunda intervención. Cabe entender, como alternativa, que sea Cer-

vantes quien nos esté hablando por boca de la Comedia, en cuyo caso se estaría justificando, ante un lectorado conocedor de sus ideas mantenidas cuando la del Cura y el Canónigo, de los «disparates» cometidos en las jornadas que siguen del *Rufián dichoso*. Sin embargo, no estimo satisfactoria ninguna de las dos explicaciones: la primera porque la Comedia ni responde a la Curiosidad ni aboga por el arte nuevo —pronto abordaremos esa cuestión—, sino que se limita a justificar los cambios que se van a producir; la segunda a la vista de la incierta cronología de la comedia (también trataremos pronto esa circunstancia). Antes bien, considero preferible contemplar una explicación más compleja. Cervantes alardeaba de haber sido el primero en sacar «figuras morales al teatro» para representar «las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma» (Prólogo a *Ocho*, p. LXXXIVa), y, en verdad, de imaginaciones y pensamientos se trata aquí. Esas dos «figuras» creo que simbolizan conjuntamente la conciencia dramática cervantina escindida en dos impulsos difícilmente reconciliables: su concepción de lo teatral de siempre (la expresada en los demás textos), de un lado, y su ocasional abandono de la misma, a la que se dispone en las dos siguientes jornadas, de otro; su apego al «razonable respeto» de las reglas, reiterado ahora en boca de la Curiosidad, y la «desvergüenza» con que las va a manejar a continuación, justificada —nótese bien— por boca de la Comedia. Es decir, las ideas de siempre, totalmente vigentes a esta altura de la pieza, resuenan «curiosamente» en la conciencia dramática cervantina, reclamándole una explicación estética a su adulteración. Por eso, la Curiosidad, un Cervantes muy próximo al que hablaba por boca del Cura en el capítulo 48 del *Quijote*, arremete contra los abusos de la Comedia («truecas sin discurso alguno / tiempos, teatros, lugares.», vv. 1223-34), quien, el Cervantes dispuesto a alterar los preceptos bajo cobertura estética, se arroja a respaldar las irreverencias cometidas en el *Rufián dichoso*:

A México y a Sevilla
he juntado en un instante,
zurciendo con la primera
ésta y la tercera parte:
una de su vida libre,
otra de su vida grave,
otra de su santa muerte
y de sus milagros grandes.
(vv. 1289-96.)

Y no vaya a pensarse que nos inclinamos por semejante interpretación de un modo gratuito, sin causa ni fundamento alguno. Muy al contrario, somos conscientes tanto de las implicaciones que acarrea como de la necesidad de sustentarla en bases sólidas; pero no parece empresa imposible. De hecho, entendido en los términos descritos, el diálogo se diría surgido por y para el *Rufián dichoso* (de otro modo se entiende mal su preencia en el seno de la comedia, la cual no deja de representar un verdadero peso muerto en el conjunto de la misma). Más aún, parece nacido exclusivamente a causa de y encaminado a justificar el abuso cometido con alguna de las reglas; la unidad de tiempo, la de lugar y la lógica en el tratamiento de los personajes, en concreto. Por eso, la respuesta de la Comedia, aunque encabezada por una serie de consideraciones teóricas de corte lopesco, persigue exclusivamente la «disculpa del disparate» (v. 1252): el protagonista pasará de rufián a santo porque cuando pícaro dejó sembradas las semillas de su conversión;

Yo estaba ahora en Sevilla,
representando con arte
la vida de un joven loco,
apasionado de Marte,
rufián en manos y lengua,
pero no que se enfrascase
en admitir de perdidas
el trato y ganancia infame.
Fue estudiante y rezador
de salmos penitenciales,
y el rosario ningún día
se le pasó sin rezarle.
(vv. 1265-1276.)

la unidad de lugar se alterará en honor a la verdad de los hechos, pues «En Toledo se hizo clérigo, / y aquí, en México, fue fraile,» (vv. 1281-82), lo que explica que se pidan disculpas cuando aquéllos no se respetan («Su conversión fue en Toledo, / y no será bien te enfade / que, contando la verdad, / en Sevilla se relate.», vv. 1277-80); la de tiempo ha de quebrantarse necesariamente al verse obligado a abarcar el transcurso de toda una vida o a zurcir cronológicamente un largo proceso temporal (vv. 1291-96, ya citados).

Quizás por ese motivo, siendo la justificación el blanco prioritario, la conversación dista mucho de encerrar un corpus teórico medianamente coherente. Digo esto porque ni las preguntas ni las respuestas ofrecen un contenido doctrinal lógicamente ordenado, sin que tampoco percibamos adecuación alguna entre unas y otras. De este modo, si nos acercamos a las preguntas de Curiosidad, veremos que sus dudas se limitan a tres: inadecuación entre atavíos y géneros dramáticos (vv. 1210-16), reducción a tres de los cinco actos clásicos (vv. 1217-20) y arbitrarias alteraciones de tiempo y lugar (vv. 1221-24). Tres, por tanto, que ni afectan directamente a la esencia del arte dramático ni dejan de entrañar alguna incoherencia (recuérdese que Cervantes se jactaba de haber introducido la reducción de los actos mencionada). Pero, más grave todavía, la Comedia ni siquiera se cuida de responder a su interlocutora: las dos primeras cuestiones quedan sin contestación alguna, en tanto que sí la halla cabalmente la tercera (la única que afecta realmente al *Rufián dichoso*), y en tanto que la respuesta se destina en buena medida a informar sobre aspectos no cuestionados (la conversión del personaje, el cambio de nombre de los protagonistas, etc.). Para colmo, aún sin haber sido respondidas sus preguntas, la Curiosidad queda satisfecha con la contestación. Lejos, por tanto, de constituir un tratado teórico compacto, esos versos representan un ocasional ajuste de criterios. Diríamos que el autor intentó envolver el pasaje en un planteamiento teórico global, cuando en el fondo sólo pretendía respaldar algún que otro detalle muy particular.

Por otro lado, aceptada esa dependencia e interpretación, parece fuera de toda duda que el pasaje no entraña ni responde a cambio de postura preceptista alguno. Muy al contrario, creo que las ideas del primer *Quijote* tienen total vigencia en este fragmento y que Cervantes no ha modificado su postura estética en un ápice. Su vigencia, por una parte, queda sobradamente probada en el mero hecho de que se expresen parecidas reservas, en la parcial conformidad que la Curiosidad manifiesta al final y, sobre todo, en la misma justificación. Si se tratase de añejos principios totalmente superados que hubiesen dejado paso a la firme creencia en las innovaciones, el diálogo entre la Curiosidad y la Comedia no existiría, pues ¿quién, que no fuese el propio autor, miraría con recelosa curiosidad los hábitos constructivos del arte nuevo? Que Cervantes no ha cambiado, por otro lado, queda patente, sobre las razones apuntadas, en el hecho de que tal variación, de aceptarse, sería demasiado radical y tendría que convivir (con

independencia de su fecha de redacción) con declaraciones frontalmente contradictorias (los textos citados de los dos *Quijotes* pueden servir de ejemplo); se refuerza si recordamos que tal cambio no alcanza repercusión doctrinal alguna en el prólogo a *Ocho comedias*, único lugar donde Cervantes hace historia de su trayectoria dramática; y se confirma en vista de que — como pronto veremos — el *Rufián dichoso* ofrece una textura dramática claramente dependiente de la postura expresada —no digo adoptada— en el *Quijote* de 1605.

En definitiva, de aceptarse nuestros planteamientos, abogaremos por una lectura del entreacto que lo entienda como una simple concesión ocasional a las modas dramáticas. Una concesión alentada por el soporte estético que la configuración del *Rufián dichoso* suministra para su realización; explicable, no porque Cervantes haya cambiado diametralmente de sentir dramático, sino precisamente porque se mantiene en su línea de pensamiento habitual. Está fuera de lugar, entonces, ver en el texto una palinodia de su propia ideología dramática pasada, mucho menos una claudicación ante la moda impuesta por Lope y sus seguidores. Por el contrario, se trata de una reafirmación más de su postura preceptista, cuando no de un consciente intento de tomar el pulso al trasfondo estético de la comedia al uso. Diríamos que si en el resto de sus declaraciones se arremete devastadoramente contra los disparates de moda, en este caso se exploran las posibilidades de asumirlos estéticamente de modo que dejen de serlo. Por eso, la Comedia no se limita a satisfacer las reticencias de su compañera, echando mano de los tópicos propios del arte nuevo (vv. 1229 y ss.), sino que además, y sobre todo, la calma justificando pormenorizadamente las innovaciones aceptadas. La diferencia estriba, pues, en la forma, el fondo es idéntico al de siempre: en materia teatral cabe innovar, siempre y cuando la renovación se realice con verdadero aliento artístico.

Y digo esto porque, de acuerdo con las coordenadas interpretativas señaladas para el diálogo, no es difícil advertir cómo los puntos en los que se aleja de las habituales teorías cervantinas vienen exigidos por el género de la comedia. La lectura del entreacto sostenida páginas arriba se confirma puntualmente cuando observamos que las concesiones practicadas aquí están en deuda directa con las necesidades constructivas propias de la comedia de santos. Es pues, un problema de imposición genérica el que inclina a Cervantes a consentir momentáneamente con el a primera vista arbitrario trato aquí dispensado a los preceptos. La comedia de santos, enca-

minada a dramatizar el radical cambio moral experimentado por su protagonista, difícilmente puede atenerse a la estricta concepción clásica de las unidades; en la necesidad de escenificar la evolución psicológica del mismo, habrá de contar con una debida amplitud de marco espacio-temporal. Temporalmente, la «comedia santa» no cabe en el estrecho límite de un día autorizado por Aristóteles, ni aun en los tres o cuatro que permite el Pinciano, sino que precisa abarcar la práctica totalidad de una vida, de modo que la conversión cuente con un ámbito cronológico adecuado. Espacialmente, no puede circunscribirse a un lugar demasiado limitado, sino que debe acompañar el cambio de actitud del lógico —al menos habitual— soporte cuando menos ambiental (hampa urbana, bandolerismo agreste, recogimiento conventual, etc.). Además, la razón de ser misma del género conduce irremediamente a representar a los protagonistas encarnando continuamente actitudes encontradas e impropias de su condición. Es decir, planteamientos dramáticos que en otro tipo de asuntos pueden parecer disparatados, dejan de serlo en el marco de la comedia de santos: podrá serlo el pintar-nos «un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo rectórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona» (*Quijote*, I, 48, p. 523), pero no un «rufián santo», o un «religioso salteador», como abundan en este tipo de piezas; se tendrá por tal si en una comedia «la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, ...» (loc. cit., p. 523), pero nunca si se pasa a Méjico desde España, bajo el supuesto de una premeditada conversión reavivada con el nuevo escenario; nos lo parecerá, en fin, ver «que parió la dama esta jornada, / y en otra tiene el niño ya sus barbas, / [...] / y al fin viene a ser rey de un cierto reyno» (*Pedro de Urdemalas*, III, p. 573b), pero jamás que un joven descarriado muera en olor de santidad, pasando por una larga y sacrificada madurez. Así, lo que una conciencia clasicista enjuiciaría fuera de lugar, para tacharlo de capricho extravagante, será admitido *por la misma* con el debido fundamento estético.

Ese es —a lo que se me alcanza— el entramado dramático del *Rufián dichoso* y no otro el sentido último del diálogo entre la Curiosidad y la Comedia. Esa mediana satisfacción cervantina no emana de ninguna evolución ideológica radical, sino de las premisas en que se fundamenta; de la precisa justificación que se da a cada una de las innovaciones asumidas: se nos pinta a un rufián y santo a la vez, no porque se trate inverosímilmente a los personajes, sino porque estamos ante «la vida de un joven lo-

co», «rufián en manos y lengua», el cual, además, «fue estudiante y reza-dor»; se pasa de España a Méjico, no porque acepte la idea de que la comedia ha de ser «un mapa», sino porque «yo estaba ahora en Sevilla» representando la vida de Lugo, quien «aquí, en México, fue fraile», lo cual fuerza a actuar en consecuencia: «A México y a Sevilla / he juntado en un instante, / ...»; por fin, se amplía el marco temporal desde la juventud hasta la muerte del protagonista, no porque el vulgo quiera ver representado «hasta el Final juicio desde el Génesis» (*Arte nuevo*, v. 208, p. 264), sino más bien debido a la distribución de la materia sacra («una de su vida libre, / ...») casi impuesta por el género; bien debía entenderlo L. A. de Carvallo:

LECTURA.—Jornada es nombre italiano; quiere decir cosa de un día, (...). Y tómake por la distinción y mudanza que se hace en la comedia de cosas sucedidas en diferentes tiempos y días, *como si queriendo representar la vida de un santo hiciésemos de la niñez una jornada, de la edad perfecta otra, y otra de la vejez*³⁰.

En suma, ese diálogo responde sencillamente a la «tensión —que dice Riley— entre la disciplina y los impulsos de la facultad creadora»³¹. Facultad creadora que en este caso, apoyada en las exigencias del género sacro, desplaza —con clara conciencia artística, eso desde luego— a la disciplina.

* * *

Una vez analizados los dos pasajes en cuestión, bueno será revisar su posible interdependencia, la cual puede sostenerse, bien que aquilatando un tanto los vínculos que supone. De admitirse la línea de lectura anteriormente expuesta, se nos concederá que los mismos no representan dos hitos del pensar dramático cervantino, marcadores de otras tantas orientaciones

³⁰ Cito por ESCRIBANO-PORQUERAS, *op. cit.*, p. 118 (el subrayado es nuestro). Por cierto, que esos cuatro versos (1293-96) no están puestos ahí por Cervantes sólo para explicarnos «cómo componía su obra y el tema de cada una de las tres jornadas de su comedia» —según propone J. CASALDUERO (*Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974, p. 104)—, pues parece algo demasiado evidente; antes bien creo que explicitan la necesidad de «zurcir» tres momentos un tanto distintos temporal y espacialmente —y, de ese modo, alterar sensiblemente las unidades de lugar— de la trayectoria sacra de su protagonistas.

³¹ *Op. cit.*, p. 39.

divergentes. Tampoco —se estará de acuerdo— acotan el principio y el fin de una trayectoria doctrinal basada en la variabilidad y jalonada por un arranque clasicista y por una meta arti-novista. Mucho menos, se considerará al segundo texto como palinodia o «noble retractación» del primero. Por el contrario, consentiremos en que se trata de dos testimonios singularmente representativos de la marcada uniformidad propia de todas las declaraciones cervantinas en materia teatral. El segundo, en concreto, supondrá una ratificación más de su firme y personal aproximación a lo clásico.

Y decimos esto —sobre las razones ya aducidas—, porque las interpretaciones «evolucionistas» de esos textos presuponen la necesaria posterioridad del segundo, a la vez que una gran distancia cronológica entre ambos; se fundamentan, insólitamente, en la previa aceptación de que el diálogo entre Curiosidad y Comedia está escrito unos diez años después de la conversación quijotesca. Al menos, así parecen darlo a entender afirmaciones como la siguiente de Cotarelo:

A causa del argumento mismo vióse forzado á contradecir en esta obra más que en ninguna, los principios dramáticos predicados en la primera parte del *Quijote*, sobre todo en lo que se referían á la unidad de lugar, y para cohonestarlo, escribió al principio de la segunda jornada aquel célebre diálogo entre la Comedia y la Curiosidad, donde del mejor modo posible se previene contra estas objeciones³².

Bajo otro supuesto, difícilmente cabría hablar de variaciones, trayectorias o palinodias. Pero se da la circunstancia —bien sabido es— de que nada está más lejos de la mera conjetura. En lo que a la cronología de esta comedia sacra respecta, la única certeza se limita a «que no pudo escribirse antes de 1596»³³. Contando exclusivamente con ese único y vago término *post quem*, podrá conjeturarse sobre diversos momentos compositivos que la sitúen en 1597, 1603, 1610, ...³⁴, pero no será lícito dar por inamovible tal o cual fecha para extraer de ahí nada menos que el sentido último de las ideas dramáticas de Cervantes. Bien podría ser que —según apuntan, en-

³² *Op. cit.*, p. 354.

³³ Son palabras de CASALDUERO, *op. cit.*, p. 20; vid. también WARDROPPER, *art. cit.* (1973), p. 152.

³⁴ Por lo que aquí interesa cfr., sencillamente, el cuadro cronológico hecho por CANAVAGGIO (*op. cit.*, p. 19).

tre otros, Schevill y Bonilla— el diálogo teórico de la pieza está escrito, allá por 1614, al dar el texto a la imprenta y con independencia de la fecha de composición de la misma:

«Pero es posible que Cervantes, al escribir esta escena, pensase en las licencias de la nueva comedia, e interpolase aquella, al preparar la obra para la imprenta en 1614, ...»³⁵.

Sin embargo, no encuentro fundamento lógico alguno que anule el posible margen de error de esa atractiva hipótesis, al no ser su adecuación a los intereses interpretativos de sus sostenedores. A decir verdad, por lo que hasta la fecha sabemos, el *Rufián dichoso*, diálogo incluido, pudo escribirse antes, simultáneamente y después de las denuncias teatrales del primer *Quijote* (si después, a mayor o menor distancia de las mismas). Por poco que nos guste la idea deberemos atenernos a tan desconcertante realidad y andar con pies de plomo a la hora de fijar recíprocas dependencias.

En primer lugar, es muy probable que estos cien versos estén escritos —tal y como prefieren la mayoría de los estudiosos— en fecha próxima a la edición de 1615. «Tal vez —piensa Ynduráin— sean un añadido posterior para justificarse de la contradicción de su comedia, que pasa en Sevilla y México, con su teoría del absurdo de tales cambios, expuesta en el *Quijote*»³⁶. Desde luego, bien vale la pena tomar en consideración el siguiente razonamiento de Riley:

No se sabe si el diálogo entre *Curiosidad y Comedia* en dicha obra se escribió antes o después de la primera parte del *Quijote*. Conjeturo que después, a causa de la extensión y el tono defensivo de la apología de la *Comedia*. Es de suponer que Cervantes no se hubiera extremado tanto en disculparse si antes no había propagado ideas contrarias³⁷.

Pero, a condición de no entender que Cervantes se está justificando o disculpando ante su público, porque ya ha abandonado sus teorías o ideas contrarias; siempre y cuando se admita —según hemos leído— que la justificación va destinada a sí mismo, a su vena dramática de siempre, y que

³⁵ *Intr. cit.*, pp. 127-28.

³⁶ *Est. prel. cit.*, p. XXXVI.

³⁷ *Art. cit.*, p. 303, n. 11.

no es de cariz palinódico sino artístico. En todo caso, si escrito después de 1605, el pasaje opera como puente aproximativo de dos tipos de factura teatral divergentes en su formulación externa, pero idénticos en el fondo: condena —repetimos— de los disparates en 1605 y justificación artística de los mismos después, una y otra realizadas desde una óptica clásica ampliamente tolerante. Se trataría sencillamente de un acoplamiento estético entre las reticencias hacia la comedia nueva (sentidas siempre y formuladas en el primer *Quijote*) y el excepcional suavizamiento de las mismas inherente a la textura dramática del *Rufián*.

Pero, no hay por qué ni para qué limitarse a esa única explicación. Si de posibilidades se trata, bien podría ser que nuestra alegoría teórica fuera escrita antes de 1605: entre 1597 y 1603 quizás³⁸. En tal caso, su sentido queda incólume y la lectura sostenida páginas arriba mantiene su total vigencia, sólo que no serían razones argüidas de cara al capítulo quijotesco, sino al espíritu que lo alienta; las reticencias cervantinas serían las mismas y ofrecerían el mismo vigor, por más que no contasen aún con formulación explícita alguna. Es hipótesis hacia la que apunta, en lo que a las fechas concierne, Ruiz Ramón,

En *El rufián dichoso*, escrita hacia 1597, introduce al principio del segundo acto un diálogo entre la Curiosidad y la Comedia en el que se justifica —ante sí mismo, claro está, ante su propia conciencia de dramaturgo— de haber aceptado las nuevas normas, incurriendo en lo que años después condenaría por boca del canónigo³⁹.

si bien no creo que Cervantes esté incurriendo en los disparates luego denunciados, sino que más bien está atajando las posibles críticas de las que luego podría haber sido víctima: los suyos, el manejo de las unidades en esta comedia, quedan al abrigo de la censura al contar con el respaldo estético proporcionado por el género. Incluso, cabría preguntarse si nuestro in-

³⁸ A favor de esa hipótesis hablan varias razones: primero la fecha de publicación de la fuente directa (Fr. Agustín DÁVILA PADILLA, *Historia / de la fundación / y discurso de la provincia de / Santiago de México, de la Orden de Predicadores, por las vidas de / sus varones insignes, y casos / notables de Nueva España*, Madrid, en casa de Pedro Madrigal, 1596); la puesta en boga por esas fechas de la comedia de santos (cfr. A. de ROJAS VILLANDRANO, *El viaje entretenido*, ed. J. P. Ressot, Madrid, Castalia, 1972, p. 154)... Más razones en CANAVAGGIO (*op. cit.*, p. 22).

³⁹ *Historia del teatro español* (Desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, Cátedra, 1981 (4.ª), p. 115.

mortal novelista no estaría abogando, allá sobre 1597, por un empleo abiertamente novedoso de las reglas, adelantándose así, ya que no al espíritu, sí a la letra del *Arte nuevo*. Desde luego, no juzgo disparatado imaginar por esos años a un Cervantes dispuesto a aceptar todo tipo de innovaciones razonablemente justificables; un Cervantes proclive a asumir alguna que otra «licencia» al adentrarse en el terreno de la comedia de santos.

En todo caso, con independencia de su fecha de redacción, aun sin perder de vista las posibles distancias cronológicas, lo indiscutible es que ambos textos son complementarios entre sí. Ya fuera porque Cervante redactase el diálogo de la Curiosidad y la Comedia previniendo las censuras (luego expresadas en el capítulo del *Quijote*) a las que se exponía la pieza de no llevar ese inciso, o bien porque lo hiciese para evadirlas retrospectivamente, el hecho es que ambos textos se nos antojan haz y envés de la misma postura preceptista: desde la misma óptica, analiza determinados usos para desaprobarnos en un caso y darles el visto bueno en otro, todo en función al espíritu que los alentó. Y no podía ser de otro modo si tomamos en consideración, sobre las antecedentes argumentaciones, el hecho clave de que el *Rufián Chicoso* está compuesto al dictado de las ideas —estuviesen ya formuladas o sólo en mente— expresadas, antes o después, en el capítulo cuarenta y ocho del primer *Quijote*. Bien probado queda el aserto más arriba, pero quizás convenga redundar en la exégesis, atendiendo ahora a que la pieza, en lo que tiene de «comedia de santos», se amolda sobremanera al *idearium* de 1605. Se pronunciaba allí el buen Cura contra los abusos propios de este tipo de piezas:

Pues, ¿qué, si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro! (p. 524).

Y exactamente los mismos reparos manifiesta Cervantes en su comedia cuando, aun incorporando numerosos pasajes de naturaleza milagrosa⁴⁰, re-

⁴⁰ Así, por ejemplo, la salvación de doña Ana de Treviño, la aparición del demonio vestido de oso o la transmutación final del cuerpo leproso. Desde luego, todos ellos han sido tomados según y como vienen referidos por DÁVILA PADILLA (si acaso, se ha mermado su cariz sobrenatural). Con todo, es de notar —al objeto de ratificar la pervivencia del sentir expresado en el primer *Quijote*— que se ha suprimido buena parte de la materia milagrosa ofrecida por la fuente: aparición, una noche, de varias bolas de fuego ardiendo sobre la casa de novicios (xviii, p. 490b); invasión de su celda por corrillos de mozuelas bailoteando (xv, que equivale al xxv, p. 517a); aparición de una paloma blanca revoloteando sobre la cabeza del santo en tanto que éste dice misa (xv, p. 518a); etc.

dunda una y mil veces sobre su veracidad histórica mediante esas llamativas acotaciones de las dos últimas jornadas:

- «Todo esto es verdad de la historia.» (p. 120.)
- «Todo esto de esta máscara y ficción fue verdad que así lo cuenta la historia del santo.» (p. 125.)
- «Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa.» (p. 126.)
- «Esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su historia.» (p. 147.)
- «Todo fue así.» (p. 155.)

Otra vez la anteposición de lo estético —de lo veraz habría que decir— sobre lo vulgar y comercial, y de nuevo la hermandad de principios entre los dos «manifestos» aparentemente adscribibles a bandos contrarios. No imagino prueba más incontestable —y con ella cerramos nuestra argumentación— de la lectura apuntada, pues si en el caso de las «reglas» pudo entenderse que el diálogo alegórico suponía una palinodia (según la cual Cervantes habría renunciado a los principios de 1605 y defendería el uso arbitrario de las unidades), venidos a los milagros no cabe razonar así, al no ser que admitamos a un Cervantes dispuesto a dramatizar «milagros falsos» una vez superados los prejuicios de 1605. Sin duda, uno y otro hecho caen dentro de la misma órbita: al igual que en el caso del diálogo para con las reglas, las acotaciones (especie de apéndice de aquél), ya previniendo o evadiendo censuras, otorgan carta de naturaleza artística a la materia sacra.

* * *

En fin, si —para terminar— hemos de cerrar estas líneas compendian-do las directrices interpretativas anteriormente expuestas, bueno será espigar lo esencial de las mismas. Así, por más que se imponga reconocer de antemano el insalvable abismo existente entre el Cervantes novelista y el dramaturgo, bueno será no empequeñecer descomensuradamente la segunda de sus facetas. Bien es cierto que en lo teatral anduvo con menos fortuna y que no logró ni por asomo hacerse con las riendas de la escena áurea, pero no lo es menos que en este terreno emprendió la empresa con el mismo empeño y que alcanzó metas remotamente parangonables: en su vertiente preceptista supo captar y aún denunciar los dislates hacia los que el afán iconoclasta de la comedia nueva (acaso carente, a los ojos cer-

vantinos, de un respaldo estético sólido) podía conducir, llegando incluso a ensayar una adueñación de los mismos para dotarlos del debido soporte artístico; en su quehacer práctico luchó denodadamente, a base de continuos y frecuentemente frustrados buceos experimentales, por alcanzar una fórmula alternativa, mucho menos populista, a la propugnada por Lope de Vega.

Bajo esas coordenadas, me parece lícito aceptar que las ideas dramáticas cervantinas entrañan un alto grado de uniformidad. Todas sus declaraciones al respecto lo identifican como un tratadista cuasi clásico, de remota raigambre aristotélica, pero abiertamente proclive hacia la innovación o recreación. Esa su más genuina vena dramática de preceptista moderado se manifiesta unas veces en forma de jactanciosa vanagloria por los cambios introducidos (prólogo a *Ocho*), en otros casos so capa de denuncia a las irreverencias caprichosas (*Quijote*, I, 48), en alguna ocasión con visos de ocasional y razonada concesión para con lo «novísimo» (*Rufián dichoso*, II), etc. Pero la ambigüedad es sólo aparente, la variabilidad cuestión de forma, el trasfondo siempre es el mismo. Por eso creo legítimo sostener que Cervantes no fue nunca ni recalcitrante defensor de lo clásico, ni tampoco derrotado imitador de lo moderno: sostuvo la moderada pervivencia de las «reglas» y abogó por la mesurada alteración de las mismas⁴¹.

Siendo así, claro está que no procede entender sus dos textos teóricos más representativos como «manifestos» afiliables a tal o cual escuela, para arrojarse a desvelar estrepitosas contradicciones entre los mismos. Antes bien, los dos pasajes responden, ya que no a la misma letra, sí al mismo espíritu desde el que se analizan los cambios: la conversación sostenida por el Cura y el Canónigo en el capítulo cuarenta y ocho del primer *Quijote* representa el envés recriminatorio del haz legitimador plasmado en el diálogo que Curiosidad y Comedia mantienen al abrirse la jornada segunda del *Rufián dichoso*. Luego, las contradicciones e incoherencias se diluyen *ipso facto* y puede hablarse de solidaridad entre ambos contenidos.

En consecuencia, tampoco vale hablar teóricamente de trayectorias dra-

⁴¹ Difícilmente se superará la formulción de RILEY: «Cervantes no se nos aparece ni como un riguroso preceptista ni como un innovador iconoclasta. En mi opinión, ni siquiera en lo relativo al teatro su teoría literaria se apoya fundamentalmente en el principio de que, pues "los tiempos cambian", han de cambiar también las reglas del arte. Forma parte, más bien, de aquellos que consideran que el arte está sujeto a ciertos principios universales e inmutables, pero también a condiciones accidentales, que son las únicas susceptibles de cambio.» (*Op. cit.*, p. 51.)

máticas sinuosas e incongruentes, apoyándose para ello en tales pasajes. Por un lado, carecemos del mínimo respaldo cronológico fidedigno que lo autorice; por otro, puede establecerse una clara complementariedad entre ambos textos: la lógica de las denuncias formuladas en el primer *Quijote* se ratifica cuando en el *Rufián*, aún incurriendo en paralelos abusos, se eluden aquellas *por vía estética* (amparándose en las exigencias genéricas); y no sabemos a ciencia cierta si el camino va de la censura a la concesión (si el pasaje de la comedia es de 1615) o viceversa (caso de que fuera escrito sobre 1597).

A la vista de todo ello —para terminar— concluyamos que la denominada «preceptiva dramática cervantina» no es tan desorientadora como a primera vista parece. Bajo los antecedentes supuestos se resuelve buena parte de su problemática: el clasicismo del primer *Quijote* no es tan recalcitrante como aparenta, y deja un amplio margen tanto al reajuste teórico como a la continua experimentación práctica (la cual denuncia el mismo espíritu medio clásico y medio novel que detectamos en sus teorías); la excepcionalidad de los cien versos introducidos en la comedia de santos no es tan grande respecto a las demás declaraciones, pues comulga en buena medida con ellas; la ubicación del diálogo alegórico no debe sorprender, ya que depende de una imposición genérica ausente en las demás piezas; la convivencia de la justificación puesta en boca de la Comedia con simultáneos ataques (ya en 1605 o en 1614) contra los «abusos» es lógica, a la luz del espíritu artístico que la guía... No se trata, pues, de vacilaciones desconcertantes e inaprehensibles, sino más bien de complejidades cervantinas, porque Cervantes, metido a preceptista dramático, fue sencillamente —ni clásico ni novel— Miguel de Cervantes Saavedra.

FLORENCIO SEVILLA

ESPECTÁCULO Y TEATRALIDAD EN LA VALENCIA DEL RENACIMIENTO

En 1523 Germana de Foix recuperó la *Lloctinència* de Valencia, que había venido desempeñando desde 1507, con la sola excepción del período que culminó con la Guerra de las Germanías. Se trata de años tradicionalmente considerados cruciales para la vida cultural y política del antiguo Reino de Valencia. Durante mucho tiempo se ha insistido en que este período es un pórtico que se abre a la *Decadència*, época ésta de la cultura catalana cuya definición se presta a no pocas ambigüedades, como han puesto de manifiesto las clásicas aportaciones de J. Rubió i Balaguer, M. de Riquer, M. Sanchis Guarner o J. Fuster¹. Hoy día, y gracias a las investigaciones de historiadores como R. García Cárcel, J. Císcar, J. Casey, etc.², estamos, sin embargo, en condiciones de considerar incompleta esta visión o, si se quiere, de aceptarla únicamente como la simplificación de un proceso cuya complejidad resulta evidente a poco que intentemos profundizar en él. Sa-

¹ J. RUBÍO I BALAGUER, *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*. Ediciones 62; Barcelona, 1964. M. DE RIQUER, *Història de la literatura catalana* (v. III). Ariel, Barcelona, 1980. M. SANCHIS GUARNER, *Els valencians i la llengua autòctona durant els segles XVI, XVII i XVIII*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1962. J. FUSTER, *La Decadència al País Valencià*. Curial, Barcelona, 1976.

² R. GARCÍA CÁRCEL, *La Germanía de Valencia*. Península, Barcelona, 1975. E. CÍSCAR y R. GARCÍA CÁRCEL, *Moriscos i agermanats*. Tres i Quatre, Valencia, 1974. E. CÍSCAR, *Tierra y señorío en el País Valenciano*. Del Cenit al Segura, Valencia, 1977. J. CASEY, *El Regne de València al segle XVII*. Curial, Barcelona, 1981.

bemos, por ejemplo, que la lenta —pero incontrastada— penetración del uso del castellano como lengua literaria —y de cultura— se inicia ya a finales del XV, siquiera fuese como un fenómeno socialmente irrelevante. Sabemos, igualmente, hasta qué punto fue la nobleza la punta de lanza en este proceso de sustitución lingüística. Podemos, también, prescindir de las en exceso románticas apreciaciones acerca de la penetración de las nuevas corrientes renacentistas en el mundo valenciano de la época...

A tenor de cuanto se ha indicado, resulta evidente que nuestro conocimiento histórico sobre el siglo XVI valenciano se ha visto en estos últimos años sustancialmente mejorado. Ello nos facilita enormemente la labor a los que estudiamos la vida cultural, literaria y teatral de la época, pues nos permite relativizar muchas de nuestras apreciaciones y matizar bastante las indicaciones de tipo cronológico. En efecto; aunque los agermanados no cambiaron el curso de la historia (y tampoco está nada claro que fuera ésa su pretensión), no es menos cierto que el fenómeno social de la Guerra de las Germanías, entre otras consecuencias, aceleró un proceso que se venía gestando desde, por lo menos, dos décadas atrás: la aristocracia valenciana obtiene un dominio absoluto sobre el conjunto de la maquinaria política foral, al tiempo que ejerce una hegemonía indiscutida sobre la sociedad valenciana, a través no sólo de unos aparatos de control ideológico, heredados de la etapa inmediatamente anterior (Inquisición, aparato administrativo...), sino también de otros nuevos, que respondían a las necesidades específicas del «aquí y ahora» valenciano: entre estos últimos habremos de situar la *Corte*, y, entre los recursos desarrollados por ésta, el *fasto cortesano*, con toda su carga de espectacularidad, y el *teatro*, entendido como un ejercicio no menos fastuoso y cortesano.

* * *

El fenómeno en cuestión era relativamente nuevo en Valencia, ya que el peculiar sistema de la «Corte ambulante» aragonesa no propiciaba que ésta se convirtiese en el núcleo aglutinador de una nobleza «cortesana» (en el sentido cultural y sociológico que el término tendrá a partir del siglo XVI), ni, mucho menos, que tuviese un carácter predominantemente literario o artístico. La institución de la *lloctinència*, pese a ser ejercida por miembros de la familia real, tampoco pudo convertirse en antecedente de esta institución: las largas estancias en Valencia de la reina María de Castilla, esposa

de Alfonso el Magnánimo y regente de la Corona durante la larga ausencia de éste, no contribuyeron en casi nada a la cortesanización de la aristocracia valenciana, dado el talante religioso y nada frívolo de esta «viuda de facto». ¿Cuáles fueron, pues, los antecedentes? Hay que ir a buscarlos, creo que sin lugar a dudas, en el reinado de Alfonso V en Nápoles, donde logró reunir una Corte al estilo de las italianas contemporáneas. Allí, políticos, curiales, literatos y eruditos configuraban un todo cohesionado en que se utilizaba indistintamente el latín, el castellano, el italiano o el catalán. La aristocracia valenciana había prestado, desde el primer momento, un apoyo bastante decidido a la empresa del Rey Magnánimo, y estuvo bien representada en aquella Corte, como lo atestiguan diversas obras literarias, entre las que destacan —para el estudioso del teatro— la novela *Cuestión de amor*, en la que se incluye la *Égloga de Torino*³. Tras la muerte del rey, muchos valencianos debieron de permanecer vinculados a la Corte napolitana de la Casa de Aragón, así como otros muchos se asentaron en Roma, bajo la égida de los Borja, que encontraron en sus compatriotas un apoyo sólido⁴.

Los que, sin embargo, decidieron regresar, es de suponer que no por ello renunciaron a una forma de vida que habría calado hondo: la segunda mitad del siglo XV es el momento en que muchos nobles valencianos reconstruyen en sus dominios la idea tópica (que no utópica, aunque de la utopía viviesen) de la Corte. El Condado de Oliva, en manos de la poderosa familia de los Centelles (afecta a los Trastámara desde el conflicto sucesorio de principios del siglo XV) fue instituido por Alfonso V. Sus señores mantuvieron vínculos estrechos con el mundo de la literatura: es de dominio público cómo el *Cancionero general* se fraguó en su seno y recogió la obra poética de buena parte de la nobleza valenciana del momento, que hacía del cultivo de las letras (en catalán, pero muy especialmente en castellano) una actividad ocasional la más de las veces. El propio Conde de Oliva (Serafí Centelles i Ximénez de Urrea), Alfons de Cardona, Francesc Carrós Pardo de la Casta, Crespí de Valldaume, Francisco Fenollet, Juan Fer-

³ Un estudio detallado de las circunstancias y características de esta obra es el desarrollado por J. OLEZA en este mismo seminario.

⁴ Sobradamente conocidas son las muestras de animadversión de los intelectuales italianos hacia los valencianos y catalanes residentes en Roma a partir de la segunda mitad del siglo XV, cuando Calisto III (el primer Papa Borja) inició la conquista del poder pontificio. L. COLLISON MORLEY, *Los Borja*. Acuario, Barcelona, 1982.

nández Heredia, Narcís Vinyoles, Jaume Cassull, Jeroni d'Artés, Bernat Fenollar, Vicent Ferrandis, Joan Verdansa... Menos conocida, quizá, resulte la protección concedida al relevante humanista, dramaturgo en latín y hagiógrafo en catalán, Joan Baptista Anyes, o al propio Jerónimo de Urrea, cuya traducción del *Orlando furioso* iba rematada con un soneto del conde. Su hijo, por otra parte, cultivó la literatura latina, influido por Anyes, que fue su preceptor.

Algo más reciente en el tiempo, el Ducado de Gandía estaba destinado a convertirse en el principal feudo del Reino de Valencia. Fundado durante el reinado de Fernando el Católico, fue concedido a la familia de los Borja y dotado de extensos dominios⁵: la expansión de esta familia a lo largo del XVI fue ininterrumpida: el Duque de Lerma y Marqués de Denia recogería a finales del siglo buena parte de esta herencia, utilizándola en provecho propio. En 1521 el todavía adolescente duque apoyó las actividades teatrales, como indica el profesor José Luis Canet en su estudio sobre las comedias *Thebayda*, *Seraphina* e *Ypólita*, editadas conjuntamente en Valencia ese año, aunque de datación anterior en algún caso⁶.

El carácter «literario» de estas Cortes no nos tiene que hacer olvidar, naturalmente, que en ellas el aspecto festivo (danzas, mascaradas, momos, torneos, juegos de cañas, sortijas...), ociosidad y cortesanía, los juegos de la guerra y del amor se dan la mano en estos micromundos, replegados sobre sí mismos, y que hacían de su actividad y vivencias una auténtica representación a todos los niveles, cosa —por otra parte— nada nueva, como pone de manifiesto J. E. Ruiz Doméneo en un reciente estudio⁷.

Sin querer profundizar en las características de esta espectacularidad, que ha sido objeto de importantes estudios⁸, bástenos aquí con comen-

⁵ Gandía había sido anteriormente poseída en calidad de feudo por miembros de la familia real aragonesa. En 1485 fue adjudicada a los Borja, en recompensa por los favores que Alejandro VI había otorgado a los Reyes Católicos.

⁶ Vid. en concreto el artículo de J. L. CANET, «La comedia *Thebayda* y la *Seraphina*» (*Teatros y prácticas escénicas*, I: *El Quinientos valenciano*, pp. 283-300. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1984). La edición crítica de la *Comedia Thebayda* fue realizada por G. D. TROTTER y K. WHINOM (Támesis Books, Londres, 1969), artículos clásicos sobre la fechación de esta obra son los de M. ^a R. LIDA DE MALKIEL, «Para la fecha de la *Comedia Thebayda*» (*Romance Philology*, 1952-1953; pp. 45-48), y D. W. MCPHEETERS, «Comment on the dating of the *Comedia Thebayda*» (*Romance Philology*, 1955, pp. 19-23).

⁷ J. E. RUIZ DOMENEC, *El juego del amor como re-presentación del mundo en Andrés el Capellán*. Universidad Autónoma, Barcelona, 1982.

⁸ La profesora M. ^a T. FERRER de la Universidad de Valencia está preparando su tesis de doctorado

tar que, quizá, la gran diferencia existente entre los fastos cortesanos anteriores a 1523 y los celebrados posteriormente, estriba en que los primeros no estaban todavía en condiciones de competir con las grandes celebraciones urbanas (coronadas con espectáculos tales como las procesiones del Corpus o las «entradas reales»), que, como J. Romeu y N. D. Shergold —entre otros— se han cuidado en destacar⁹ constituían el elemento más importante del teatro medieval en la Corona de Aragón en su vertiente profana. Con posterioridad a esa fecha, la Corte virreinal detentará durante un cuarto de siglo una hegemonía innegable en este terreno, hegemonía que recuperará la ciudad después de 1550, si bien se hace necesario advertir que, por aquellas fechas, la «aristocratización» de las capas dominantes de la sociedad valenciana era tan fuerte que estas ceremonias festivas aparecen directísimamente influidas por las puramente cortesanas, y si no, pensemos cómo se desarrollaron y quiénes protagonizaron (acaparándolas, además) las fiestas de 1599, celebradas con motivo de las bodas de Felipe III¹⁰.

En todo caso, y para concluir este apartado, concebido a modo de introducción, pienso que continúan teniendo vigencia las afirmaciones realizadas por J. Oleza:

Los fastos cortesanos continuaron celebrándose a lo largo de todo el siglo XVI, aun cuando ya estaba consolidado el drama cortesano. A falta de un estudio más profundo de la documentación, parece que las características del fasto cortesano continuaron sin grandes modificaciones, aunque algunos elementos de interés, para nosotros, vinieron a añadirse. La combinación del fasto y del auto del Corpus, al margen de su influencia en la génesis del auto sacramental, supone la inclusión de espectáculos autónomos montados sobre textos dramáticos en el marco del fasto. En efecto, al XVI le será difícil, sobre todo en su segunda mitad, organizar grandes fiestas sin incrus-

sobre el mundo de los fastos cortesanos en el Barroco hispano. Vd. sobre el tema, centrado en la Valencia del XVI: J. OLEZA, «La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial» (*Teatros y prácticas...*, pp. 61-74) y, en general, todo el apartado III de dicha obra.

⁹ J. ROMEU, *Teatre profà* (t. I), Barcino, Barcelona, 1962. N. D. SHERGOLD, *A history of the Spanish Stage...* Clarendon, Oxford, 1967.

¹⁰ Sobre el desarrollo de estas fiestas se escribieron numerosas relaciones. Las más conocidas son —desde luego— las de G. AGUILAR, *Fiestas nupciales que la ciudad de Valencia hizo al casamiento de Felipe VVV y la de F. GAUNA, Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III. El inventario fundamental de este tipo de obras es el de S. CARRERES ZACARÉS, Ensayo de una bibliografía de Libros de Fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, 1925.

tar en ellas representaciones de textos dramáticos, llámense *autos*, *farsas*, *representaciones* o *comedias* ¹¹.

Aunque el desarrollo de la vida cortesana implica una cierta voluntad de automarginación del resto de la sociedad, en aras de un elitismo llevado a consecuencias muchas veces extremas (pero sin que suponga eso —como contrapartida— renuncia de nintún tipo al ejercido de una hegemonía absoluta sobre el conjunto del cuerpo social), no por ello la Corte valenciana se encerró siempre tras los muros de palacio.

En su etapa inicial, que se extiende de 1523 a 1525, años durante los que Germana de Foix compartió el poder con su segundo marido, el marqués de Brandemburgo, la Corte tuvo fijada su residencia en el Palacio Arzobispal, en pleno centro de la ciudad, por lo que nada tiene de extraño que ésta fuese teatro de fiestas y espectáculos, para los que se aprovechaban plazas como la del Mercado, que Sanchis Guarner describe como sigue:

El centre cívic i comercial era, com fou durant tants segles, la plaça del Mercant (...) per (...) falta de planificació racionalista, València no tingué cap plaça major quadrangular porticada amb façanes uniformes, com les de tantes ciutats castellanes, i hagué de ser la tradicional i irregular plaça del Mercat, amb els seus porxes i porsets desiguals, el teatre dels torneigs cavallerescos i jocs de canyes, de les mascarades, de les corregudes taurines i dels suplicis judicials i inquisitorials ¹².

Sabido es que en el clásico estudio de R. B. Williams ¹³ se sugería que la *Farça a manera de tragèdia* fue representada en tal plaza con ocasión de las fiestas de San Juan; aunque tal afirmación no pase de ser una hipótesis ¹⁴, en innegable que existía entre los valencianos de la época conciencia de que dicha plaza era un lugar idóneo para cualquier tipo de espectáculo. Los dietarios de la época (desde el del Capellán de Alfonso el Magnánimo, hasta el de Porcar) nos dan buena cuenta de ello ¹⁵.

¹¹ En «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatros y prácticas...*, pp. 15-16.

¹² M. SANCHIS GUARNER, *La Ciutat de Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, 1981, p. 271.

¹³ R. B. WILLIAMS, *The staging of Plays in the Spanish Peninsula prior to 1555*. University of Iowa, 1935.

¹⁴ R. RODRIGO, «Notas en torno a la *Farça a manera de tragedia*», en *Teatros y prácticas...*, p. 235.

¹⁵ Sobre los *dietaris* es importante el artículo de R. BLASCO en *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, t. 4, pp. 43-44.

En este marco de confluencia ciudad/corte hemos de situar, pues, la llegada de Francisco I, prisionero, camino de Madrid (1525), o —algo más tarde— la de Carlos I (en 1528), celebradas con el lujo y esplendor característico de la época, y que traen a la memoria el recibimiento que pocos años antes había tributado la capital valenciana a Fernando el Católico y a su segunda esposa, Germana de Foix, en 1507, tal y como podemos encontrar documentado en la fundamental obra de Carreres y Zacarés¹⁶.

A partir de 1526, la situación tiende a cambiar, a regularizarse si así se quiere. La causa fue el nuevo matrimonio contraído por Germana, ahora con Fernando de Aragón, duque de Calabria y frustrado heredero a la corona napolitana¹⁷. Puso éste todo su empeño en erigir una corte autóctona, a la que aposentó en el Palacio del Real, residencia de los monarcas cuando recalaban en Valencia, y por aquel entonces habilitado por la Inquisición. Muy poco es lo que conocemos sobre este edificio, lo que dificulta extraordinariamente investigaciones acerca de sus posibles usos teatrales. Esta es la descripción que nos brinda Sanchis Guarner:

Tenia dues torres i moltes finestres a la façana devantera; dos patis, el primer amb l'escala principal exterior, i el segon amb les dependències i encara diversos cossos annexos. Bells jardins amb estanys i amb plantes exòtiques, dutes a posta d'Amèrica i amb la col·lecció zoològica que havia iniciat Joan I, voltaven el palau, on, segons deien, hi havia tantes cambres com dies té l'any¹⁸.

En esta residencia regia, concentró el Duque, a partir de 1527, parte importante de la Biblioteca Real napolitana (depositada hasta entonces en Ferrara); coincidiendo con el desalojo de que fue objeto el Santo Oficio, se rodeará de un pequeño pero eficiente grupo de intelectuales de clara filiación humanista y proclives en más de un caso al erasmismo¹⁹. Produ-

¹⁶ S. CARRERES ZACARÉS, *op. cit.*, pp. 110 y ss.

¹⁷ Fernando —o Ferrante— de Aragón (1488-1550), hijo de Federico III luchó contra el Gran Capitán en defensa de la independencia napolitana. Hecho prisionero en 1502, fue conducido a la Corte del Rey Católico, que lo mandó al cabo de unos años recluir en el castillo de Xàtiva (1511), donde permaneció hasta su liberación por orden de Carlos I (1522), quien lo integró en su Corte, permaneciendo en ella hasta casarse con Germana de Foix.

¹⁸ M. SANCHIS GUARNER, *La Ciutat...*, p. 251.

¹⁹ Sobre el papel de los humanistas valencianos continúan siendo fundamentales los trabajos de M. BATAILLON, *Erasmus y España* (FCE, México, 1966) y J. FUSTER, *Heretgies, revoltes i sermons* (Selecta, Barcelona, 1968).

jo esto una situación algo paradójica, bien estudiada por el propio Fuster: mientras la Universidad valenciana, creada inicialmente con una voluntad de renovación, se impermeabilizaba a marchas forzadas respecto a las nuevas corrientes de pensamiento, gracias a la labor destacada de hombres como el rector vitalicio, Joan de Salaia (rector entre 1526-1558), la Corte constituía un refugio, exiguo pero seguro, para algunos de estos humanistas, condenados si no a la emigración forzosa. Esta protección se vio intensificada cuando el Duque contrajo segundas nupcias en 1540 con Mencía de Mendoza, menos frívola y más intelectual que su predecesora.

La afición a la música de esta Corte es sobradamente conocida: amén de contar con la presencia casi permanente del músico y escritor Luís Milán, el Duque mantuvo una *capilla*, dirigida por músicos de renombre: Pedro de Pastrana, Juan de Cepa, quizá Mateo Flecha el Viejo; llegó a contar esta agrupación con unos cuarenta músicos. De esta afición a la música nos han quedado importantes testimonios: la producción musical de Milán (por ejemplo su famoso libro para vihuela, *El Maestro*) y, sobre todo, el *Cancionero del Duque de Calabria* (o de Uppsala), sobre cuya trascendencia no vale la pena insistir.

Finalmente, y con tal de acabar este breve repaso introductorio a la vida cultural y artística de la Corte, citaré el proyecto de construcción de un magno monasterio, que diese albergue a la biblioteca y fuese a la vez panteón del Duque y de los suyos; en 1546 se iniciaron, en efecto, las obras del monasterio de Sant Miquel dels Reis, que tardaron varios años en concluir. Este interés por la arquitectura coincide en el tiempo con la primera oleada de construcciones que empiezan a implantar en Valencia las nuevas corrientes arquitectónicas, de raíz renacentista.

* * *

Por todo lo antedicho no cuesta trabajo imaginar cómo la corte de los Duques de Calabria fue un marco adecuado para representaciones teatrales y para fiestas cortesanas de todo tipo. Así, las grandes celebraciones urbanas, como la ya comentada entrada de Carlos I en 1528, tuvieron su correlato en los festejos paralelos que se desarrollaban tras los muros del palacio. Carecemos, todavía, de un estudio detallado sobre este tema; el carácter lógicamente restringido de estas fiestas hace que los dietaristas de la época, de extracción urbana en buena medida, se desentiendan de ellas. Así, para

el período que nos ocupa, continúa siendo *El cortesano* de Luís Milán la mejor fuente de información, si bien sus descripciones se ciñen —tal y como apunta Romeu²⁰— a los festejos que tuvieron lugar entre abril y mayo de 1535: una fiesta entre muchas, al fin y al cabo. Conviene insistir en esto último: se trata de unas fiestas importantes, sin duda, pero no excepcionales; poseemos, al respecto, noticias de otras representaciones: en 1527 debió de tener lugar la de la *Egloga in nativitate Christi*, de Anyes, intento (todavía por estudiar) de lograr un teatro cortesano del tipo de la égloga, pero en latín.

Mucho más conocido —y estudiado— es el caso de la obra conocida abreviadamente como *La Visita*, cuyo título completo es *Coloquio en el qual se remeda el uso, trato y plática que las damas de Valencia acostumbra a haver y tener en las visitas que se hacen unas a otras*. Su autor, el noble valenciano Juan Fernández Heredia, fue un regular poeta de cancionero de la primera mitad del sigloXVI²¹. Entre sus composiciones poéticas destacan algunos pequeños diálogos, no exentos de fuerza dramática, cualidad ésta que desarrolla plenamente en la obra que nos ocupa, la cual ha merecido los elogios unánimes de cuantos la han estudiado: Merimée, Rubió i Balaguer, Ferreres, Romeu, Sanchis Guarner...²²; elogios que, por mi parte, creo que se encuentran perfectamente justificados.

La obra presenta dos partes muy diferenciadas. En primer lugar, nos encontramos con un primer gran núcleo que se subdivide en otros tres: un *prólogo*, en el que un capellán anuncia la visita; los *preparativos* de la señora de la casa, y las *riñas* entre ésta y sus criadas, nada proclives a apurarse en sus tareas. Tanto estas discusiones, como la escena de la «toilette» de la protagonista hacen que el punto de arranque de esta obra no difiera de muchas composiciones satíricas, muy corrientes en la Valencia de la época, y en las que el componente misógino encuentra en estas visitas entre señoras de la buena sociedad motivos más que sobrados para cebarse²³.

Este entronque, por otra parte, puede explicar el carácter bilingüe de

²⁰ J. ROMEU, «Literatura valenciana a *El Cortesano*» (*Revista Valenciana de Filología*, t. I, 1951, pp. 313-340).

²¹ R. FERRERES, ed. de *Obras de J. FERNÁNDEZ HEREDIA*. Espasa Calpe, Madrid, 1955.

²² H. MERIMÉE, *L'art dramatique à Valencia*. Toulouse, 1913. J. ROMEU, *Teatre profà*. M. SANCHIS GUARNER, *Els valencians i la llengua...* R. FERRERES, *op. cit.*, J. RUBIO I BALAGUER, *op. cit.*

²³ Vid. por ejemplo la edición de V. PITARCH y Ll. GIMENO, *Poesía eròtica i burlesca dels segles XV i XVI*. Tres y Quatre, Valencia, 1982.

la obra, ya que esta literatura satírica valenciana está escrita casi exclusivamente en catalán, predominando éste en la primera parte de la obra (en la que domina, como queda dicho, el componente satírico), disminuyendo en la segunda, donde los rasgos puramente cortesanos son mucho más acusados.

En efecto, a lo largo de la segunda parte advertimos cómo se diluye el costumbrismo; los personajes se atienen ahora a los usos sociales de la nobleza, aunque con algunas notas de ironía que aligeran el conjunto. Se nos ofrece, entonces, algunos de los pasatiempos preferidos por los nobles en sus reuniones: desde requebrarse hasta bailar, pasando por el canto y por diferentes juegos de salón, como el de las *maravillas*. Esta amable velada se remata con la aparición de un «rey de armas», que lee el cartel para un desafío, por cuestión de amores; acabando la obra con la partida de los caballeros al torneo, que va a ser contemplado por las damas, por lo que es lógico suponer que éste estaría incluido dentro de la representación como digno remate del espectáculo; forma ésta de dar fin a la obra que gozó, por cierto de gran aceptación entre los dramaturgos valencianos del barroco que en varias de sus obras²⁴ resuelven el conflicto dramático planteado mediante un torneo.

Pudiera pensarse que se trata de una obra fruto del maridaje de dos tradiciones diferenciadas a todos los niveles (la *satírica*, valenciana, costumbrista, misógina... frente a la *cortesana*, palaciega, idealizante, ginecolátrica...). Esto sólo es correcto a un nivel muy primario: lo cierto es que Fernández Heredia concibe una obra cohesionada, que refleja un mundo igualmente cohesionado: el de la nobleza valenciana que poblaba la corte virreinal. Para lograr esta cohesión se vale de un hilo conductor explicitado en el mismo título: nos encontramos ante un acto social cortesano, en el que las disputas entre ama y criadas juegan un triple papel: perfilar el vehemente carácter de la protagonista, darnos la clave de la perspectiva irónica con que hemos de leer toda la pieza y servir para dar unas pinceladas de color local. Opta, pues, Fernández Heredia por la tradición satírica, frente al mundo pastoril de la égloga; en esta opción pesaron, sin lugar a dudas, varios factores: la misma vitalidad del género, su carácter urbano, el factor irónico... Servía, también, para individualizar la obra: estos recursos per-

²⁴ Por ejemplo, F. A. TÁRREGA en *La enemiga favorable* y *Las suertes trocadas y torneo venturoso*, o G. AGUILAR, *La suerte sin esperanza*.

mitían que una nobleza, claudicante a otros muchos niveles, los elevase a la categoría de particularismos, de factores diferenciales, sí, pero irrelevantes en su inmensa mayoría.

La concepción minoritaria de este espectáculo es perfectamente visible a un nivel pragmático: la obra nace vinculada a una circunstancia cortesana concreta: una fiesta organizada por la Reina Germana y el marqués de Brandemburgo (antes de 1525). Cuando, más de catorce años después, se reponga en ocasión de segundo matrimonio del Duque, el autor se creará obligado a anteponer un prólogo específico, explicando la nueva situación e introduciendo, de pasada, el tema de los pleitos entre marido y mujer, otro motivo apto para ser tratado con humor e ingenio. Como he apuntado yo mismo, esto

Es significativo, en primer lugar, de la concepción del hecho teatral como irrepetible todavía por aquellas fechas: hundidas sus raíces en la fiesta cortesana, este tipo de teatro no está concebido para vivir más allá de la conmemoración que la generó; cuando, por unos cosas u otras, sea necesaria —o conveniente— la reposición, el autor se verá en la tesitura de volver a enmarcar la obra en el conjunto festivo más amplio que lo envuelve, así como justificar la existencia misma de esta segunda representación²⁵.

Otro elemento que conviene tener en cuenta en esta obra es el desarrollo sistemático de una de las características funcionales del teatro cortesano: la confusión entre autor/actor/espectador, estudiada —por ejemplo— en un clásico artículo por C. Molinari²⁶. Aquí, todos los actores representan personajes de la Corte (incluidos el autor y su esposa, que es precisamente la protagonista de la obra). En un momento dado, Fernández desengaña a los que pretenden ver coincidencias sospechosas entre ficción y realidad. ¿Quién representó realmente la obra? ¿Los nobles, que se representarían entonces a ellos mismos? ¿Otro tipo de actores? Y, en este último caso, ¿no serían esos «personajes» reales espectadores de una ficción que les implicaba directamente? Tan directamente, al menos, como a los propios virreyes se les involucraba en los prólogos. Así, en el *introito* de

²⁵ J. LI. SIRERA, «El teatro en la Corte de los Duques de Calabria» *Teatros y prácticas...*, pp. 264-265.

²⁶ C. MOLINARI, «Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVI^e siècle», *Le lieu théâtral à la Renaissance*, pp. 61-72. CNRS, París, 1964.

la primera versión, por ejemplo, leemos lo que sigue, puesto en boca de la Señora:

Las manos y pies besemos
de tal reina y tal señora,
que nos hace cada hora
más mercedes que queremos.
Bien es que la mano pida
al señor Marqués también,
que quien no lo quiere bien
le quiera más que a su vida.

Estos versos los pronuncia, además, mientras marcha hacia el lugar de la actuación, que representa el estrado de su sala.

Las combinaciones que podemos hacer con estos tres componentes del espectáculo (autor, espectador, actor) son numerosísimas y no me puedo detener en ellas; para poner punto final a esta aproximación a una obra ciertamente característica del momento y la circunstancia temporal y espacial ya comentada, creo que son sustancialmente válidas estas afirmaciones:

Podemos darnos cuenta de que tanto la obra como el público se sustentan más que en una anécdota dramática desarrollada, en la organización coherente de los diversos modos de diversión nobiliaria, en base al ingenio y fuerza de los diálogos (alusiones del autor que suponen muchas veces la complicidad de los espectadores) y a los elementos y entretenimientos festivos que aparecen a lo largo de la obra. Se trata, en resumen, de su teatro elitista y doméstico, para autorrecreo de la nobleza. Los espectadores se encuentran en familia, y no hacen sino sentirse unidos a los intérpretes, con los que se integran en un conjunto más amplio y homogéneo, que desde fuera puede llegar a ser percibido como un todo. Realidad y ficción (realidad como juego, juego como ficción) se entrecruzan y alternan. El teatro asume como objeto específico suyo las relaciones sociales, que —a su vez— integran como un elemento más la representación teatral. Teatro y realidad absorben sus diferencias y establecen un terreno común, que viene marcado por el juego, la convención y la ceremonia ²⁷.

* * *

²⁷ J. Ll. SIRERA, *op. cit.*, p. 265.

Con todo, la obra que mejor representa el mundo de la Corte valenciana en su «modus vivendi» espectacular y teatral es *El Cortesano* de Luís Milán. Publicado en 1561, Romeu ha localizado la circunstancia histórica que se nos narra en 1535. Se trata de una obra que, sin plantearse como pieza dramática, se nos ofrece pletórica de teatralidad. Es en realidad, en palabras del mismo Romeu: «una successió ininterrompuda de vivíssimes escenes dramatiqués»²⁸.

La obra, menos conocida de lo que se merece, se nos aparece dividida en seis grandes *jornadas*, término ya de por sí teatral, a lo largo de las cuales asistimos a todo tipo de:

a) *Cacerías*: de tipo «real», como la de la primera jornada. O «literarias», como la larga descripción de una montería celebrada en la Troya clásica por los priámidas; ni que decir tiene que tal descripción, leída por el propio Milán en la tercera jornada, es de lo más prolijo: ante nuestros oídos desfilan ornamentos, joyas, atavíos, arreos... pormenorizados al máximo.

b) *Festines*: la montería de la primera jornada se remata con un festiñ en el que circulan toda suerte de platos con nombres alegóricos.

c) *Torneos*. Dos son los que tienen lugar, en la tercera y en la sexta jornada, y a ellos me referiré más adelante por extenso.

d) *Alegorías*, sentimentales y caballerescas, como las que aparecen reflejadas en esas mismas jornadas, y que son protagonizadas por el caballero Mirafior de Milán en los alrededores de la Fuente del Deseo.

e) Veladas musicales, con *cantos y danzas*, incluyendo claro está las mascaradas.

f) *Juegos de salón*, de ingenio, y acompañados normalmente de exhibiciones poéticas en forma de justas circunstanciales entre los asistentes.

g) *Bufonadas*, a cargo de un eficiente elenco de pajes, bufones y demás ralea, a las órdenes del bufón «Ster».

h) *Debates* varios, que giran casi exclusivamente en torno a dos temas: el *amor*, con todas sus implicaciones, y las *leyes* que deben regir la vida del Cortesano, tema éste que da título al libro, como sucede en la obra homónima de Castiglione.

Todo esto no sólo corrobora la afirmación de Romeu, sino que creo que sirve para intuir que éste se quedó muy corto cuando intentó desligar dos grandes niveles en el texto: por una parte la mayoría de la obra, que goza-

²⁸ J. ROMEU, «Literatura valenciana...», p. 319.

ría de una teatralidad potencial; por otra, un conjunto de escenas llenas de vivacidad y realismo, que si Milán «les hagués independitzat, hauria tingut a les mans una magnífica i vivíssima peça de teatre popular valencià, parangonable a les de Lope de Rueda i força anterior a elles, i superior, malgrat la seua brevetat a moltes també posteriors»²⁹. Dejando a un lado el que sean realmente anteriores a las de Rueda, que ya sería de por sí discutible, Romeu se está aquí refiriendo a las piezas que incluye en su conocida obra *Teatre profà català*³⁰, siguiendo en esto las apreciaciones que en su día hizo Rubió i Balaguer³¹. Ambos investigadores obraron así no porque creyesen que estas escenas concentrasen mayor carga de teatralidad que el conjunto, sino más bien deslumbrados por el hecho de que son bilingües, con un catalán de bastante calidad dentro de las limitaciones impuestas por el carácter de «bufonadas» que tienen en conjunto. De aquí ese «realismo» que ambos críticos destacan, concepto —por lo menos— un poco extraño en su aplicación a espectáculos cortesanos, idealizantes casi por definición. Si sabemos, por lo tanto, renunciar a este «prejuicio lingüístico», estaremos en condiciones de considerar que el texto que Milán nos brinda es sustancialmente dramático, y lo es por sus cuatro costados y a todos los niveles.

Aunque la obra desborda, por su extensión, los límites de este artículo, creo que es conveniente detenerse en algunos de los recursos espectaculares que en ella aparecen. Quiero insistir en primer lugar en la importancia de los recursos puramente orales: el ingenio chispeante en las réplicas es algo —a lo que se intuye— imprescindible en la Corte. El *Libro de notes* del propio Milán (1535), escrito para el mismo círculo, no es sino un manual para un juego cortesano, que, como tantos otros, descansa en el ingenio. Veamos las instrucciones que se contienen al principio de la obra:

Teniendo un caballero el libro entre sus manos cerrado, suplicará a una dama que le abra, y abierto que le haya, hallarán una dama y un caballero pintados cada uno con un mote delante de sí. El de la dama será para man-

²⁹ J. ROMEU, *ídem.*, p. 325.

³⁰ Vd. notas 9 y 22.

³¹ J. RUBÍO I BALAGUER en su artículo clásico «El primer teatre valencià», aparecido en 1949 y recogido posteriormente en su libro *La cultura catalana...* Sobre la trascendencia de sus teorías: J. LL. SIRERA, «Panorama crítico de los estudios sobre la historia del teatro valenciano (siglos XIII al XVII)» *Teatros y prácticos...*, pp. 51-52.

dar al caballero, el cual ha de ser muy obediente, pues por la obediencia que ha de tener en hacer lo que le mandará la dama, tiene mote a su propósito en el libro; y el caballero que no será obediente sea condenado por las damas en lo que las pareciere, y echado de la sala. Después otro caballero y otra dama (...) y todos los otros después, por su orden, hasta que las damas manden cesar el juego.

Literatura, iconografía y espectacularidad se encierran en esta pequeña obra, como ocurre —pero en mayor medida— en *El Cortesano*. Quiero aducir, al respecto, otro ejemplo: en la sexta jornada, la que culmina las fiestas, tiene lugar un momento ideológicamente trascendental; el que da razón de ser al título y a la intencionalidad de la obra: la promulgación de las leyes que el perfecto cortesano ha de seguir para desarrollar a la perfección el difícil arte de amar. Estas leyes se enuncian por medio de un corto diálogo entre las diferentes parejas, con el colofón que pone el propio Duque cuando va promulgando cada una de dichas leyes. Situación apta para el lucimiento, como es fácil de colegir: ingenio, erudición, «oficio» literario y retórico, humor a veces algo picante... todo ello se pone en juego una vez más; pero también la alegoría escenográfica en la más pura tradición cortesana: en la séptima de dichas leyes, Luís Vique (= Vich) toma la palabra y nos informa de que en sueños ha recibido la visita de una dama, que resulta ser la desvalida Valencia, que le ruega que haga «una figura que la representase delante de vuestra excelencia, para que la desagraviase de los agravios que está agraviada (...) Ya la veo entrar —nos dice poco después—, desagraviéla vuestra excelencia, para que torne a ser Valencia. Hecha la entrada y acato debido al Duque dixo...»³². En cualquier estudio sobre el teatro medieval catalán podemos encontrar fastos cívicos en los que aparece la ciudad en cuestión convenientemente representada; aquí nos la encontramos de nuevo, aunque sea convertida en víctima no de agravios político-sociales sino de tipo amoroso, sustitución de unos por otros nada gratuita ni —por cierto— menospreciable.

Dejemos a un lado todo esto, que no es poco; prescindamos igualmente de esos *entremesos* bilingües que tan correctamente ha estudiado Romeu, aunque quiero volver a insistir en que lo que tienen de excepcional es más el uso del catalán que su esencia dramática, con la posible excep-

³² L. MILÁN, *El Cortesano*, Madrid, 1874, p. 354.

ción de la farsa titulada por Romeu «El canonge Ster convida-festes», donde contemplamos cómo el protagonista —el pobre bufón de la Corte, víctima de mil y una perrerías— se traslada aparentemente a las casas de diferentes nobles para convidarles a una fiesta que ha de celebrarse al día siguiente. No podemos, sin embargo, renunciar a comentar tres fiestas cortesanas (o tres actos particulares de una fiesta mucho más general), cuya riqueza y complejidad están lejos de haber sido estudiadas con la profundidad merecida.

Los investigadores de la fiesta cortesana renacentista, especialmente numerosos y activos en Italia, nos brindan actualmente numerosos trabajos que permiten enfocarla de forma global y sugestiva: el importante estudio de conjunto de Cruciani³³, o el más reciente, pero lleno de sugerencias de F. Cardini³⁴, cuyos estudios sobre la historia de la cultura medieval son también aplicables a muchos de los aspectos que aquí nos ocupan, son un par de ejemplos de lo que se puede conseguir en esa dirección. Cruciani, por ejemplo, nos brinda el oportuno enfoque ideológico, al definir la «fiesta» como un todo teatral, donde todos y cada uno de los elementos que la componen, se conjugan en una visión idealizante: la perspectiva escenográfica (la ciudad o el mundo rural idealizado), la sociedad lujosa y exhibicionista (entendida como sociedad ideal), la trama argumental... Precisamente, ese lujo es uno de los factores fundamentales de la fiesta: la exhibición —por parte no sólo de los actores sino también, y muy especialmente, de los espectadores— es tan importante, casi, como la misma fiesta, ya que así es como se consolida como expresión de la cultura hegemónica. En palabras del propio Cruciani: «la festa comme celebrazione della società nella sua proiezione ideale (...) chiama a se tutte le componenti espressive di cui la società dispone, ognuna con la propria autonomia e nel più alto grado possibile: il tempo diverso della festa per il suo stesso porsi, funziona da elemento catalizzatore»³⁵. Hemos de tener en cuenta, por otra parte,

³³ F. CRUCIANI, «Per la struttura del teatro rinascimentale: la Festa» (*Biblioteca Teatrale*, núm. 5, 1972, pp. 1-16). También es fundamental el libro dirigido por J. JACQUOT, *Les fêtes à la Renaissance*. CNRS, París, 1966; en especial, los artículos de C. A. MARSDEN, «Entrées et fêtes espagnoles au XVI^e siècle» y J. JACQUOT, «Panorame des fêtes et cérémonies du règne: évolution des thèmes et des styles».

³⁴ F. CARDINI, «Il torneo nelle feste cerimoniali di corte» (*Quaderni di Teatro*, núm. 25, 1984; pp. 1-19). Del mismo autor y sobre el mismo tema es fundamental: *Quell'antica festa crudele*. Firenze, 1982.

³⁵ F. CRUCIANI, *op. cit.*, p. 5.

que las fiestas que narra Milán no debieron de ser las únicas que se celebraron en el marco virreinal, cosa ésta que refuerza su aspecto ideológico, que, a base de insistir siempre en el mismo principio (el carácter perfecto de la nobleza), multiplica sus efectos, tanto entre los propios nobles (función de autoconvencimiento) como entre el resto de la sociedad valenciana, que asiste —marginada— a esta sucesión de fastos y desfiles esplendorosos.

Milán nos brinda en sus textos el desarrollo detallado de dichos fastos. El primero, en orden de exposición, es la *Farsa de los caballeros de San Juan*, que tiene lugar en la segunda jornada. Hace el papel de prologuista uno de los nobles asistentes, que ataja así una serie de requiebros, más o menos galantes, que se han dedicado mutuamente las damas presentes. Su parlamento es totalmente convencional y encaja perfectamente dentro de lo que podemos calificar de «introito»:

Yo voy por la farsa para atajar lo que hacen don Diego y Joan Fernández, y no será menester, que ya me parece que entran. Todo el mundo esté atento y sin mucho reír, que don Miramucho, que es el Milán, si reímos demasiado nos terná por hombres de farsa y burlará de nuestras risadas, con aquello que dice:

Un reír demasiado
juzgan por muy alocado.

Guardemos, pues, la autoridad y vergüenza, que donde se pierde tarde se cobra, y callemos que ya comienzan³⁶.

La farsa en cuestión es el resultado de combinar hábilmente un espectáculo convencional de torneo, tal y como analizan agudamente Cardini entre otros³⁷, y en el que combaten moros y cristianos, o sea: turcos contra caballeros rodios), con el lógico triunfo de los cristianos, con otro tema cortesano, ya que no luchan por razones religiosas o políticas, sino para rescatar a toda una serie de damas cristianas, a las que sirven los comendadores, que han sido víctimas de la piratería turca. El enfrentamiento tiene lugar por parejas: «Va el Capitán y viene con los turcos, con quien han de combatir los Comendadores uno a uno»³⁷. Se remata esto con un baile «a

³⁶ L. MILÁN, *El Cortesano*, p. 156.

³⁷ F. CARDINI, «El torneo...». Afirma, por ejemplo: «La cosa no era nuova. Abbiamo già visto che, alla fine del medioevo, giostre e tornei inquadravano le fase del combattimento all'interno di una

la turca» y con un *torneo de pie*, lógico esto último si tenemos en cuenta que el espectáculo se desarrollaba en una sala interior de palacio:

Turcos, pues lo merecéis,
cobrad vuestra libertad,
y si lo mandáis, bailad
como en Turquía soléis.
Y por más regocijar
día, que tan día fue,
que en placer volvió el pesar,
le podremos acabar
con un torneo de pie ³⁸.

Los diálogos, o más bien parlamentos yuxtapuestos, dado que no existe progresión dramática, están en verso y en su mayor parte son para cantar, con lo que se incorpora al espectáculo otro elemento habitual de las fiestas, como lo era la música. El conjunto es, pues, convencional al cien por cien, lo que no hace sino reforzar lo que comentaba antes respecto a la importancia del factor idealizante en este tipo de espectáculos.

Dos son los fastos que encontramos en la sexta jornada. El primero de ellos se desarrolla en los jardines del Palacio del Real. Se trata de una fiesta de Mayo, al estilo italiano. El espacio escénico no se limita al marco, más o menos estético, de los susodichos jardines, sino que pretende *idealizarlos*, o —si se quiere— alterarlos mediante la introducción de lo artificial en lo natural, en una combinación evidentemente idealizadora:

Estaba un cielo de tela, pintado tan natural que no parecía artificial, con un sol de vidrio como vidriera, que los rayos del otro verdadero daban en él, y le hacían dar luz, no faltando estrellas que por sutil arte resplandecieron a la noche. Debajo dél había una bellísima arboleda, con unos pasa-

pur esile trama drammatica, che in genere rinviava a un racconto di stampo romanzesco: era il *Pas d'Armes* (p. 18). Y poco antes: «L'apparato festivo principesco, con il suo fasto e le sue macchine di scena, s'impadronisce quindi anche delle giostre, dei tornei e in genere di tutti i giochi-specttacoli a carattere guerresco» (p. 17). Y, todos en conjunto: «il teatro delle armi e delle insegne e prima di tutto teatro del potere» (p. 15). Vid. también E. POVOLEDO, «Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance» (*Le lieu théâtral...*), así como A. CHASTEL, «Cortile et théâtre» en el mismo libro colectivo.

³⁸ El combate se inicia tras obtener permiso del Duque, a quien han expuesto su caso. El desarrollo de la farsa en las pp. 156-182 de *El Cortesano*, edición citada.

deros hechos de obra de cañas, cubiertas de arrayán, y entre ellos unas estancias en cuadro, hechas de lo mismo; y en medio de este edificio estaba una plaza redonda, arbolada al entorno de cipreses con asentaderos, donde estaba una fuente de plata, que sobre una columna tenía la figura de Cupido, que la representaba un mocho muy hermoso con el arco sin cuerda, asegurando con este mote que en una guirnalda traía: «sin cuerda por no acordar». En el remate de la columna estaba este letrero: Soy la fuente del deseo, que su deseo alcanzará quien d'esta agua beberá.

Tenía en la mano izquierda un ramo de flores, y en la mano derecha un guión real con una placha de oro por bandera...³⁹.

Esta mezcla de lo «natural» con lo «artificial» es algo típicamente renacentista: el arte italiano de la época ofrece numerosos ejemplos, especialmente de tipo arquitectónico: grutas y lagos artificiales, representaciones escultóricas de animales de todo tipo...⁴⁰ En Valencia, y dentro de un fasto de raíz medieval como lo es la «entrada real» (la de Carlos I en 1528), nos encontramos con una combinación semejante: arquitectura ocasional que oculta y se combina con una estructura arquitectónica de tipo perenne (tal y como sucede también en la teoría constructiva de los *arcos de triunfo* adosados a edificios, de los que se erigieron bastantes en Valencia con motivo de la entrada de Felipe II en 1586); nos referimos a las modificaciones obradas en la puerta de Quart:

El portal de Quart, por donde entró la comitiva regia en nuestra ciudad, estaba adornado por la parte de fuera con un arco de madera recubierto de tela pintada, de treinta palmos de altura, con dos galerías o corredores a los lados para los ministriles y trompetas, y unido todo a la citada puerta por una bóveda que se abrió al llegar al Emperador para dar paso a tres ángeles que le entregaron cetro, corona y las llaves de Valencia⁴¹.

En aquel marco escenográfico se desarrollan festejos como el de los cantores ducales, que desfilan travestidos de ninfas y marchando en pos de un

³⁹ L. MILÁN, *El Cortesano*, pp. 364-365.

⁴⁰ Vd. J. JASQUOT, «Les types du lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen âge au milieu du XVII^e siècle (*Le lieu théâtral...*)». También, *El poder i l'espai: l'escena del Príncep*. Catálogo de la exposición «Florença i la toscana dels Medici a l'Europa del Cinc Cents» (Valencia, 1981).

⁴¹ S. CARRERES ZACARES, *op. cit.*, pp. 118-119.

Confaloner, con un caballo blanco cubierto de una red de oro guarnecida de muchas flores, y el vestido de lo mismo con un estandarte de seda verde, broslado todo de flores, y una guirnalda en la cabeza de lo mismo, sobre una cabellera, y él era rubio y dispuesto, hermoso y desbarbado⁴².

Así como el intento de muchos caballeros de probar la aventura, que no era otra que «beber el agua, y al que no se quería dar, secábase la fuente»⁴². Aunque antes tenían que expresar un deseo en voz alta. Todos los caballeros y las damas que lo intentan fracasan, incluso el Duque y la Reina; sus deseos, claro está, nos son descritos prolijamente. Esta situación se prolonga hasta que interviene Miraflor de Milán (el propio autor y director de la fiesta, que ahora se convierte también en actor), quien, después de un largo duelo dialéctico con el *Deseo*, consigue que Cupido satisfaga a cuantos le pidan de beber. Acaba la fiesta con una pequeña farsa, con alguna que otra réplica en catalán, donde caballeros y damas disputan acerca de las relaciones entre maridos y esposas.

La última de las grandes fiestas cortesanas es la llamada *Mascarada de los troyanos*, que desarrolla parcialmente y escenifica la «montería» leída por Milán anteriormente⁴³. Esta mascarada tiene lugar en la gran sala de palacio, y se inicia con un desfile, que sirve para que el narrador vaya detallando con todo lujo de indicaciones el vestuario, armas y mote de los participantes. Milán se cuida, en este caso, de indicar explícitamente que se trata de actores, si no profesionales, sí por lo menos ajenos al estamento nobiliario, pues sabemos que los nobles se encuentran en la sala e integran el público. Lógicamente, los Duques se convierten en el foco de atención de actores y espectadores; así, el narrador dice:

Porque vuestra excellencia mejor goce de ver las invinciones que traen los de la máscara, está ordenado que al pasar cada uno d'ellos l'estará delante hasta que señale que pase; yo voy a guiallos, que cerca están⁴⁴.

Después de este desfile, tiene lugar un combate de parejas, combate que va cesando cuando el Duque así lo ordena:

⁴² L. MILÁN, *El Cortesano*, p. 366.

⁴³ En la tercera jornada.

⁴⁴ L. MILÁN, *El Cortesano*, p. 428.

Salían tan grandes centellas de fuego de los espantosos golpes que se daban, que las damas, de temor de ser abrasadas, señalaron al Duque, y el trompeta señaló y cesaron de combatir⁴⁵.

El combate, sin embargo, se intensifica en su tramo final y amenaza, dado el ardor con que los actores interpretan sus papeles, en desbordar el cauce marcado: el propio Duque se revela impotente para poner fin al enfrentamiento, que tiene que ser detenido al cabo por Apolo en persona, el cual:

Entró tañendo su cítara (...) con la ninfa nombrada Syringa, que tan dulcemente cantaba como él la cítara tañía. Fue de gran suavidad esta música, por lo que representaba y los efectos que hace, que hizo cesar la gran batalla de troyanos y griegos. Representaron a Syringa y Apolo muy al natural dos grandes músicos que cantaron los romances que oyréis...⁴⁶.

El recital se prolonga durante bastante rato y la fiesta se cierra con una conversación general, salpicada de poesía, con lo que se da fin a esta obra.

Resumiendo, pues:

nos encontramos ante una estructura teatral que sigue los convencionalismos de la fiesta dramática cortesana y demuestra palmariamente la influencia del teatro cortesano contemporáneo italiano. Aquí como allí, la fiesta es concebida con una voluntad globalizadora, lo que significa la desaparición —la no existencia mejor dicho— de la frontera entre escenario y sala (o, lo que es lo mismo: entre actor y espectador) y la integración del conjunto en unas coordenadas espacio-temporales «ideales», cuyos supuestos ideológicos han sido ya enunciados anteriormente: la fiesta es la representación del comportamiento del microcosmos que la genera y que se contempla al mismo tiempo en ella de forma idealizada; la confusión llega al punto de hacer de la representación norma de comportamiento, y de ésta, representación. Es esto lo que ocurre en *El Cortesano*, ni más ni menos, y por ello toda la obra está bañada de teatralidad: cuanto se nos narra es pura representación; en primer grado como las que examinamos, en segundo en el resto de los casos, ya que se nos está describiendo un comportamiento idealizado que se pretende hacer pasar como cotidiano cuando —desde luego— está tan cargado de ficción como las desventuras de los caballeros rodios.

⁴⁵ L. MILÁN, *op. cit.*, p. 432.

⁴⁶ L. MILÁN, *op. cit.*, pp. 434-435.

El mundo de *El Cortesano* es el mundo de la acción, cuajado de fiestas continuas, más o menos complejas, pero todas igual de elitistas y convencionales⁴⁷.

¿Qué repercusión tuvo esta espectacularidad cortesana en la historia del teatro en Valencia? Conviene que las veamos con cierto detenimiento, aunque siempre remitiendo a los trabajos de nuestro equipo, ya publicados, ya en curso de publicación⁴⁸.

Para empezar, podemos rechazar la concepción tradicional de que tras la muerte de Fernando de Aragón, este tipo de mundo cortesano dejó de existir. Ya he hecho constar su preexistencia; quiero dejar constancia ahora de que la disolución de la Corte no significó la extinción de este peculiar «modus vivendi». En los palacios de la nobleza valenciana se debió de mantener tal tradición, que en el terreno de lo estrictamente literario cuajaría en esa espléndida muestra que fue la Academia de los Nocturnos, a la vez que en el terreno teatral lo haría, por una parte en la proliferación de festejos de todo tipo, y por otra en la representación de obras dramáticas en las que las inclusiones de temas, motivos o tipos cortesanos es práctica habitual, llegando a convertirse en rasgo característico de los autores valencianos, aun cuando las estructuras de esas obras ya nada tengan que ver con las farsas cortesanas de la primera mitad de siglo, sino que sean deudoras de la influencia italiana o de la práctica populista de los actores/autores⁴⁹. Esto último es visible en casos como el de Rey de Artieda, cuya única obra conservada, la tragedia *Los amantes*, se desarrolla en el marco de unas fiestas cortesanas, o como el del Canónigo Tárrega, bien estudiado por José Luis Canet, en muchas de cuyas obras encontramos elementos que nos remiten directamente al mundo del fasto cortesano; su primera obra, incluso, *Las suertes trocadas y torneo venturoso* tiene más de fiesta cortesana que de otra cosa⁵⁰.

⁴⁷ J. L. SIRERA, «El teatro en la Corte...», pp. 274-275.

⁴⁸ *La génesis de la comedia barroca* (*Cuadernos de Filología*, III, 1-2, Universidad de Valencia, 1981); *Teatros y prácticas...* (el volumen II, dedicado preferentemente al Siglo XVII se encuentra en estos momentos en prensa).

⁴⁹ Precisamente entre la disolución de la Corte de los Duques de Calabria y la aparición de la Academia de los Nocturnos transcurre aproximadamente una generación, dominada en lo teatral por la figura de J. Timoneda, y en la que las noticias respecto al teatro cortesano son muy débiles, o casi inexistentes.

⁵⁰ J. L. CANET y J. L. SIRERA, «El Canónigo F. A. Tárrega» (*Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, pp. 93-124).

Caso paradigmáticos de esta influencia los tenemos en los juegos de salón, presentes en obras como «El Prado de Valencia» (Tárrega) o «Los mal casados de Valencia» (Guillén de Castro), los torneos en escena, o, en los «cercos». Si nos detenemos en este recurso, lo encontraremos nada menos que en cuatro obras de Tárrega, sin contar otros casos⁵¹. Guillén de Castro nos ofrece otro ejemplo de lo mismo en *El cerco de Tremecén*; y no agotaríamos la lista. Triunfaba este tipo de teatro en la década de los ochenta; en 1586, nada casualmente, en las fiestas en honor de Felipe II⁵², se desarrollaban variantes sofisticadas y complejas de este tipo de enfrentamientos, que se encuentran en la base misma del espectáculo actual de los moros y cristianos. Cork en su libro sobre dichas fiestas exhumó estos fastos, que no me resisto a transcribir a través del resumen elaborado por Carreres Zacarés. Así, uno de ellos consistía en:

En la plaza de Serranos se construyó un tablado con un edificio que representaba la ciudad de Vélez, con sus murallas, el peñón y cuatro torreonnes provistos de la correspondiente artillería y guarnición, y la armada de su majestad que eran cuatro naves y cuatro galeras con las velas tendidas, las que bajando desde las torres del Partal hasta dicho peñón simulaban la victoria obtenida⁵³.

Otro, en lo siguiente:

En el mismo mercado, delante del convento de las Magdalenas, se representó al vivo la batalla de Lepanto, para lo cual se construyó un tablado con dos grandes torreones a cada parte, y en el centro doce galeras y dos galeazas de doce o catorce palmos de largo, bien armadas y con la dotación correspondiente, que habían de luchar al paso de la comitiva⁵⁴.

Otro tanto ocurría con el socorro de Malta o con la pérdida de La Goleta, representación esta última que no agradó al Monarca, sin duda porque los que ganaban eran los «moros».

⁵¹ En TÁRREGA: *El cerco de Pavía*, *El Cerco de Rodas*, *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, e, incluso, en *El Prado de Valencia* encontramos un simulacro de ataque turco a una torre de vigilancia costera.

⁵² Descripción resumida por S. CARRERES ZACARÉS, *op. cit.*, pp. 148 y ss.

⁵³ S. CARRERES ZACARÉS, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁴ S. CARRERES ZACARÉS, *op. cit.*, pp. 151-152.

¿Casos aislados? Fiestas cortesanas y urbanas (entradas reales o conmemoraciones religiosas: a falta de rey buena era una beatificación, y no digamos nada de una canonización) se confunden en una misma categoría a partir de la segunda mitad del XVI, y unas y otras recurren al mismo tipo de festejos, otorgan el mismo papel hegemónico a la nobleza y desarrollan análogos ceremoniales. Esta teatralidad cortesana pasa al teatro de los autores valencianos, primero como elemento estructurante, después como nota de color local (es el caso de los dramaturgos, bastante menos conocidos, del XVII), y desde aquí se proyecta en el teatro español del Siglo de Oro, contribuyendo a configurar una línea dramática (la de un teatro donde lo cortesano —teatralmente hablando— tiene presencia e incidencia) quizá subalterna hasta la década de los treinta del siglo XVII, pero en todo caso claramente existente, bien en su forma pura (caso muy poco frecuente), bien a través de mixturas con el teatro pastoril y mitológico o, incluso, con el de tema histórico o religioso.

JOSEP LLUIS SIRERA

VALORES VISUALES DE LA COMEDIA ESPAÑOLA EN LA EPOCA DE CALDERON

El corral de comedias madrileño del Siglo de Oro se basaba en un patio abierto, con aposentos por los dos lados laterales del teatro y frente al escenario, y con algunos espectadores sentados en bancos laterales y otros de pie en el patio. El escenario mismo consistía en un tablado saliente, atravesado por un balcón sostenido por pilares, con otro segundo balcón más arriba. Al fondo había dos entradas al tablado, una a cada lado del escenario, y un espacio central cerrado por cortinas que podían correrse para revelar lo que han llamado los estudiosos del teatro isabelino de Inglaterra una «escena interior»; más bien, un espacio donde se podía revelar una «aparición» o descubrimiento¹. Hoy voy a centrar la atención en primer lugar en el uso de los distintos niveles; después pasaré a estudiar el uso del espacio interior y las escenas que tenían lugar en aparente oscuridad; finalmente, unas palabras sobre el uso de la indumentaria y de trastos escénicos, y el de la música y los bailes. La discusión va a ser hasta cierto punto esquemá-

¹ Para un estudio detallado del corral de comedias del Siglo de Oro español, véase N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century* (Oxford: Clarendon, 1967), caps. 7, 8, 13 y 14. En otro lugar he estudiado la escenificación de «El alcalde de Zalamea», de Calderón; véase J. E. VAREY, «Espacio escénico», en *II Jornadas de teatro clásico español. Almagro*, 1979, ed. Francisco Ruiz Ramón (Madrid: Ministerio de Cultura, 1980), pp. 19-34.

tica, en el sentido de que no voy a considerar cada obra dentro de su marco cronológico, ni me fijaré únicamente en obras cuya representación puede establecerse en Madrid. Espero que esta visión sinóptica sirva de introducción a los problemas y que nos permita examinar la validez de lo que es, hasta cierto punto, un nuevo enfoque de la comedia en la época de Calderón.

Atravesando el tablado del corral de comedias había dos balcones, uno encima del otro. En la gran mayoría de obras teatrales es el primer balcón el que se utiliza, pero el segundo se usa sobre todo para las tramoyas de comedias de espectáculo. En muchas obras el balcón primero tiene un uso casi «realista». En *La mayor desgracia de Carlos V*, de Luis Vélez de Guevara, por ejemplo, se emplea en el Acto I para representar los muros de una ciudad, y en el II una altura natural. «*Salen por lo alto Muley Hazén, ciego, y Abderramán su hijo.*»

MULEY Estos montes amenos,
 más que de flores, de mi sangre llenos,
 serán, hijos, testigos
 del bárbaro rigor de mis amigos,
 y dirán a las gentes
 que a manos de mis hijos y parientes
 perdía el reino y los ojos².
 (2327-33)

En *El duque de Viseo*, de Lope de Vega, el balcón se usa como la ventana exterior de una casa. En el Acto III, el Duque oye un ruido que interpreta como indicio de que va a asomarse doña Elvira a una ventana:

Cierto rumor
 oigo, Brito, en el espejo
 de los cristales del marco.
 ¡Ay si fuese el sol que adoro!
 Que con ver sus rayos de oro,
 volveré contento al barco.

² Las citas son de la edición de Maralyn Joy Davies, en su tesis inédita de M. A. presentada en la Universidad del País de Gales en 1976, «A Critical Edition of *La mayor desgracia de Carlos V y la jornada de Argel*, by, or attributed to, Luis Vélez de Guevara».

Con estas palabras, sale «*Doña Elvira en lo alto de un tablado*» (p. 171)³. En el Acto I de *La serrana de la Vera*, Luis Vélez pone en escena una corrida de toros. «*Tocan atabalillos, y salen arriba a una ventana don Fernando y doña Isabel, y siéntanse en dos sillas*» (ACOTACIÓN 857). Gila la comenta: «Ya parece que los reyes/salen a este corredor» (857-8)⁴. (La palabra «corredor» aparece muchas veces en la documentación teatral como sinónimo de balcón.) En el cuadro final de *El príncipe constante*, de Calderón, el balcón representa los muros de una ciudad, y se cumple el augurio según el cual la persona de la bella Princesa Fénix había de ser el precio de un muerto. Salen al balcón el Rey de Fez, un criado, y don Juan Coutiño y otro cautivo portugués llevando entre sí un ataúd, que aparenta contener el cadáver del Príncipe Fernando: «*y el Infante en un ataúd, que se vea la caxa no más*». Ahora sale al tablado el ejército cristiano, guiado por el actor que hace el papel de Fernando. Lleva una antorcha. Se ve pues simultáneamente el cuerpo de Fernando en el balcón, y su alma en el tablado. «*Tocan caxas destempladas, sale el Infante don Fernando con una acha alumbrando al Infante don Alonso, y Enrique, que traen cautivos a Tarudante, Fenix, y Muley, y todos los soldados*». Es de noche, pero simbólica y metafóricamente se acerca la aurora:

D. FER. En el horror de la noche,
por sendas que nadie sabe,
te guiè; ya con el Sol
pardas nubes se deshazen.

Dan voces hacia las almenas de la ciudad (es decir, hacia el balcón). Salen «*El Rey, y Celin al muro*». El Rey moro ya no puede esperar canjear a Fernando vivo por su hija, y espera la muerte de Fénix, pero los cristianos canjean el cuerpo del santo por Fénix y sus compañeros, «... un muerto infelize, / por una divina imagen».

³ Las citas son de la edición de Francisco RUIZ RAMÓN: Lope de Vega, *El duque de Visco*, El Libro de Bolsillo (Madrid: Alianza, 1966).

⁴ Las citas son de la edición de R. MENÉNDEZ PIDAL y María GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL: Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, Teatro Antiguo Español, I (Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1916).

REY Por el muro descolgad
 el ataud, y entregalde,
 que para hazer las entregas
 a sus pies voy à arrojarne.

Vase, y baxen el ataud con cuerdas por el muro.

D. ALF. En mis braços os recibo
 divino Principe martir.

Entra el ejército cristiano acompañado de «dulces trompetas, / y templadas caxas»⁵. La oscuridad de la noche ha dado lugar a la simbólica aurora, la disonancia a la armonía, y estamos en plena luz del día.

El balcón tiene también otros usos más bien simbólicos. En los dramas religiosos representados en las catedrales e iglesias de España en la Edad Media, se empleaba a veces un simbolismo vertical (las obras representadas al aire libre por lo general utilizaban una escenografía horizontal, así como en otros países del Occidente). Dentro de las iglesias se construía un cielo o un paraíso en lo alto de las bóvedas, desde donde bajaba la *colometa* (o paloma) del Pentecostés (empleada también en las representaciones de Navidad en Valencia), o una nube o *araceli* que llevaba la estatua de la Virgen. Abajo, al nivel del público o congregación, actores humanos salían a un tablado donde se representaban las escenas que tenían lugar en el mundo terrestre, y el infernal se representaba por medio de un escotillón. Este tipo de escenificación de niveles múltiples se conserva en la actualidad en el Misterio de Elche⁶. En muchas obras teatrales del Siglo de Oro, un diablo sale de un escotillón acompañado de llamas y humo, o baja al infierno un pecador, así como en el Acto III de *El burlador de Sevilla*. En comedias de santos se utilizaba una tramoya para subir un alma al cielo, o para bajar de él la Virgen o un ángel. En el Acto II de *Las dos estrellas de Francia*, de Manuel de León y Diego Calleja, encontramos la siguiente acotación: «vase, y correse vna cortina en lo alto, y aparecense dos Angeles, el vno con vn lienço, paleta, y pinceles, y el otro con arpa, el 1.

⁵ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Primera parte de comedias* (Madrid: María de Quiñones, 1636), fols. 297 r.-298 r.

⁶ Véase J. E. VAREY, «Cosmovisión y niveles de acción», de próxima publicación en *Cosmovisión y escenificación* (Madrid: Castalia).

Baxe, y el 2. se queda en el ayre»⁷. Se verá por esta acotación que era posible «descubrir» un personaje en el balcón, corriendo una cortina de la misma manera que en la escena interior. En el Acto III de *El hijo del serafín*, *San Pedro de Alcántara*, de Pérez de Montalbán, «*Suena música, y descubren-se por abaxo los Frayles a la mano derecha, y à la otra los seglares que pudiesen, y baxa de arriba vn cielo, y en vn Trono el santo Fray Pedro, y en lo alto el Niño Iesus, y baxan hasta abaxo, y abraça a los frayles, y seglares*»⁸. El parentesco con representaciones del tipo del Misterio de Elche es patente.

En el Acto I de *El alcalde Zalamea*, de Calderón, el público ve a Isabel en el balcón en un episodio en el que ella domina física y moralmente a don Mendo, que se encuentra abajo en el tablado⁹. Este tipo de cuadro teatral se repite en muchas obras. En el *Peribáñez*, de Lope de Vega, vemos en el Acto II a los seguidores que van a pasar la noche en el patio de la casa de Peribáñez, mientras éste está en Toledo. Entre los segadores se encuentra el disfrazado Luján, criado del Comendador, y abre la puerta para que entre su amo de noche. Le guía a la puerta segunda, pasando por los segadores, y entran los dos, dejando a Leonardo en el tablado. Vuelve el Comendador sin haber podido penetrar en el cuarto de Casilda; ahora se abre «la ventana del portal» (1531)¹⁰, y aparece Casilda en el balcón, «a la ventana, con un rebozo» (ACOT. 1534). Habla a los segadores como si los despertase para que fuesen a sus tareas, y el Comendador se dirige a ella como si él fuese un segador; Casilda le contesta de la misma manera, y así puede asegurarle que la mujer de Peribáñez nunca se rebajaría a trabar amores con un Comendador, por alto que esté en la jerarquía social. Casilda dice que ve al sol que sale; está allí arriba en el balcón, tocada por los rayos del sol, mientras que el Comendador se queda abajo, en la oscuridad metafórica del engaño y las confusiones que ha engendrado su temeraria acción. Además, el cuadro representa una inversión de valores. A pesar de sus respectivas posiciones en la jerarquía de la sociedad, Casilda está por encima de él, y le domina tanto física como moralmente, lo que ayuda

⁷ Manuel de LEÓN y Diego CALLEJA, *Las dos estrellas de Francia*, en *Parte diez y siete de comedias nuevas, y escogidas de los mejores ingenios de Europa* (Madrid: Melchor Sánchez, 1662), fol. 94 v.

⁸ Juan PÉREZ DE MONTALBÁN, *Tomo primero de las comedias* (Valencia: Claudio Macé, 1652), I, fol. 40 r.

⁹ J. E. VAREY, «Espacio escénico», pp. 21-2.

¹⁰ Las citas son de la edición de J. M. RUANO y J. E. VAREY: Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Tamesis Texts (Londres: Tamesis Texts, 1980).

a explicar el brusco cambio de actitud del Comendador hacia ella en los versos que siguen. Hay cuadros semejantes en *Reinar después de morir*, de Luis Vélez, y *El mejor alcalde, el rey*¹¹ y *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega. En *La devoción de la Cruz*, de Calderón, se ve a Eusebio, enamorado de Julia sin saber que ella es su propia hermana, y decidido a asaltar el convento donde su padre la tiene encerrada. Sale Eusebio al tablado con dos criados que llevan una escalera, y arrima la escalera al balcón desde el tablado. Sube por ella, y al subir habla de escalar el cielo. Las metáforas son de una subida hacia el sol, pero sabemos que es el falso sol del amor sensual hacia el cual asciende. También establece una comparación entre sus acciones y las de Faetonte y de Ícaro, dos personajes mitológicos que querían acercarse demasiado al sol, lo que acarrearía sus respectivas caídas. Es decir que las metáforas hacen un juego con su ascenso físico; al hablar metafóricamente de esta subida, el personaje está verdaderamente subiendo, y por fin entra dentro de la fachada del teatro que representa, en este caso, la fachada exterior del convento. Sigue una escena corta en el tablado que sirve para indicar el paso del tiempo, y sale otra vez Eusebio, baja al tablado, y se va. Entonces sale Julia, lamentándose de su posición desgraciada, y baja la escalera. Al estar en el balcón, dice que puede ver los rayos del sol, pero al bajar habla de perderse en la oscuridad. Su descenso representa pues una caída moral y al encontrarse en el tablado, está perdida entre las fingidas tinieblas y la oscuridad de la confusión engendrada por su loco y temerario intento de escaparse del convento. Entra, y luego salen los criados, que quitan la escalera. Sale otra vez Julia, decidida a volver otra vez al convento. Cuando se da cuenta que la escalera ha sido desplazada, cree que es el juicio de Dios —en realidad, como ha visto el auditorio, es una acción casual que estriba sólo en la decisión de los criados— y toma la decisión, si es que Dios le ha vuelto la espalda, de seguir la vida de un bandido; decisión doblemente violenta para ella, por ser no sólo mujer sino también monja¹².

No es necesario insistir más en este punto. Aun en comedias que no escenifican la vida de un santo, el balcón puede simbolizar un nivel moral-

¹¹ Véase J. E. VAREY, «Kings and Judges: Lope de Vega's *El mejor alcalde, el rey*», en *Themes in Drama, I. Drama and Society*, ed. James Redmond (Cambridge: U. P., 1979), pp. 37-58 (p. 50).

¹² Véase J. E. VAREY, «Imágenes, símbolos y escenografías en *La devoción de la Cruz*», en *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermánico. Hamburgo, 1970* (Berlín: de Gruyter, 1973), pp. 155-70.

mente más alto que el del tablado, y así puede Isabel dominar a don Mendo, y Casilda al Comendador; el dramaturgo puede usar de este convencionalismo de modo irónico, como se ve en *La devoción de la Cruz*, donde el ascenso físico de Eusebio representa una caída moral. Pero el convencionalismo refleja el uso de distintos niveles en los dramas religiosos, algunos de los cuales todavía se representaban en la España de Calderón, y que también tenían un eco más aparente en los autos sacramentales.

Uno de los problemas todavía por solucionar es el modo de acceso al balcón desde el tablado a la vista del público. Había tres maneras posibles de llegar al balcón desde el tablado. En primer lugar, existía en el Corral de la Cruz una escalera interna por donde podían subir los actores¹³; es de suponer que en el del Príncipe, donde no había escalera fija, se utilizara una portátil, puesto que en muchas comedias es necesario que los personajes entren y salgan después al balcón. La segunda manera es la de utilizar una escalera portátil del tablado al balcón a la vista del auditorio, así como acabamos de ver en *La devoción de la Cruz*. Calderón repite la misma acción en *El mágico prodigioso*. En el Acto I, Lelio y Flora están cortejando a la cristiana Justina; salen «cada uno por su puerta» (ACOT. 886)¹⁴. Es de noche, y ninguno de los dos es consciente de la presencia del otro. Los dos oyen un ruido en el balcón, y dicen en sendos apartes:

Ruido en aquella ventana
he sentido.
Ruido han hecho
en aquel balcón.
(902-4)

Sale el Demonio al balcón. Los dos amantes pueden vislumbrar el vago bulto en la oscuridad, y la figura desciende por una escalera. Los dos la atacan, pero es el Demonio que así trata de desacreditar a Julia y manchar su reputación. No se queda en el tablado, sino que continúa el descenso

¹³ Véase el plano arquitectónico del Corral, que data de 1735, publicado por J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD, «Tres dibujos inéditos de los antiguos corrales de comedias de Madrid», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XX (1951), pp. 319-20.

¹⁴ Las citas son de la edición de Angel VALBUENA PRAT: Pedro Calderón de la Barca, *Comedias religiosas*, I, Clásicos Castellanos, 106 (Madrid: Espasa-Calpe, 1930).

por un escotillón y desaparece. Los dos amantes se encuentran en la oscuridad:

ábrase en centro,
dejando esta confusión
a sus ojos,

(925-7)

dice el Demonio. En la oscuridad figurativa, que simboliza su ceguera moral, la riña que entablan indica que en ellos el uso de la razón está impedido por sus violentas emociones. El episodio es estilizado, pero de desconcertante impacto visual. Otra manera semejante de subir del tablado al balcón se ve en *La adúltera penitente*, de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso, donde leemos en acotaciones del acto I: «*Salen tres ladrones, y el vno saque vna escala de cuerda en el brazo... Echa la escala, y no se tiene arriba... Arroja la escala el Demonio, y queda asida de la varandilla del primer corredor*»¹⁵ (es decir, del balcón inferior).

De mucha más importancia escénica es la tercera manera de llegar al balcón a la vista del público; por una escala permanente, o que por lo menos quedaba fija durante toda la obra teatral (a diferencia de las escaleras portátiles). Al principio del Acto I de *La vida es sueño*, de Calderón, sale Rosaura al balcón. Dice la acotación: «*Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre de camino, y en representando los primeros versos va bajando*» (ACOT. 1)¹⁶. El primer parlamento suyo es de 22 versos, y da tiempo para que salga al balcón y baje por una escalera hasta el tablado a la vista del auditorio. Las imágenes poéticas empiezan con la famosa descripción del caballo, «hipogrifo violento», que «al confuso laberinto / destas desnudas peñas / te desbocas, arrastras y despeñas» (1-8). Dice Rosaura que «ciega y desesperada / bajaré la cabeza enmarañada / deste monte eminente / que abrasa al sol el ceño de la frente» (13-16). Clarín, que le sigue, habla de «los que del monte hemos rodado» (30). Es obvio que los dos ba-

¹⁵ Jerónimo CÁNCER, Agustín MORETO y Juan de MATOS FRAGOSO, *La adúltera penitente*, en *Parte Nona. De comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid: Gregorio Rodríguez, 1657), p. 252.

¹⁶ Las citas son de la edición de Albert E. SLOMAN: Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (Manchester: U.P., 1961).

jan por una escalera al recitar sus respectivos parlamentos, y es de notar que la primera acotación dice «*sale en lo alto de un monte*»; es decir, que describe lo que el auditorio tiene que imaginar, en vez de lo que ven en realidad. La misma escalera se utiliza al final de *La devoción de la Cruz*, cuando «*baja despeñado Eusebio*» (ACOT. 2261)¹⁷. Dice:

Cuando, de la vida incierto,
me despeña la más alta
cumbre, veo que me falta
tierra donde caiga muerto...
(2261-4)

Hay un episodio semejante al final de *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Dice un juez dentro: «Por el monte va corriendo» (2830)¹⁸. Sale Paulo y «*Baje Paulo por el monte rodando, lleno de sangre*» (ACOT. 2831), al decir:

Ya no bastan pies ni manos;
muerte me han dado villanos;
de mi cobardía me ofendo.
Volveré a darles la muerte;
pero no puedo. ¡Ay de mí!,
el cielo a quien ofendí
se venga de aquesta suerte.
(2831-7)

Su caída, como la de Eusebio, es simbólica: representa la muerte del cuerpo, y cuando se descubre en la escena interior a «*Paulo lleno de llamas*» (ACOT. 2945), el público ve también la muerte del alma: «*Húndese por el tablado y sale fuego*» (ACOT. 2975). La muerte doble, con su movimiento hacia abajo en los dos casos, contrasta con la suerte de Eusebio, cuya alma se ve llevada por una tramoya al cielo, como vamos a ver más tarde.

¹⁷ Las citas son de la edición de Angel VALBUENA PRAT: Pedro Calderón de la Barca, *Comedias religiosas*, I, Clásicos Castellanos, 106 (Madrid: Espasa-Calpe, 1930).

¹⁸ Las citas son de la edición de Daniel ROGERS: Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado* (Pergamon: Oxford, 1974).

Uno de los episodios que hace uso más eficaz de esta conexión visible entre tablado y balcón y, al parecer, entre balcón inferior y balcón superior, se encuentra en el Acto III de *La serrana de la Vera*. Sale un Caminante al tablado, y «*comienze uno a cantar este romanze desde adentro*» (ACOT. 2202):

Allá en Gargantalaolla,
en la Vera de Plasenzia,
salteóme una serrana...
(2202-4)

Entonces sale Gila por el balcón y baja, al parecer, del balcón superior al inferior, donde está construida una cabaña. «*Agora vaia baxando por la sierra abaxo, abriendo una cabaña que estará hecha arriba, Gila la serrana como la pinta el romanze, sin hablar*» (ACOT. 2214). La cabaña es una construcción casi realista, y el escenario de esta obra está más cerca del seudorealismo del siglo pasado que el de muchas otras comedias. Desde el balcón, Gila apunta al caminante con su escopeta. «*Pone agora la escopeta entre las ramas, y dize...*» (ACOT. 2204), acotación que sugiere que la cabaña, y quizá el balcón, están decorados con ramas. Dice al caminante:

Esa sierra arriba sube,
que en la cumbre de esa sierra
tengo una choza en que vivo,
de encinas y robles hecha,
donde quiero que conmigo
hasta ver el alva duermas,
que desde allí con el día,
podrás pasar a Plasenzia.
(2246-53)

Obedece el Caminante, y sube arriba, evidentemente a la vista del público, puesto que comenta al subir: «¡Qué altas están estas peñas!» (2289). Una vez que llega a lo alto, ella le tira del balcón (es decir, hacia dentro, al vestuario). El episodio se repite en el Acto III cuando sale Andrés. Dice Gila:

Comenzá a subir.
 ANDRÉS ¿Por dónde?
 GILA Por esas peñas, que allí
 tengo mi choza...
 Sube.
 ANDRÉS Ya voy agarrando.

(2826-34)

Sufre la misma suerte. El episodio se repite por tercera vez cuando sale un Capitán perdido en la oscuridad de la noche, y evidentemente sube a duras penas la escalera, tropezando y exclamando: «Altas estas peñas son, / no hay camino por aquí» (2898-9). Ve una luz en la cabaña, y «*llegue tentando*» (ACOT. 2914). El también perece. Al final del Acto, se escuchan voces dentro: «*Y luego dicen de adentro por arriba y por abaxo, coxiéndola en medio...*» (ACOT. 3076). Por fin Gila está cogida por arriba y por abajo por sus perseguidores. Casi la fachada entera del teatro se convierte en este Acto III en monte.

Es curioso que no figura tal escalera en los planos de los dos corrales. Pero hay que tener en cuenta que los planos datan de los últimos años de los dos corrales cuando ya se ponían en escena obras con bastidores que quizá habían exigido su eliminación. Otra posibilidad es que eran siempre portátiles, en el sentido de no ser construcciones fijas, y que se ponían sólo cuando la escenificación de una obra lo necesitaba. Un documento de 1678 habla de la construcción de «vna escalera cerrada de tablas que yço [el carpintero] para subir al primer transito del tablado, que se quita y pone»¹⁹. La frase es ambigua, pero puede que se refiera a la renovación de esta postulada escalera portátil que unía el tablado con el balcón.

Las tramoyas también servían para unir tablado y balcones. En el prólogo a la *Decima sexta parte* de sus comedias, que data de 1621, Lope de Vega se queja de su uso. En este «prólogo dialogístico», sale la figura del Teatro quejándose. Le pregunta un Forastero:

Qué tienes?, qué nouedad es esta?, estàs enfermo, que parece tocador esse q[ue] tienes por la frente?

TE[ATRO]: No es sino vna nube que estos días me han puesto los autores en la cabeça.

¹⁹ J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD, *Fuentes para la historia del teatro en España, V. Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1974), doc. núm. 32 (i), p. 118.

FO[RASTERO]: Pues que puede mouerte a tales voces?

TE[ATRO]: Es possible que no me ves herido, quebradas las piernas, y los braços, lleno de mil agujeros, de mil trampas, y de mil clauos?

FO[RASTERO]: Quién te ha puesto en estado tan miserable?

TE[ATRO]: Los carpinteros por orde[n] de los Autores²⁰.

Lope se queja del uso excesivo de las tramoyas, y crea la figura del Teatro, con el vendaje en la frente que simula una tramoya de nube. Se va al teatro ahora más para ver que para oír, dice. Que esto era verdad en cuanto a las comedias de espectáculo lo prueba la lectura de obras tales como *Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla, donde empieza el Acto I con la siguiente acotación: «*Baxa una nube con Mosquete gracioso, y Iason dentro desde lo alto con terremoto*»²¹, y donde encontramos en el Acto III: «*Salte en lo alto Medea sobre un dragon echando fuego*», y, más tarde, «*Vuela el dragón*». Más ingenioso y simbólico es el uso que se hace de la tramoya de la nube en *El condenado por desconfiado*. En el Acto III se lleva al cielo el alma de Enrico. «*Con la música suben dos ángeles al alma de Enrico por una apariencia y prosigue Paulo*»:

Grutas y plantas agrestes,
a quien el hielo corrompe,
¿no véis como el cielo rompe
ya sus cortinas celestes?
Ya rompiendo densas nubes
y esos transparentes velos,
alma, a gozar de los cielos
feliz y gloriosa subes.
(2778-85)

Las «cortinas celestes», los «transparentes velos» que se rompen son, al parecer, a las cortinas de tafetán que servían para cubrir, y descubrir, las apariencias. Hablando metafóricamente, dice Paulo en el primer parlamento del Acto I:

¿Quién, ¡oh celestes cielos!,
aquestos tafetanes luminosos

²⁰ Lope de VEGA CARPIO, *Decima sexta parte de las comedias* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1621).

²¹ Francisco de ROJAS ZORRILLA, *Segunda parte de las comedias* (Madrid: Francisco Martínez, 1645), fol. 154 r.

rasgar pudiera un poco
para ver...?

(21-4)

Aunque sea una metáfora, es probable que el persona señalara hacia arriba, donde habría visto el público las cortinas cerradas que representaban el cielo, y que cubrían la tramoya que se utiliza, como hemos visto, al final del Acto III de la comedia.

Dejemos ahora el estudio de los niveles de acción para concentrar la atención en la escena interior. El fondo del tablado estaba cubierto por cortinas, *el paño* detrás del cual se esconden personajes con frecuencia.

Luzán, escribiendo en 1737, antes de la reconstrucción de los dos teatros madrileños, dice en *La poética*: «Siempre tengo por mejor la [disposición] de mutaciones y bastidores que no la que comúnmente se usa en España, donde cuatro paños o cortinas inmóviles representan todo género de lugares, cosa sumamente violenta para la imaginación del auditorio»²². A cada lado del tablado había dos entradas que se utilizaban normalmente. En el centro había un espacio que se podía revelar corriendo cortinas. Las acotaciones de varias comedias demuestran que había en el fondo tres posibles entradas al tablado. En *Prudente, sabia y honrada*, de Cubillo de Aragón, encontramos las tres acotaciones siguientes: «Sale al paño, por la puerta derecha, Rosimunda con manto... Sale Don César al paño, por la puerta siniestra...», y «Sale Estefanía por la puerta de enmedio»²³. En *La prudente Abigail*, de Enríquez Gómez, se lee: «Toq[ue]n cajas, y salgan por los dos lados del tablado, a un tiempo, soldados de Saul y David, y descubrase en medio del tablado, al vistuario, vna cueba; y de ella salga Saul y David, y vengan David cubierto el rostro con vn belo, y diga Saul...»²⁴, acotación que demuestra que la «escena interior» se encontraba «al vestuario», y en medio de las dos entradas normales. Se descubrían las apariencias dentro corriendo las cortinas, así como se desprende de la siguiente cita del Acto II de *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina, donde se menciona también la música que muchas veces acompañaba la reve-

²² Ignacio de LUZÁN, *La poética*, ed. Russell P. Sebold (Barcelona: Labor, 1977), p. 467.

²³ Alvaro CUBILLO DE ARAGÓN, *Prudente, sabia y honrada* en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Duodezima parte* (Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1658), fol. 143 r.

²⁴ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *Academias morales de las musas* (Burdeos, 1642), p. 183.

lación de una apariencia, y que también sugiere que los mozos de escena se empleaban para correr las cortinas:

Sé sumiller de cortina,
descubre aquesa apariencia,
tocarán las chirimías,
que en las tramoyas pareces
poeta de Andaluzía ²⁵.

A veces en el diálogo se alude a la apertura de una puerta o puertas, así como en el Acto I de *Los cabellos de Absalón*, de Calderón, donde dice el protagonista: «Este es de Amón el cuarto; ya has llegado / más del afecto, que del pie, guiado» (125-6), y manda David: «Abrid aquesa puerta» (127). Pero la acotación revela que en realidad se trata de una cortina: «*Corren una cortina, y está Amón sentado en una silla, arrimada a un bufete, y de la otra parte Jonadab*» (ACOT. 128). El parlamento que sigue sugiere que dentro se ve una luz. Dice Joab:

Ya, señor, está abierta
y al resplandor escaso que por ella
nos comunica la mayor estrella,
al príncipe le mira,
sentado en una silla.

(128-32) ²⁶

Este episodio de *Los cabellos de Absalón*, pues, recuerda el Acto I de *La vida es sueño*, donde Rosaura y Clarín, habiendo bajado desde el balcón al tablado, ven a Segismundo en su cárcel. Reza la acotación: «*Descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles*», y el parlamento anterior, o más bien simultáneo, de Rosaura, hace hincapié en la luz:

¿No es breve luz aquella
caduca exhalación, pálida estrella,
que en trémulos desmayos,

²⁵ Tirso de MOLINA, *La celosa de sí misma*, en *Comedias escogidas*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, BAE, 5 (Madrid: Atlas, 1944), p. 137.

²⁶ Las citas son de la edición de GWYNNE EDWARDS: Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón* (Oxford: Pergamon, 1973).

pulsando ardores y latiendo rayos,
 hace más tenebrosa
 la oscura habitación con luz dudosa?
 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.

(85-98)

Una comparación con la escenificación del episodio correspondiente del auto sacramental *La vida es sueño* revela que allí se descubre al Hombre dentro de una cueva, y acompañado de Gracia, la que lleva una antorcha, el mismo simbolismo que en la comedia, pero más claramente expuesto al público. Se puede preguntar cómo era posible ver una luz, sobre todo la débil luz de una vela, si las comedias se representaban siempre —como vamos a ver más tarde— a la plena luz del día. Hay que tener en cuenta la orientación geográfica de los dos corrales de comedias madrileños. El del Príncipe estaba orientado del Este al Oeste, y el de la Cruz del Sureste al Noroeste, lo que quiere decir que, por la tarde, la luz solar caía desde el lado derecho de la sección del público que estaba frente al tablado. Los claros de los patios se cubrían con un toldo, y la luz sería difusa, pero sin duda habría una diferencia importante entre la iluminación del tablado y la de la escena interior; el tablado estaría iluminado por la luz directa —aunque difusa— del sol, y la escena interior oscurecida por la sombra del balcón situado encima de ella. El efecto visual es semejante a la experiencia de un espectador que, desde una calle soleada, quiere ver lo que pasa por la ventana de una habitación de una casa. Si está uno dentro de la casa, entonces da la impresión de que la habitación está bien iluminada, pero si está uno fuera, no puede ver lo que pasa en la habitación, por la diferencia que existe entre la luz de la calle y la relativa oscuridad de la habitación.

El estudio de muchas obras teatrales confirma la veracidad de la teoría postulada, y explica por qué la escena interior representa muchas veces una cueva, gruta o cárcel. En *El condenado por desconfiado* la escena interior

se utiliza para la cueva del ermitaño Paulo en el Acto I —dice Pedrisco que «Paulo sale de la cueva obscura: / entrar quiero en la mía tenebrosa» (137-8) y en el Acto III se finge ser la cárcel donde están presos Pedrisco y Enrico. En el Acto II de la misma obra, se descubre a Anareto, padre de Enrico, en la escena interior. Dice Anareto: «En verte me regocijo» (1101), y contesto Enrico:

No el sol por celajes rojos
saliendo a dar resplandor
a la tiniebla mayor
que es para tan alto bien
parece al día tan bien
como vos a mí, señor.
Que vos para mí sois sol,
y los rayos que arrojáis
de ese divino arrebol
son las canas con que honréis
este reino.

(1102-12)

Evidentemente Enrico habla metafóricamente, pero es de suponer que las imágenes poéticas estén apoyadas por la luz de una vela o candil detrás de la figura de Anareto, supliendo el efecto del «arrebol» de que habla Enrico.

Muchas veces las cortinas de la escena interior se corren para revelar los resultados de la violencia, de acuerdo con el decoro neoclásico. Esto se ve con frecuencia en obras tempranas, como por ejemplo *Los baños de Argel* o *El trato de Argel*, de Cervantes, donde se descubren cuadros horribles de atrocidades, con la intención de efectuar las sensibilidades del público, y este tipo de descubrimiento continúa en uso durante todo el siglo XVII. En el Acto III de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, se revela el cuerpo muerto del Capitán ²⁷, y en *El duque de Viseo* se muestra otro cuadro semejante, que, según el Rey, puede servir de escarmiento al Duque:

REY En más razón me fundo que imaginas.

²⁷ J. E. VAREY, «Espacio escénico», pp. 31-2.

Alzad esas cortinas, porque estimo
que por este ejemplo mi primo mire atento,
porque también le sirva de escarmiento.

Tirada la cortina, vese en una mesa de luto al Duque Guimaráns degollado.

WISEO ¿Para qué, invicto señor,
que a Catón y Augusto excedes
en justicia y equidad,
quieres que esto mire?

REY Advierte
que te he mandado llamar,
cuñado, para que temples
los deseos y esperanzas,
si de mi cetro la tienes.
¿Conoces esta cabeza?

WISEO No, señor; porque no puede
hallar mi memoria un hombre
que a tu valor se atreviese.

REY El duque de Guimaráns
es el que tienes presente:
mírale bien.

(pp. 134-5)

En *El médico de su honra* se descubre, en tres cuadros distintos, a Mencía dormida, a Mencía escribiendo, y al cadáver de Mencía. Así como en *El alcalde de Zalamea*, los actores tienen que mirar tras de sí para ver el espectáculo:

DON GUT. Vuelve a esta parte la cara
y verás sangriento el Sol,
verás la luna eclipsada...

Descubre a doña Mencía en una cama, desangrada

REY ¡Notable suceso! (*Ap.* Aquí
la prudencia es de importancia.
Mucho en reportarme haré.
Tomó notable venganza.)
Cubrid ese horror que espanta,
ese prodigio que espanta,

espectáculo que admira,
 símbolo de la desgracia ²⁸.
 (III, 815-31)

El cuerpo muerto no queda exhibido, pues, durante un largo período de tiempo. Un descubrimiento de ese tipo no es necesariamente horroroso. En *Reinar después de morir*, de Luis Vélez, en el Acto III «*Descubren a Doña Inés muerta, sobre unas almohadas*» (ACOT. III, 693) ²⁹. El efecto es, sin embargo, más bien poético que tétrico. La cortina que se corre para revelar el cuerpo alabastrino hace eco a la cortina del rubor que le cubría la cara cuando por primera vez está descrita al público en el Acto I:

ella, amor ostentando,
 aunque de honestidad indicios dando
 a la nieve divina,
 de púrpura corriendo otra cortina...
 (I, 195-8)

Es ésta una tragedia poética, y patética: se descubre el cuerpo de Inés rodeado de flores y el nuevo Rey pone la corona en su frente para que verdaderamente pueda reinar después de morir.

Otras apariencias pueden ser simbólicas, así como en el Acto I de *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina, donde en dos ocasiones se corren las cortinas para descubrir al Rey don Fernando, niño y coronado. En la primera ocasión es más bien un niño humano que lleva una corona y se queja de su peso, pero en la siguiente el espectador ve un cuadro que recuerda un emblema: «*Descubre al Rey niño [encerrado] en el tronco de un árbol coronado*» (p. 33) ³⁰. En el mismo Acto, «*Sobre un trono se aparece la Reina en pie, coronada, con peto y espaldar, echados los cabellos, y una espada desnuda en la mano*» (p. 43), símbolo del desorden del reino. Otro descubrimiento simbólico se encuentra en el Acto III de *La venganza*

²⁸ Las citas son de la edición de Angel VALBUENA BRIONES: Pedro Calderón de la Barca, *Dramas de honor*, II, Clásicos Castellanos, 142 (Madrid: Espasa-Calpe, 1965).

²⁹ Las citas son de la edición de Manuel MUÑOZ CORTÉS; Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir. El diablo está en Cantillana*, Clásicos Castellanos, 132 (Madrid: Espasa-Calpe, 1959).

³⁰ Las citas son de la edición de William McFADDEN: Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, Publications of the Bulletin of Spanish Studies. Plain Texts Series, 6 (Liverpool: Bulletin of Spanish Studies, 1933).

de Tamar, también de Tirso, cuando Absalón «Tira una cortina, y descubre un bufete, y sobre él una fuente, y en ella una corona de oro de rey»³¹, y se corona con ella, acción que simboliza su ambición.

A veces se utiliza el espacio, así revelado, para introducir trastos escénicos en el tablado, como por ejemplo, la mesa y sillas del Acto II de *El alcalde de Zalamea*³², o para evitar la necesidad de introducir muebles en el tablado mismo, por ejemplo cuando se descubre a Mencía escribiendo en un bufete en *El médico de su honra*. Puede utilizarse el espacio también como extensión espacial del tablado. En el Acto III de *El burlador de Sevilla*, Catalinón y don Juan se encuentran en el tablado, fuera de una iglesia.

CATALINÓN Ya está cerrada la iglesia.
 DON JUAN Llama.
 CATALINÓN ¿Qué importa que llame?
 ¿Quién tiene que abrir, que están
 durmiendo los sacristanes?
 DON JUAN Llama a este postigo.
 CATALINÓN Abierto
 está.
 DON JUAN Pues entra...

(III, 873-8)³³

«*Entran por una puerta y salen por otra*» (ACOT. III, 883), acción que siempre significa un cambio de localización, y mientras que hacen esto, se corren las cortinas de la escena interior para revelar la estatua de don Gonzalo en su tumba. Otra vez en el tablado, se supone que don Juan y Catalinón están ahora dentro de la iglesia. Cenán, servidos de enlutados —es decir, por los mozos de escena que se utilizan aquí como personajes de la pieza— y don Juan, invitado e incitado por don Gonzalo, se ase de la mano de la estatua. La tumba evidentemente está construida sobre un escotillón, y «*Húndese el sepulcro con Don Juan y Don Gonzalo, con mucho ruido, y sale Catalinón arrastrando*» (ACOT. III, 975). Corren las cortinas para cubrir el espacio interior, y Catalinón entra por una

³¹ Tirso de MOLINA, *La venganza de Tamar*, ed. A. K. G. Paterson (Cambridge: U. P., 1969), p. 108, ACOT, III, 415.

³² J. E. VAREY, «Espacio escénico», p. 27.

³³ Las citas son de la edición de Américo CASTRO: Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio. El burlador de Sevilla*, Clásicos Castellanos, 2. (Madrid: Espasa-Calpe, 1932).

de las dos puertas. Pasa un corto intervalo, y salen el Rey y su acompañamiento de la otra puerta opuesta, y el público puede presenciar el cuadro final de la obra.

Ahora voy a fijar la atención en otro convencionalismo muy importante, acerca del cual existe mucha confusión. Ya he dicho que las representaciones de los corrales de comedias se daban siempre a plena luz del día. Los *Reglamentos de teatros* de 1608 estipulan que «las representaciones se empiecen los seis meses desde 1º de octubre a las dos, y los otros seis a las cuatro de la tarde, de suerte que se acaben una hora antes de que anochezca»³⁴. En 1615 se manda que «entren y salgan temprano de las comedias, de suerte que salgan de día»³⁵. En 1641 los reglamentos insisten en que «se comience la comedia en los cuatro meses de invierno a las dos de la tarde, y los cuatro de primavera a las tres, y los cuatro de verano a las cuatro, de modo que se salga dellas siempre de día claro»³⁶. Los reglamentos, como se ve, tenían fines morales, para evitar disgustos cuando mujeres y hombres salían a la calle de sus respectivas puertas, pero al mismo tiempo influían profundamente en la escenificación de las comedias. Muchísimas piezas cómicas dependen de su efecto de escenas «de noche», cuando los personajes se confunden unos con otros en la oscuridad, tropezando, tanteando, y diciendo, mientras están cara a cara a plena luz del día: «¿Qué bulto es éste que veo?», etcétera. Tomemos como ejemplo el cuadro segundo del Acto II de *La dama duende*, de Calderón, donde vemos al galán don Manuel y al gracioso Cosme entrando en busca de luz. Sale Isabel por la puerta falsa que es la clave de la acción de la obra, y se pierde en la fingida oscuridad, diciendo que no puede encontrar la salida, acción física que subraya las confusiones inherentes a la situación que ha creado ella y doña Angela. Cuando sale el gracioso Cosme con una vela en la mano, tiene que esconderse Isabel. Es un cuadro muy bien ideado, con el tímido gracioso que avanza paso a paso, recitando su letanía de rogativas para que no le ataque el duende, mientras que le sigue paso a paso Isabel; una vez que ella reconoce la salida, golpea a Cosme, apaga la luz y está a punto de escaparse cuando sale don Manuel. En la aparente oscuridad, tropieza ella con él, antes de que por fin pueda escaparse. El cuadro es de gran afecto cómi-

³⁴ J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD, *Fuentes para la historia del teatro en España, III. Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*. (Londres: Tamesis, 1971), doc. núm. 2, p. 48.

³⁵ *Fuentes III*, doc. núm. 6, p. 57.

³⁶ *Fuentes III*, doc. núm. 38, p. 93.

co, y su comicidad depende hasta cierto punto del hecho de que se representaba a plena luz del día. La técnica de los actores habrá tenido algo del estilo italiano de la *commedia dell'arte*. Un estudio reciente del teatro español supone que la existencia de tales escenas indica que una obra se ponía en un teatro regio, opinión totalmente errónea.

Aun en una pieza cómica, una escena de confusión en la fingida oscuridad puede tener valores no sólo cómicos sino también simbólicos. En el cuadro final de *La dama duende*, doña Angela describe la manera en que huyó del duelo que había presenciado, encontrándose de noche en la calle:

Mi casa dejo, y a la oscura calma
de la tiniebla fría,
pálida imagen de la dicha mía,
a caminar empiezo;
aquí yerro, aquí caigo, aquí tropiezo;
y torpes mis sentidos,
prisión hallan de seda mis vestidos.
Sola, triste y turbada,
llego de mi discurso mal guiada
al umbral de una esfera,
que fue mi cárcel, cuando ser debiera
mi puerto o mi sagrado³⁷.

(2926-37)

La descubre su hermano, y ella, que había sido la causa principal de muchas de las confusiones de la obra, se encuentra también confusa y sin refugio: la burladora se encuentra burlada.

En obras trágicas o tragicomedias, las mismas escenas tenían que representarse de una manera totalmente seria. Para el espectador había tres indicios de que una escena ocurría de noche: la indumentaria de los actores, sus parlamentos y, sobre todo, su manera de accionar. En el Acto II de *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón, dice la criada Serena a su ama, doña Leonor:

Escucha atenta:
ahora es al anochecer,

³⁷ Las citas son de la edición de Angel VALBUENA BRIONES: Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende* (Madrid: Cátedra, 1976).

que es la hora más segura,
porque ni temprano es
para que a un hombre conozcan,
ni tarde para temer
que la vecindad lo note ³⁸.

(II, 526-32)

La media luz es, pues, el mejor tiempo para las decepciones: la hora *más segura...* Todos los consejos de Sirena están moralmente invertidos: la manera más fácil de despedir a un amante inoportuno es, según ella, llamarle a la presencia de una. Doña Leonor se asegura a sí misma que «soy quien soy, vencerme puedo» (II, 548), pero teme a don Lope. Ahora «*Salem Sirena y Don Luis, como a oscuras*» (ACOT. II, 564), es decir, tanteando, como si estuviesen realmente cegados por la oscuridad, de una manera que a nosotros pudiera parecernos ridícula si por casualidad, llevados por una «máquina del tiempo», nos encontrásemos en un corral de comedias madrileño a las tres y media de la tarde de un día de mayo. Las acciones que aceptaríamos en una pieza cómica nos parecerían, después de estar expuestos a tantos años de seudorealismo en el teatro, el cine y la televisión, imposibles en una obra seria. Pero no es más que otro convencionalismo, y nosotros también estamos acostumbrados a aceptar convencionalismos casi tan inverosímiles. En el cine o en la televisión vemos muchas veces obras seudodocumentales en que, por ejemplo, algunos ladrones entran en un banco de noche. Aceptamos el convencionalismo por el cual podemos ver las caras y aún las expresiones de los personajes. En realidad, una cámara no captaría nada bajo tales circunstancias, si no estuviese provista de una película infrarroja. Lo que hace el director es colocar unos focos para dar círculos de luz a través de los cuales pasan los actores, dejando ver, no sólo la silueta, sino las mismas expresiones de las caras. O bien rueda la escena de día, haciendo uso de un filtro oscuro, con el extraño resultado de que los personajes, vistos de noche, traen cada uno su sombra tras sí. Es puro convencionalismo, y lo aceptamos nosotros casi sin notarlo, sin darnos cuenta, de la misma manera que el público del siglo XVII aceptaba las escenas de noche en tragedias como cosa totalmente seria.

³⁸ Las citas son de la edición de Angel VALBUENA BRIONES: Pedro Calderón de la Barca, *Dramas de honor*, I, Clásicos Castellanos, 141 (Madrid: Espasa-Calpe, 1967).

Volvamos a *A secreto agravio*. Se oye gente fuera:

LEONOR ¡Ay cielos! ¿Qué puedo hacer?
Oscura está aquesta sala;
que aquí te quedes es bien.
(II, 647-9)

Don Luis vincula la oscuridad y la confusión:

Oscura está la sala,
y la noche funesta
ya de sombras cubierta
baja.
(II, 658-61)

Sale don Juan, el amigo del marido de doña Leonor, «*andando a oscuras*» (ACOT. II, 667). Don Juan y don Luis se tropiezan uno con otro en la oscuridad, y no se conocen. «Más ¿qué es esto? / ¿Quién es?» (II, 668-9). Yendo a tientas en la oscuridad, pero sin el más mínimo efecto cómico. Sale don Lope, el marido, también «*a oscuras*» (ACOT. II, 674). «¡Ruido de cuchilladas, / y oscuro el aposento!» (II, 674-5). Don Luis se refugia mientras tanto en la escena interior; como se desprende del parlamento de don Juan, éste y don Lope han entrado cada uno por su puerta:

¿Cómo puede ser eso,
si el que yo digo que era
dentro está, cosa es cierta,
pues no pudo salir por esta puerta,
que vos entrasteis?
(II, 706-10)

El hecho de que los amigos, don Lope y don Juan, se encuentren luchando el uno con el otro es indicio de que la oscuridad no es solamente física, sino también moral. Doña Leonor trae una luz, y trata de impedir que don Lope entre en el cuarto tercero —es decir, que entre por la escena interior— pero entra don Lope con la luz. Sale de nuevo acompañado de don Luis, los dos con las espadas desenvainadas, y don Luis le cuenta una historia de traición y decepciones. Don Lope aparenta creerla, aunque, según dice,

hace surgir en la mente suya «confusiones más extrañas» (II, 809). Dice a don Luis que puede salir de la casa por el jardín, por una puerta falsa, eslabonando de esta manera el amor ilícito con las delicias sensuales del jardín. Otra vez más el amante entra en el castillo del honor, o sale de él, por el jardín de los sentidos. Doña Leonor cree haber decepcionado a don Lope, pero en realidad la que quiere ser la burladora queda burlada.

El cuadro más imponente de este tipo que conozco es el del Acto II de *El médico de su honra*, también de Calderón, cuando Gutierre entra en secreto en su propia casa para tratar de descubrir si su esposa doña Mencía le es infiel.

En el mundo silencio
de la noche, que adoro y reveréncio,
por sombra aborrecida,
como sepulcro de la vida humana,
de secreto he venido
hasta mi casa...

Descubre una cortina donde está durmiendo [Doña Mencía]

... Mato la luz, y llego,
sin luz y sinrazón, dos veces ciego.
(II, 845-96)

Aquí se hace patente el significado temático de la oscuridad. No es sólo la noche oscura de los sentidos la que encubre sus acciones, sino también la de la sinrazón. Habla a doña Mencía en la oscuridad, y ella cree que es el Príncipe Enrique que ha vuelto a visitarla, contra su deseo. El parlamento entrecortado de doña Mencía dice: «¿Piensa que cada noche... puede esconderse... y matando la luz... salir a riesgo mío delante de Gutierre?» (II, 920-4). Cuando sale su criada, doña Mencía echa la culpa al aire, es decir, a las murmuraciones. Don Gutierre entonces sale como si fuese por primera vez, y añade otra dimensión a esta frase.

MENCIA

Vine ahora

a este jardín, y entre estas fuentes puras
me dejó el aire a oscuras.

GUTIERRE

No me espanto, bien mío;
que el aire que mató la luz, tan frío
corre, que es un aliento

respirado del céfiro violento,
y que no sólo advierte
muerte a las luces, a las vidas muerte,
y pudieras dormida
a sus soplos perder también la vida.

MENCIA Entenderte pretendo,
y aunque más lo procuro, no te entiendo.

GUTIERRE ¿No has visto ardiente llama
perder la luz al aire que la hiere,
y que a este tiempo de otra luz inflama
la pavesa? Una vive y otra muere
a sólo un soplo. Así, de esta manera,
la lengua de los vientos lisonjera
matarte la luz pudo,
y darme luz a mí.

MENCIA ([Ap.] El sentido dudo.)
Parece que, celoso,
hablas en dos sentidos.

(II, 974-96)

El parlamento de don Gutierre es verdaderamente amenazador, escalofriante. Se ha añadido otra dimensión a lo que es en realidad un convencionalismo dramático de la época.

* * *

En esta conferencia he concentrado la atención en tres aspectos de la escenificación de la comedia española en los corrales de comedias de la época de Calderón. Pero antes de terminar, echemos un vistazo a otras facetas del arte dramático. La indumentaria es muchas veces indicio del rango social de los personajes: las bodas entre brocado y sayal, o entre seda y sayal, se refieren en *El mejor alcalde, el Rey*, *Peribáñez*, y muchas obras de Tirso de Molina. Que el Comendador le ciña a Peribáñez su espada es una señal de su ennoblecimiento, acción física que subraya la duplicidad del Comendador que da al villano el mando de las tropas —y así le eleva en el rango social— con la intención de dejar el campo libre para su asalto al honor de su mujer. La indumentaria puede emplearse para adelantar la trama de la obra, así como don Juan utiliza la capa del Marqués de la Mota para

entrar en la casa de doña Ana, en *El burlador de Sevilla*. Los cabellos desordenados de Laurencia en *Fuenteovejuna*, o de Tamar en *La venganza de Tamar*, son un indicio de la violación que han sufrido. En *El príncipe constante*, los espectadores ven a Fernando vestido con una armadura en la batalla del Acto I, y, en el Acto II, llevando los vestidos ricos de un príncipe. Pero, al rechazar el Príncipe la posibilidad del rescate, ven la manera en que el Príncipe está desprovisto de su realeza y vestido de esclavo, y los andrajos del Acto III son indicio visual de su decaimiento tanto físico como social. Pero la indumentaria puede utilizarse también para efectos temáticos. El corto tiempo que se concede al Príncipe Fernando para cambiar su vestido —entra vestido de Príncipe y sale vestido de esclavo sólo 21 versos después— hace hincapié en el rápido descenso de su fortuna. Otros usos temáticos se encuentran en *La vida es sueño*, donde Segismundo lleva pieles y cadenas en su prisión, y despierta en el palacio para ser vestido con brocados y sedas por los criados; al final del episodio es llevado otra vez a la torre y despierta vestido otra vez con pieles. También Rosaura se ve en el Acto I vestida de hombre, en el II de dama de la corte, y en el III con faldas, pero llevando peto y espaldar. Cuando Julia se hace bandido en *La devoción de la Cruz* comenta que el vestirse de hombre es en ella «dos veces violento» (1941), por ser no sólo mujer sino monja. En la misma obra el gracioso Gil copia la indumentaria de la gente entre la que se encuentra; es decir, que «no es quien es», careciendo como carece de identidad, de centro vital de su ser³⁹.

Los trastos escénicos sirven también para establecer el rango social de los individuos; como asimismo para usos temáticos. La espada que lleva Rosaura en *La vida es sueño* es indicio de su parentesco con Clotaldo. La vara de Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea* o la de Esteban en *Fuenteovejuna* son símbolos de su autoridad; Pedro Crespo pone la suya a un lado cuando pide al Capitán que se case con su hija; el Comendador golpea al alcalde Esteban con su propia vara. En *El médico de su honra* la daga es importante para la trama, pero también es un símbolo, una lengua, como dice don Gutierre, aunque lo que dice es muy difícil de descifrar.

La música subraya muchas veces la emoción de un episodio, así como en la escena de la boda aldeana con que empieza *Peribáñez*. Pero muchas

³⁹ Véase J. E. VAREY, «The Use of Costume in Some Plays of Calderón», que saldrá en las actas del congreso sobre *Calderón and the Baroque Tradition*, celebrado en Toronto en el mes de abril de 1981.

veces la armonía esta rota por un episodio disorde, como en este cuadro, cuando los gritos de los espectadores dentro llaman la atención al triste accidente que ha sufrido el Comendador. El uso de canciones alusivas al tema de la comedia es obvio; recordemos por ejemplo la balada de «los campos de Montiel» que vincula la acción de *El médico de su honra* con la futura guerra civil entre el Rey don Pedro y don Enrique de Trastámara. La danza asimismo puede ser un símbolo de la armonía, pero también a veces tiene valores temáticos, como en la escena del Carnaval en *El desdén con el desdén*, de Moreto, o en el otro episodio de Carnaval en *El pintor de su deshonra*, de Calderón. En piezas cómicas, tales como *El desdén con el desdén*, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, y *La dama boba*, de Lope de Vega, el baile simboliza las confusiones en que se hallan los personajes. «¡Todo es mudanzas amor!», comenta un personaje de *La dama boba*. Así como dijo un postor al arriendo teatral en 1621, los bailes son «la salsa de las comedias y no bale nada sin ellos»⁴⁰.

En una sola conferencia no es posible explorar todas las posibilidades escénicas del corral de comedias, ni todos los ingeniosos usos que hacían los dramaturgos del siglo XVII de sus potenciales. Para la mayoría de los dramaturgos del Siglo de Oro, la obra de arte es unitaria. La acción es una expresión lógica del tema, y el dramaturgo emplea todos los recursos de la escena —indumentaria, tramoyas, movimiento y agrupaciones de los personajes en el tablado, gestos y ademanes, colores y ritmos de actuación— para subrayar el tema; y las metáforas y símbolos forman un tejido complejo y variado que también desarrolla las mismas ideas en forma poética. No digo que no se deba estudiar el texto poético de la obra; quiero más bien hacer hincapié en otra dimensión de la obra: la manera en que las acciones físicas de los actores complementan, subrayan, y a veces contrastan con los parlamentos. Los dramaturgos de la Edad de Oro concebían sus piezas, no solamente como versos escritos en papel blanco, destinados a ser leídos en el estudio o el despacho, sino como obra que iba a representarse en determinadas condiciones escénicas, y, si no damos a estos su debida importancia, corremos el riesgo de perder de vista un elemento muy importante en el logro del efecto total de la pieza.

J. E. VAREY

⁴⁰ Archivo de la Diputación Provincial de Madrid, leg. 34-A-15; véase J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD, «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1615-1641», *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), doc. núm. 1, p. 182.

EL ALCALDE DE ZALAMEA, HISTORIA, IDEOLOGIA, LITERATURA

El alcalde de Zalamea, de Calderón, aparece como una constelación de temas literarios y de problemas históricos, de manera que cualquier interpretación filológica de la obra debe tener en cuenta el complicado juego de concordancias y variaciones que Calderón realiza en ella. Como es bien sabido, el tema central está tomado de la obra homónima de Lope de Vega¹; esto implica, en primer lugar, que los lectores u oyentes de la obra calderoniana conocían el conflicto y el desenlace del drama que se les presentaba. El interés de la historia no reside en el «argumento», sino en el desarrollo de la acción, en cómo se llega al resultado final, a la solución de un conflicto que, en principio parece no tenerla. Aceptar un tema conocido y señalarlo desde el título de la comedia es práctica corriente en el teatro del Siglo de Oro, pero en el caso que nos ocupa no responde sólo a la teoría de la *imitatio* o emulación, ni al deseo de explotar un tema de

¹ Para la comparación entre las dos obras, vid., por ejemplo, A. E. SLOMAN, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*, Oxford, 1958. Se ha señalado, más como coincidencia que como fuente directa de Lope (fuente desechada por Menéndez Pelayo, pero aceptada por Pidal) la historia que MASSUCCIO cuenta en *Il Novellino*: D. Fernando, príncipe de Aragón, yendo a Perpiñán a reducir una sublevación, paró en Valladolid y se alojó en casa de un caballero. Las dos hijas de ese caballero fueron deshonradas por dos caballeros que acompañaban al príncipe. Sabedor D. Fernando del hecho, les obligó a casarse y, a continuación los mandó degollar. Ver ahora sobre el problema los precedentes de Lope, J. FRADEJAS, «La posible fuente de *El alcalde de Zalamea*», AFA, XXXIV-XXXV, pp. 121-134.

éxito; tampoco a urgencia o falta de ideas que lleve a tomar lo que se encuentra más a mano. El tema es suficientemente conflictivo y peligroso como para no tratarlo a la ligera: si Calderón lo plantea es porque tiene una propuesta, una solución que ofrecer al enfrentamiento entre soldadesca y campesinos, entre la razón individual y la social, o lo que se entiende por tal en la época. La obra, pues, es una didáctica, y como tal se expone, como veremos.

La dependencia de Lope no es la única conexión literaria, argumental, que aparece en *El alcalde de Zalamea*, aunque sea la más evidente y marcada. La obra calderoniana puede verse como centro o confluencia de una red de relaciones, ecos y controversias: cada conexión plantea un problema cuyo tratamiento y resolución supone una toma de partido, implica la adscripción a una ideología. O, dicho de otra manera, no se trata solamente de ir marcando las «fuentes» de la obra, ni de señalar sus elementos constructivos en cuanto piezas de una nueva construcción; el interés se centra en apreciar el sentido de esos elementos y el valor que cobran al integrarse en el nuevo conjunto en el que aparecen.

Naturalmente, no todos los elementos ajenos tienen la misma categoría; señalaré por ello sólo los que me parezcan más significativos para la explicación de la obra. Así, y empezando por el principio, el alcalde se llama ya Pedro Crespo en la obra de Lope de Vega: se trata de una figura folclórica, pues Pedro Crespo aparece ya en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, y Crespo —aunque no Pedro— se llama el alcalde en el *Pedro de Urdemalas* cervantino. Dada la relación entre Cervantes y P. Padilla², es posible que el autor del *Quijote* tomara el apellido Crespo del *Thesoro de varias poesías* (Madrid, 1580), donde aparece varias veces, como Antón de Herrán Crespo (fol. 351 V): Antón Crespo (401 R); Crespo (39 V., 399 V) y, por fin, como Pedro Crespo (fols. 397 V., 401 V.) y, en la *Ensaladilla pastoril de una bayla y un beato*, se lee «dixo Crespo ell alcalde» (fol 427 R.). En cualquier caso, haya influido en Cervantes o no³, la del *Thesoro* es la más antigua referencia a Pedro Crespo,

² En el *Jardín espiritual* de fray Pedro (madrid, 1585) figuran dos composiciones de Cervantes («Oy el famoso Padilla», y «Qual vemos que renueva»); y en el *Romancero* (Madrid, 1583) un soneto que comienza «Ya que del ciego Dios aveys cantado». Padilla es muy aficionado a retomar temas tradicionales.

³ Probablemente así es, y no es el único caso, por ejemplo: «pues que Pero Pança el viejo / atamó ya su jozgado / que Sancho repollo diga» (fol. 351 R).

alcalde, que conozco, aunque es probable que fuera uno de esos personajes o personajillos que corrían en cuentos y facecias tradicionales por las dos Castillas. Sea esto como fuere, lo que ahora nos interesa es que nombre y apellido (o apelativo) se caracterizan por su rusticidad, como corresponde a la figura cómica de los alcaldes campesinos, habitual motivo literario de burlas y escarnios por su zafia ignorancia; no hay más que recordar a este respecto el entremés de *La elección de los alcaldes de Daganzo*. Sin duda, la burla del rústico ignorante, desde los autos de Juan del Encina, o desde el *Auto del repelón*, como contraste, implican una perspectiva aristocrática o señorial y, en ciertos momentos, especialmente cuando ocupan cargos civiles o de otra naturaleza, los ataques y burlas suponen cierto afán de revancha mezclado con la difusa denuncia de las mañas y astucias campesinas⁴. Este es el punto de partida en relación con el cual el cambio introducido por Lope y Calderón resulta altamente significativo: es el conocido proceso que lleva al «ennoblecimiento» del labrador rico estudiado por N. Salomon⁵ en esta y otras comedias. En el fondo de estas obras, gratificantes para el campesinado, se vislumbra una parte de las contradicciones y conflictos sociales de la época. En la Península, como en tantos otros lugares, la riqueza fundamental es la que proporciona la agricultura; y son los agricultores quienes pagan los impuestos con que la corona hace frente a sus necesidades; no hace falta recordar que los nobles no trabajan directamente en actividades productivas y que, en cualquier caso, nobles, hidalgos y religiosos no pagan pechos a la real hacienda.

El aumento de las guerras interiores y exteriores, el desarrollo de los gastos suntuarios de la corte y otros factores provocan, por una parte, que muchos campesinos sean enrolados a la fuerza o con engaños (de manera que huyen o se entregan de donados a la Iglesia) y que, por otra, los pocos que quedan trabajando las tierras, realizando un trabajo productivo, vean cómo los impuestos aumentan de forma desmesurada. Ambos factores hacen que el campo quede despoblado: unos lo abandonan atraídos por el brillo y la vida despreocupada de la milicia o de la corte, y van a aumentar el número de pícaros y ganapanes⁶; otros corren a refugiarse en la religión

⁴ Recuérdese la síntesis ambigua e irónica de Cervantes en los juicios de Sancho como gobernador de la Ínsula Barataria.

⁵ Vid. Noël SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» en temps de Lope de Vega*, Burdeos, 1965.

⁶ Es ahora cuando la novela picaresca desarrolla la figura del soldado-pícaro (o viceversa), por ejemplo *Estebanillo González*.

o compren títulos de nobleza, lo que, en cualquier caso, si les libra de pagar tributos, también les impide trabajar y acrecentar la riqueza obtenida. La situación es complicada: la corona necesita labradores para aumentar la producción y para tener alguien a quien cobrar impuestos (dado que la burguesía ha sido prácticamente eliminada), pero es, precisamente, la excesiva carga tributaria lo que obliga a los campesinos a abandonar su actividad⁷. En *El alcalde de Zalamea* se describe bien este panorama y se valora muy positivamente la dignidad de Pedro Crespo, dignidad que, paradójicamente, le libra de la tentación de hacerse noble, a pesar de que se lo pide una y otra vez su hijo.

La solución al conflicto, una de las soluciones, mejor dicho, es recompensar el esfuerzo de los campesinos mediante el reconocimiento de la importancia, valor y dignidad del trabajo que ejercen; para ello se pueden utilizar, por ejemplo, obras teatrales en las que su vanidad resulte satisfecha; es un remedio exclusivamente ideológico, por tanto. En ese tipo de obras, la asunción de enaltecimiento que el teatro otorga implica, por parte de los beneficiarios, la asunción de la ideología dominante, aunque de manera ambigua y deformada. En efecto, el labrador tendrá honra, pero no nobleza, y por ello seguirá siendo villano o, si se prefiere, cumpliendo sus obligaciones tributarias. Por eso, la verdadera nobleza del campesino seguirá siendo su riqueza; y su honra, el respeto debido a su persona. En la práctica (teatral) el reconocimiento de su honor queda reducido al ámbito sexual; y esto sólo para los labradores ricos, para los grandes propietarios. Caro le cuesta a Pedro Crespo la concesión que le lleva de personaje de entremés, zafio y rústico, a la condición de protagonista digno y honrado de una comedia.

Hay otros temas tradicionales que sufren sutiles transformaciones para adaptar su función al nuevo esquema; veamos un ejemplo donde el viejo modelo se transparente bajo la artística remodelación calderoniana; me refiero al tema clásico del viejo celoso, del *senex* que protege la virtud de

⁷ En otro tipo de obras relacionadas con la que nos ocupa, v. gr. *Peribáñez* o *Fuenteovejuna*, el conflicto es diferente: no se trata tanto de la oposición campesinado/tropa, como de una respuesta *desde la corte* al proceso de refeudalización que se produce en el XVII y que lleva a los campesinos al abandono de las tierras realengas y a la ocupación de las de señorío. La razón es clara: los señores exigían menos impuestos que la corona. La oferta de la corona en esas obras teatrales intenta compensar la situación señalando el trato personal más favorable que el rey dispensa a los villanos, frente a los abusos de la nobleza.

una doncella, tema bien conocido desde la tardía latinidad, desarrollado tanto en *fabliaux* y *novelle* como en la *Tragicomedia*. Aquí, el conflicto evita el tono farsesco (y la complicidad de la doncella) para adquirir tintes dramáticos y un patetismo mucho más acusado que en la versión lopesca, o cualquier otra. La figura del viejo ha sido dignificada en este aspecto, y la burla ha dejado de ser motivo de regocijo para adquirir tintes dramáticos que provocan la compasión y la solidaridad. Y aunque no alcance el nivel trágico de *La hija del aire*, pongo por caso, la historia de Pedro Crespo y su hija entra claramente en la obsesión calderoniana por escenificar el tema de la inutilidad de guardarse o encerrarse la persona que se espera que cause —o sea causa de— una desgracia, como ocurre también en *La vida es sueño*⁸ y en tantas otras obras. Aquí, con Isabel ocurre lo mismo que con Semiramís, me refiero a que es el juego de alabanzas y ocultamiento de la hermosura femenina lo que provoca el desastre⁹. Notemos, sin embargo, que en la obra que nos ocupa y, aunque se aluda a la conocida copla «Madre, la mi madre»¹⁰, Isabel sí quiere guardarse y es ella misma quien decide ocultarse para evitar el eventual peligro; tampoco hay en ella el menor asomo de rebeldía contra la autoridad del padre o del hermano. Frente a Lope y frente a la tradición farsesca o celestinesca, la versión calderoniana del tema es más patética y supone una manifestación más de un principio frecuentemente utilizado por Calderón: que el hombre propone y Dios dispone, y que es mejor enfrentarse limpiamente a los peligros que huir de ellos (cfr. Clarín y Basilio), pues lo que cuenta es la actitud moral con que el individuo se enfrenta al destino. Entre esos dos polos, tragedia y farsa plautina o *fabliaux*, se sitúa *El alcalde de Zalamea*.

Más desvaída es la relación de nuestra obra con el tema de Dido; recordemos que Eneas aprovecha el hospedaje y la ayuda recibida de la reina para seducirla, primero, y abandonarla, después¹¹. El tema es retomado

⁸ Es, en definitiva, el planteamiento de la tragedia clásica, desde *Edipo*, pongo por caso: la profecía o anuncio que acabará por cumplirse a pesar de ser conocida (quizá por ello), y que se trata de evitar por todos los medios. El tema de la guarda cuidadosa e inútil aparece en obras más próximas, *Celestina*, *Clareo y Florisea*, *Amadis de Grecia*, *Palmerín de Inglaterra*, etc.

⁹ En *La hija del aire* y *El alcalde de Zalamea* se da también la coincidencia con otro tema típicamente calderoniano, me refiero a la doble lealtad (a la dama y al señor) que desgarró la conciencia del caballero, en *El galán fantasma*, por ejemplo, donde es también la alabanza de la belleza de una mujer desconocida lo que desata el conflicto.

¹⁰ «Madre la mi madre / guardas me ponéis / si yo no me guardo / no me guardaréis.»

¹¹ Vid. José María AGUIRRE, «*El alcalde de Zalamea*: ¿venganza o justicia?», *Estudios filológicos*, y, 1971, pp. 119-132; la cita en las pp. 120-121.

casi al pie de la letra por Tirso cuando don Juan, náufrago también, es acogido por Tisbea en su rústica choza. Lo que acerca la obra del mercedario al planteamiento de Calderón es la diferencia social; lo que la aleja, lo mismo que a su modelo, es la ausencia de fuerza y la acogida espontánea. Por otra parte, el motivo del caballero que en acción de guerra encuentra una villana cuya belleza le cautiva es de sobra conocido; no hay más que recordar las serranillas del marqués de Santillana, donde también se produce la conversión ennoblecedora de la villa en dama e, incluso, se insinúa en filigrana la (convencional) resistencia de la serrana y la fuerza del caballero. Y es la pasión amorosa (o directamente sexual, como aquí) lo que permite a los escritores de la época plantear un conflicto entre las clases que, sin embargo, no atente contra el orden social existente, aunque las valoraciones habituales para noble y villano resulten invertidas en la obra y en la situación concretas.

En cuanto a la oportunidad para el asalto amoroso, en nuestra obra el capitán se encuentra por casualidad con que el hermano de Isabel está ausente por haberse incorporado a la tropa, lo que le deja el campo libre (o casi libre); es lo que ocurre, de manera intencionada, en *Peribáñez*. En cualquier caso, lo que me interesa señalar a este respecto es el mecanismo según el cual un hecho, en principio deseado y positivo, se transforma en ocasión para que la desgracia se produzca: el procedimiento dramático consiste en situar a un personaje (Juan) ante y entre una doble lealtad, la que debe a la autoridad (aquí el capitán) y la que debe a su honra. Equivalente es el conflicto de Pedro Crespo, situado en el dilema de elegir entre su condición de padre ofendido, en busca de venganza, y su deber de alcalde, al servicio de la justicia. En ambos casos, los ofendidos optarán por la misma alternativa, aunque de forma muy diferente, como veremos.

* * *

La obra de Pedro Crespo se desarrolla sobre un fondo histórico concreto y enlaza con él: en junio de 1580, Felipe II se pone al frente de las tropas que le esperaban en la provincia de Badajoz para entrar en Portugal. En cuanto a los enfrentamientos entre campesinos y soldados, eran muy frecuentes, como lo atestigua el caso que relata Castro Rossi, y aduce José María Aguirre para explicar la conducta de Pedro Crespo: «Su abuso de autoridad podría considerarse psicológicamente válido, fundado en la descon-

fianza del villano de que la nobleza le haga justicia; tal desconfianza está justificada por Castro Rossi, narrando el caso de un soldado que, habiendo herido al padre y el hermano de una doncella, que luego violaría, fue mandado prender por su jefe, don Pedro Girón, quien «'la misma noche le dio libertad»¹². A la misma situación se refiere el artículo tercero del edicto que Felipe II promulga durante su estancia en Badajoz: «que ningún soldado ni otra persona de cualquier grado ni condición que sea ose ni se atreva a hacer violencia ninguna de mujeres, de cualquier calidad que sea, so pena de la vida»¹³. Los dos textos que acabo de reproducir ofrecen estrecha relación con la obra que nos ocupa, pero estos casos, lo mismo que otros semejantes, se inscriben en una situación general frecuentemente denunciada ya desde antiguo; véase, si no lo que dice Escobar en 1524:

pues la gente de armas dexado los nobles, a quien no menos la buena crianza que el temor de dios refrena, pero quantos civiles soldados ved los rigores e insultos que ejecutan en los tristes labradores por no haver razón ni justicia ni castigo ni temor de dios en ellos, por los campos roban los jumentos y a los mismos los venden y rescatan, por las casas les comen las provisiones que para su familia tienen, y del campo los ganados, y no les pagaran, y de los relieves de la mesa no les dexan gozar. Al que demanda ser pagado ponen crueles manos en el, las deshonestidades y strupos abominables y de no decir, las ropas de sus camas no solamente se las toman y llevan a otras partes y vendenlas a menos precio, las casas las deshazen para quemar la madera, las injurias que les dizen esso es lo de menos, vanse los tristes de sus casas y tierras después de empobrecidos, que lo menos grave les parece dexarlo: Justicia a quien se quexen no la ay y muriendo de hambre compran su mismo pan por dineros a los tiranos que imposible cosa es no subir a dios los gemidos de tantas personas affligidas y perpetuamente empobrecidas¹⁴.

En 1562, Barahona escribe una carta al rey describiendo la situación en Italia:

¹³ Antonio HERRERA, *Cinco libros de la historia de Portugal y Conquista de las islas Azores*, 1591, pp. 78-81, apud. A. VALBUENA BRIONES, ed. *El alcalde de Zalamea*, Cátedra, Madrid, 1980, pp. 25-26.

¹⁴ *Epístola en respuesta al Almirante de Castilla*, 1524.

no quiero tampoco persuadir a V.M. dé autoridad a los soldados para que maltraten a sus vasallos, antes digo que no conviene que el de la tierra tome las armas contra el soldado por ningún pecado que cometa, so pena que se levantarán cada hora contra ellos y los matarán como lo hacen a cada paso donde se les antoja y se salen con ello pagando cuatro reales¹⁵.

Esta es la situación que refleja *El alcalde de Zalamea*.

* * *

Sobre estos antecedentes históricos y literarios se desarrolla el conflicto planteado en *El alcalde de Zalamea*, el problema que Pedro Calderón debe resolver. Y resolver significa aquí llegar a una explicación aceptable para todos los estamentos, simultáneamente. Hemos visto ya cómo la historia y el desenlace formal de *El alcalde* (la ejecución del noble por un villano) eran perfectamente conocidos por el público de su tiempo: el final estaba claramente anunciado desde el título. El interés de la obra consiste, entonces, en averiguar cómo el autor es capaz de justificar social y moralmente el desenlace, en averiguar la casuística empleada para hacer aceptable un hecho que, si resultaba gratificante para la mayoría del público, especialmente para el campesinado, era inadmisibile para el buen orden de la sociedad. Esto quiere decir que si para los villanos la victoria de Pedro Crespo era algo que debía llenarles de satisfacción, sin embargo, aceptar, sin más, el halago suponía aceptar también la trasgresión de las leyes y del orden social: incapacidad del alcalde para condenar y aplicar la pena capital, jurisdicción especial del soldado, alterar la superioridad del noble sobre el villano, etc. Además, Calderón debe tener en cuenta que el desenlace no era para los nobles tan gratificante como para los villanos.

Calderón, desde el principio, va preparando un sistema que acerque a los dos bandos que luego se van a enfrentar mediante un sutil juego de contrapesos, esto es, de degradaciones y elevaciones. Así, la figura del hildago ridículo, don Mendo, es fundamental en la creación del ambiente propicio. Este individuo juega en dos terrenos, pues, si por una parte pertenece a Zalamea, por otra forma parte de la clase a la que pertenece el

¹⁵ C.O.D.O.I.N., tomo I, p. 232. El tema aparece en toda clase de textos literarios, desde el *Crotalón* hasta *El donado hablador*. Ver, ahora, J. FRADEJAS, art. cit., para otros casos de abuso y violaciones.

capitán. Como es bien sabido, el hidalgo es un tipo folclórico objeto de burlas por lo menos desde fines del siglo XV; en nuestra obra se cumple e, incluso, se intensifica el papel tradicional: desprecia a Isabel puesto que se propone seducirla y abandonarla, pero no es capaz de enfrentarse al capitán cuando éste la corteja, y desaparece también en los momentos de peligro. Es una manera de elevar a Crespo por encima de un hidalgo, y de ridiculizar a un «noble» de forma admisible en cuanto es una *figura*. En el otro bando, en el de los soldados, encontramos a Rebollo, que cumple una función simétrica a la del hidalgo: es soldado, pero, por la clase a la que pertenece, le correspondería formar con los campesinos; es un individuo marginal que sirve para rebajar al mismo tiempo a (determinado tipo) de soldados y villanos. De esta manera, esos dos personajes sirven a la tesis de la obra, la que sitúa el honor por encima de los condicionamientos sociales, como cualidad espiritual personal, directamente relacionada con Dios. Este reconocimiento de que, en cualquier grupo (nobles o villanos, tropa o «civiles»), hay seres marginales poco recomendables prepara la degradación del Capitán, y, en definitiva, la ascensión, sobre él, de Pedro Crespo.

Pero toda la interpretación de la obra, lo mismo que la valoración funcional de los rasgos que acabo de señalar, depende, en definitiva, del caso final.

Empezando por el principio, parece claro que la actuación del alcalde Pedro Crespo es ilegal, cosa que se reconoce sin mayores problemas en el texto: lo dice el Capitán y lo afirma Felipe II, pero es un error de procedimiento puramente formal. La pena es justa, pues tanto las leyes civiles como el edicto real condenaban a muerte al violador. Por otra parte, Pedro Crespo es amenazado por el capitán, y ya Sánchez de Arévalo en la *Suma de la política* cuenta el caso de un juez que condena a muerte a un caballero por haber sido amenazado por él¹⁶, de manera que motivos o causas justas para la condena no faltan. Ha habido un delito y se ha aplicado la pena correspondiente, con algunos defectos de forma, es cierto, pero como sentencia Felipe II con su autoridad inapelable, no importa errar lo menos si se acertó lo principal: eso anula la indudable trasgresión, pues como dice el *Digesto*: «Quod principi placuit, legis habet vigorem» y, en este caso, la voluntad regia está regulada por la razón y de acuerdo con la ley divina,

¹⁶ *Suma de la política*, ed. J. BENEYTO, pp. 106-107.

como exige santo Tomás¹⁷. Incluso en el caso de que el capitán hubiera sido condenado y ejecutado sin atender al fuero militar, debe recordarse que el bien social es superior a la felicidad individual, como se argumenta en el *De regimine principum* (cap. IX), y por ello es lícito el sacrificio de un individuo en aras del bien general, la unidad y el orden. Por todo ello, la decisión de Felipe II es justa, aunque no entre a valorar la conducta de Pedro Crespo.

A este respecto, Calderón no deja de subrayar la excepcionalidad de la historia, que reside no sólo en lo extraño del caso, sino en la serie de casualidades que lo hacen posible sin que produzca el desastre que a cada paso parece inminente: en efecto, el milagro teatral (tan lopesco) se produce una vez con la providencial aparición de don Lope cuando, en el acto primero, luchan Juan y don Álvaro; la segunda es la elección, en el momento más comprometido, de alcalde, puesto que recae precisamente en P. Crespo; la tercera es la presencia del padre-alcalde cuando Juan va a matar a Isabel; la cuarta y definitiva es la repentina entrada del rey, cuya presencia evita la destrucción de Zalamea. Notemos, al paso, que así como todos los personajes importantes de la obra han sido descritos antes de aparecer en escena, el Rey llega de improviso, sin presentación previa: a Calderón le basta y le sobra con la información histórica que el público tiene de un rey conocido, precisamente, por su prudencia.

Ahora bien, en lo que atañe al problema moral, Pedro Crespo ¿hizo justicia como alcalde, o se vengó como padre? En mi opinión, es cierta la segunda posibilidad: Pedro Crespo utiliza su cargo como coartada e instrumento para acudir a su interés personal, lo cual, sin embargo, no implica despojar a P. Crespo de su aureola ejemplar. En último término, su venganza coincide con la justicia en cuanto al resultado; y la venganza, cuando la honra está en juego, está moralmente permitida (v. gr. Azpilicuenta)¹⁸ y socialmente aceptada.

A partir de este momento, cualquier intento de explicación debe tener en cuenta la teoría de los grupos, es decir, la diferente comprensión y valoración que de unos mismos hechos realiza el público según la clase social a la que pertenezca.

En cualquier caso, la intervención regia sitúa al monarca por encima

¹⁷ *Suma*, Quaestio 90, ad tertium; q. 91, a.1.

¹⁸ M. AZPILICUETA, *Manual de confesores y penitentes*, Coimbra, 1549.

de grupos y clases, como padre de todos. Lo cual, desde otra perspectiva —sobre todo desde la villana— implica la asunción del sistema, de un sistema cuya piedra angular es, precisamente, la institución monárquica y la ideología aristocrática que la sustenta. Y ahí está la trampa y la ambigüedad del caso.

La victoria personal del alcalde (y la colectiva de Zalamea) no se logra sin que se produzcan estragos. La necesaria publicidad del delito obliga a que la víctima, Isabel, sea sepultada en un convento. Y es que la victoria de Crespo le supone aceptar, precisamente, el sistema de valores de sus oponentes. Quien crea que el campesino ha vencido y se identifique o alegre de su decisión está aceptando al mismo tiempo, y de manera automática, la ideología señorial, ideología que afirma la superioridad de esa negra que llaman honra sobre los bienes materiales. Y es, en último término, el impalpable honor lo que justifica que se violen y seduzcan villanas.

Y esto es así porque ese honor que —dice Crespo muy orgulloso— es patrimonio del alma y pertenece solamente a Dios, no tiene en el texto (ni en la realidad) nada espiritual, no reside en la conciencia personal, sino en la *opinión*, palabra repetida hasta la saciedad por Crespo y por su hijo; es una convención social impuesta por quien puede hacerlo, y lo hace con su cuenta y razón. Para la clase no sólo ideológicamente dominadora, el comportamiento de P. Crespo no dejará de despertar simpatías, pues objetivamente es un aliado, un defensor de los principios ideológicos de la nobleza de sangre, acepta al reparto establecido de cargas y privilegios y no aspira a cosa de mayor peligro para la sociedad estamental que a que su hijo no sea violada y abandonada.

Lo que ocurre en *El alcalde de Zalamea* es que el punto de partida es falso. Pedro Crespo enuncia de manera rimbombante un principio bien conocido y aceptado, que el honor es patrimonio del alma: desde Séneca anda rodando tal afirmación¹⁹ que suele referirse a la identificación aris-

¹⁹ *De beneficiis*, libro III, cap. 20, retomado por santo Tomás: «Alio modo, non tenetur inferior suo superiori obedire si ei aliquid praecipiat in quo ei non subdatur. Dicit enim Secena, in III *De benefic.* (c. 20): "Errat si quis existimat servitutem in totum hominem descendere. Pars eius melior excepta est. Corpora obnoxia sunt et adscripta dominis: mens quidem est sui iuris." Et ideo, in his quae pertinent ad interiorem motum voluntatis, homo non tenetur homini obedire, sed solun Deo. Tenetur autem homo homini obedire in his quae exterius per corpus sunt agenda. In quibus tamen etiam, secundum ea quae ad naturam corporis pertinent, homo homini obedire non tenetur, sed solun Deum, quia omnes homines natura sunt pares: puta in his quae pertinent ad corporis sustentationem et corporis generationem.» (*Summa*, 2-2- q. 104, a. 5). Es lo que dice P. CRESPO y lo que ya estaba asentado: cfr.:

totélica honra = virtud, y aplicarse al ámbito religioso. Pedro Crespo, sin embargo, afirma la validez del principio aplicándolo a la vida civil, pero esa declaración de principios es puramente verbal, ya que cuando actúa lo hace de acuerdo con el concepto de honra = opinión. Sólo esto explica que recluya a Isabel en un convento cuando ella no ha consentido y, sobre todo, que se sienta agraviado en su honor cuando ni él ni su hija ha cometido, ante Dios, pecado alguno. El mismo hecho de que sólo pueda recuperar su honra u honor mediante el castigo legal y material del capitán, demuestra que no es patrimonio del alma. No hay apoyo alguno en la religión que permita interpretar la violación de Isabel como menoscabo de una cualidad del alma; por ejemplo, Fray Martín de Córdoba, coincidiendo en esto con el *Libro de las claras y virtuosas mugeres* de don Álvaro de Luna, escribe: «como dixo Santa Lucía: —No se ensucia el cuerpo si la voluntad no consiente. Donde si alguna virgen fuese, por fuerça, corrompida, siempre queda virgen; ni aún por eso pierde el aureola que es dotada a las vírgenes en el cielo, antes les es doblada»²⁰. Y cerca, en Mérida, tenía P. Crespo el ejemplo de Santa Eulalia, hija de un ciudadano rico de esa ciudad llamado Liberio, de la cual escribe Pedro de Medina en el *Libro de las grandezas de España* lo siguiente: «Desque el juez oyó estas palabras, muy turbado, con gran rubor, viendo que la virgen no se quería convertir a su mal propósito mandóla luego desnudar y azotar muy crudamente. Ella dijo: —Qué te aprovecha, maligno, descubrir mi cuerpo y honestidad? Mi cuerpo tienes debajo de tu poderío, más mi ánima sólo Dios»²¹. Donde incluso la formulación de la frase es próxima a la de Crespo. No lo es la consecuencia o coherencia entre enunciado y actuación.

Quedan aún unas pocas consideraciones. El egoísmo, la vanidad y la obstinación de Pedro Crespo no sólo llevan a Isabel al convento y ponen

«Que las haciendas precemos / bien es, que gran cosa son, / la vida más, que es razón, / y más la alma, pues sabemos que es más sin comparación. / Pues si todo se aventura / y a cada passo me da / por la honra, no será / gran culpa y mala ventura / dejarla ir como va.» (J. FERNÁNDEZ DE HEREDIA, *Obras*, C.C., Madrid, 19... , p. 49.)

²⁰ *Jardín de nobles doncellas*, *Prosistas del s. xv*, BAE, 1964, p. 82, cfr. p. 100.

²¹ *Obras*, Madrid, 1944, p. 107a. No sería difícil ampliar las citas pues la historia de Santa Lucía es de referencia obligada en estos trances; la aduce también, al mismo propósito F. FAREÁN: «Por la qual (siendo como es forçosa) no se daña el alma, pues (como dixo santa Lucía) no se amanzilla aun el cuerpo, sino por consentimiento de la voluntad» (p. 981). «Porque assí como la donzella, que forçada pierde la virginidad corporal, no consintiendo en la corrupción no sólo no pecca pero ni aun pierde la dote de virginidad, ni el derecho a la Aureola de las vírgines» (p. 982, *Contra la fornicación*, Salamanca, 1585).

a *todo el pueblo* al borde de la destrucción, sino que esa asunción del concepto ajeno de la honra le acarrea su propia ruina: los herederos de sus cuantiosas riquezas se marchan dejándole solo. El hijo es reclamado por don Lope y arrastrado con la tropa, cosa que se hace, además, con el beneplácito y la satisfacción del padre, que reflexiona:

¿Qué había de hacer conmigo,
sino ser toda su vida
un holgazán, un perdido?
Váyase a servir al rey.
(vv. 763-768.)

Leva curiosa la que no sólo consigue su objetivo, sino que, además, provoca un encendido elogio de la tropa como la mejor escuela para la educación de los jóvenes pecheros. No habrá que subrayar un hecho irónico: Pedro Crespo entrega a un único hijo a sus ofensores y con ello absuelve a la institución armada del pecado cometido por uno de sus miembros. Juan representa aquí la confraternización pueblo-ejército. No sé cómo se ha podido decir que *El alcalde* es una obra antimilitarista.

Y este es el final. La rebeldía de Pedro Crespo ha dado sus frutos: un hijo ha ido a la milicia, la hija a la iglesia, y él queda como pechero ejemplar. Sin duda, y de manera emblemática, cada uno de los tres estamentos medievales cobra su débito. En efecto, P. Crespo es un modelo admirable.

DOMINGO YNDURÁIN

ÍNDICE DE LOS VOLÚMENES DE EDAD DE ORO PUBLICADOS

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO I

- YNDURÁIN, Domingo: «La invención de una lengua clásica (literatura vulgar y Renacimiento en España)».
- PÉREZ, Joseph: «La crisis del siglo XVII».
- MOLL, Jaime: «El libro en el Siglo de Oro».
- JAURALDE POU, Pablo: «El público y la realidad histórica de la Literatura Española en los siglos XVI y XVII».
- REY HAZAS, Antonio: «Introducción a la novela del Siglo de Oro (formas de narrativa idealista)».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO II: LOS GÉNEROS LITERARIOS

- ASENSIO, Eugenio: «Un Quevedo incógnito. Las *'Silvas'*».
- BLANCO AGUINAGA, Carlos: «Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género».
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: «Quevedo y la sátira de errores comunes».
- CHEVALIER, Maxime: «Notas sobre la fábula».
- GARCÍA BERRIO, Antonio: «Las letrillas de Góngora (estructura pragmática y liricidad del género)».
- JAMMES, Robert: «Elementos burlescos en las *'Soledades'* de Góngora».
- JAURALDE POU, Pablo: «Circunstancias literarias de los *'Sueños'* de Quevedo».
- MOLHO, Maurice: «¿Qué es picaresmo?».
- REY HAZAS, Antonio: «Novela picaresca y novela cortesana: *'La hija de Celestina'* de Salas Barbadillo».
- RICO VERDÚ, José: «Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO III: LOS GÉNEROS LITERARIOS: PROSA

- BLECUA, Alberto: «Un nuevo manuscrito de *La 'República literaria'*».
- CASALDUERO, Joaquín: «La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco».

- DEVOTO, Daniel: «Prosa con faldas, prosa encadenada».
- EGIDO, Aurora: «Teorías sobre la prosa en el Siglo de Oro».
- JAURALDE POU, Pablo: «Prosa de Quevedo: *'El Chitón de las Taravillas'*».
- LARA GARRIDO, José: «La estructura del romance griego en *El 'Peregrino en su Patria'*».
- PROFETI, María G.: «Función referencial, connotación y emisión en *'La Culta Latini-parla'*».
- RALLO, Asunción: «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista».
- REDONDO, Agustín: «De Don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en el *Quijote*».
- REY HAZAS, Antonio: «Parodia de la retórica en *La 'Pícara Justina'*».
- RICO, Francisco: «Posdata de unos ensayos sobre la novela picaresca».
- ROMERO TOBAR, Leonardo: «El arte del diálogo en los coloquios satíricos de Torquemada».
- SEVILLA, Florencio: «Sobre el desarrollo dialogístico de *'Alonso mozo de muchos amos'*».
- SHERMAN, Dorothy: «La parodia del amor cortés en *'La Celestina'*».
- TIERNO GALVÁN, Enrique: «El pensamiento científico en el Siglo de Oro».
- URRUTIA, Jorge: «Paralelismo formal en *'El licenciado Vidriera'*».
- YNDURÁIN, Domingo: «Las cartas de Laureola (Beber Cenizas)».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO IV: LOS GÉNEROS LITERARIOS: POESÍA

- ASENSIO, Eugenio: «Fray Luis de León y la Biblia».
- CELA, Camilo José: «Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias, y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII».
- ETIENNE, Jean Pierre: «El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro».
- MOLL, Jaime: «Transmisión y público de la obra poética».
- PIERCE, Frank: «La poesía épica española del Siglo de Oro».
- RIVERS, Elías L.: «Fray Luis de León: traducción e imitación».
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: «Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro».
- ROZAS, Juan Manuel: «Burguillos como heterónimo de Lope».
- RUIZ PÉREZ, Pedro: «El manierismo en la poesía de Cervantes».
- SENABRE, Ricardo: «Los textos 'emendados' de Herrera».
- WARDROPPER, Bruce W.: «La poesía religiosa del Siglo de Oro».

CRÍTICA

Grupo editorial
Grijalbo



Francisco Rico

HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

1. EDAD MEDIA
al cuidado de Alan Deyermond. 592 págs.
2. SIGLOS DE ORO: RENACIMIENTO
al cuidado de Francisco López Estrada. 776 págs.
3. SIGLOS DE ORO: BARROCO
al cuidado de Bruce W. Wardropper. 1080 págs.
4. ILUSTRACIÓN Y NEOCLASICISMO
al cuidado de José Caso González. 688 págs.
5. ROMANTICISMO Y REALISMO
al cuidado de Iris M. Zavala. 768 págs.
6. MODERNISMO Y 98
al cuidado de José-Carlos Mainer. 520 págs.
7. ÉPOCA CONTEMPORÁNEA: 1914-1939
al cuidado de Víctor G. de la Concha. 936 págs.
8. ÉPOCA CONTEMPORÁNEA: 1939-1975
al cuidado de Domingo Ynduráin. 744 págs.

Para mayor información diríjanse a:

EDITORIAL CRÍTICA, S.A., Pedró de la Creu, 58,
08034 Barcelona, España



CATEDRA



Letras Hispánicas

Poesía del Siglo de oro

Francisco de Aldana

POESIAS CASTELLANAS COMPLETAS

Edición de José Lara Garrido

Luis Barahona de Soto

LAS LAGRIMAS DE ANGELICA

Edición de José Lara Garrido

Gabriel Bocángel

LA LIRA DE LAS MUSAS

Edición de Trevor J. Dadson

Luis Carrillo y Sotomayor

POESIAS COMPLETAS

Edición de Angelina Costa

Luis de Góngora

FABULA DE POLIFEMO Y GALATEA

Edición de Alexander A. Parker.

Luis de Góngora

ROMANCES

Edición de Antonio Carreño

Fernando de Herrera

POESIA CASTELLANA ORIGINAL COMPLETA

Edición de Cristóbal Cuevas

Lope de Vega

POESIA SELECTA

Edición de Antonio Carreño

Francisco de Quevedo

POESIA VARIA

Edición de James O. Crosby

San Juan de la Cruz

POESIA

Edición de Domingo Ynduráin

Francisco de la Torre

POESIA COMPLETA

Edición de María Luisa Cerrón



Pedidos e información a

GRUPO DISTRIBUIDOR EDITORIAL, S.A. D. Ramón de la Cruz, 67. 28001 MADRID. Teléf. 401 12 00

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 - Tel. 419 89 40 28010 MADRID

clásicos **Castalia**

- 119/ **Pedro Calderín de la Barca**
EL ALCALDE DE ZALAMEA
Edición de José M. Díez Borque
322 págs. 510 ptas.
- 116/ **ENTREMESES, JACARAS**
Y MOJIGANGAS
Edición de A. Tordera
y E. Rodríguez
452 págs. 68 ptas.
- 112/ **EL MÉDICO DE SU MONRA**
Edición de D.W. Cruickshank
224 págs. 550 ptas.
- 29/ **Miguel de Cervantes**
ENTREMESES
Tercera edición.
Edición de Eugenio Asensio
228 págs. 450 ptas.
- 120/ **NOVELAS EJEMPLARES I**
Segunda Edición
Edición de J. B. Avallé-Arce
318 págs. 400 ptas.
- 121/ **NOVELAS EJEMPLARES II**
Edición de J. B. Avallé-Arce
270 págs. 400 ptas.
- 122/ **NOVELAS EJEMPLARES III**
Edición de J. B. Avallé-Arce
410 págs. 480 ptas.
- 57/ **VIAJE DEL PARNASO**
Poesías completas I
Edición de Vicente Gao
216 págs. 510 ptas.
- 105/ **POESÍAS COMPLETAS**
TOMO II
Edición de Vicente Gao
432 págs. 750 ptas.
- 77/ **DON QUIJOTE DE LA MANCHA**
Tercera edición corregida
Edición de Luis Andrés Murillo
640 págs. 510 ptas.
- 78/ **DON QUIJOTE DE LA MANCHA**
Tercera edición corregida
Edición de Luis Andrés Murillo
624 págs. 510 ptas.
- 12/ **LOS TRABAJOS DE PERSILES**
Y SIGISMUNDA
Edición de J. B. Avallé-Arce
484 págs. 650 ptas.
- 136/ **POESÍA DE LA EDAD DE ORO**
II BARROCO
Edición de José Manuel Blecua
454 págs. 650 ptas.
- 23/ **Gonzalo de Céspedes y Meneses**
HISTORIAS PEREGRINAS
Y EJEMPLARES
Edición de Ives-René Fonquerne
428 págs. 850 ptas.
- 109/ **Diego Duque de Estrada**
COMENTARIOS
Edición de Henry Ettinghausen
536 págs. 850 ptas.
- 101/ **Luis de Góngora**
LETRILLAS
Edición de Robert Jammes
320 págs. 540 ptas.
- 1/ **SONETOS COMPLETOS**
Quinta edición
Edición de Birutė Cipliauskaitė
308 págs. 690 ptas.
- 137/ **LAS FIRMEZAS DE ISABELA**
Edición de Robert Jammes
308 págs. 690 ptas.
- 63/ **Lope de Vega**
EL CABALLERO DE OLMEDO
Edición de Joseph Pérez
168 págs. 540 ptas.
- 102/ **LA DOROTEA**
Edición de Edwin S. Morby
612 págs. 850 ptas.
- 10/ **FUENTE OVEJUNA**
Cuarta edición
Edición de F. López Estrada
360 págs. 470 ptas.
- 131/ **LA GATOMAQUIA**
Edición de C. Sabor de Cortázar
234 págs. 550 ptas.
- 25/ **EL PERRO DEL MORTELANO**
EL CASTIGO SIN VENGANZA
Edición de David Kossoff
376 págs. 640 ptas.
- 113/ **Francisco de Quevedo**
OBRA FESTIVA
Edición de Pablo Jauralde
232 págs. 590 ptas.
- 80/ **POEMAS ESCOGIDOS**
Segunda edición
Selección y edición de
José Manuel Blecua
- 50/ **SUEROS Y DISCURSOS**
Edición de Felipe C.R. Maldonado
260 págs. 420 ptas.
- 44/ **Agustín de Rojas**
EL VIAJE ENTRETENIDO
Edición de Jean Pierre Pessot
520 págs. 850 ptas.
- 38/ **Rojas Zorrilla**
DEL REY ABAJO, NINGUNO
Edición de Jean Testas
196 págs. 560 ptas.
- 84/ **Tirso de Molina**
EL BANDOLERO
Edición de André Nougué
396 págs. 800 ptas.
- 128/ **LA HUERTA DE**
JUAN FERNÁNDEZ
Edición de Berta Pallarés
258 págs. 510 ptas.
- 17/ **POESÍAS LÍRICAS**
Edición de Ernesto Jareño
232 págs. 550 ptas.
- 135/ **LA VILLANA DE LA SAGRA**
EL COLMENERO DIVINO
Edición de Berta Pallarés
315 págs. 690 ptas.
- 143/ **Lope de Vega**
CARTAS
Edición de Nicolás Marín
312 págs. 750 ptas.

ESTUDIOS

Varios
EL COMENTARIO DE TEXTOS
860 ptas.

Varios
EL COMENTARIO DE TEXTOS 2
720 ptas.

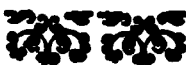
M. Herrera
OFICIOS POPULARES EN LA
SOCIEDAD DE LOPE
700 ptas.

Varios
COMENTARIOS DE TEXTOS 3
690 ptas.

Varios
COMENTARIOS DE TEXTOS 4
950 ptas.

Alberto Blecua
MANUAL DE CRÍTICA TEXTUAL

A. Rodríguez Madroño
DICCIONARIOS DE PLIEGOS
SUETOS
5.100 ptas.
MANUAL BIBLIOGRÁFICO DE
CANCIONEROS Y ROMANCEROS
siglo XVI. 2 vols. 12.600 ptas.
siglo XVII. 2 vols. 12.600 ptas.





AUTORES ESPAÑOLES EN AUSTRAL Y SELECCIONES AUSTRAL

Anónimo

Cantar del Cid

Texto antiguo de Ramoñ Menéndez Pidal
Prostificación moderna de Alfonso Reyes
Introducción de Martín de Riquer. S.A. n.º 12.

Gonzalo de Berceo

Milagros de Nuestra Señora

Edición de Juan Manuel Cacho Blecuá.
C.A. n.º 716 (En prensa).

Don Juan Manuel

El Conde Lucanor

Edición de M.ª Jesús Lacarra. C.A. n.º 676
(En prensa).

Ramón Menéndez Pidal

Flor nueva de romances viejos. S.A. n.º 10.

Fernando de Rojas

La Celestina

Edición de Pedro M. Piñero Ramírez.
C.A. n.º 195.

Anónimo

Lazarillo de Tormes

Edición de Víctor García de la Concha.
C.A. n.º 156.

Miguel de Cervantes

Novelas Ejemplares

Introducción de Luciano García Lorenzo
Notas de Carmen Menéndez Onrubia.
C.A. n.º 29 y 567.

Entremeses

Introducción de Francisco Ynduráin.
C.A. n.º 686.

Teresa de Jesús

Libro de las fundaciones

Edición de Víctor García de la Concha.
S.A. n.º 105.

Garcilaso de la Vega

Obras

Edición de Antonio Gallego Morel. C.A. n.º 63
(En prensa).

Pedro Calderón de la Barca

La vida es sueño. El alcalde de Zalamea

Introducción de Alberto Porqueras-Mayo.
S.A. n.º 23.

Francisco de Quevedo

Antología Poética

Edición de Pablo Jauralde Pou. C.A. n.º 362.

Historia de la vida del Buscón

Introducción de Domingo Ynduráin.
S.A. n.º 24.

Sueños y Discursos

Introducción de Francisco Abad Nebot.
S.A. n.º 76.

Lope de Vega

El mejor alcalde el Rey. Fuente Ovejuna

Introducción de Alonso Zamora Vicente.
S.A. n.º 43.

Leandro Fernández de Moratín

La comedia nueva. El sí de las niñas

Edición de René Andioc. C.A. n.º 335.

Pedro Antonio de Alarcón

El sombrero de tres picos. El capitán

Veneno

Edición de Jesús Rubio Jiménez. C.A. n.º 37

Bécquer

Rimas y declaraciones poéticas

Edición de Francisco López Estrada y
M.ª Teresa López García-Berdoz. C.A. n.º 3
(En prensa).

Leyendas

Edición de Francisco López Estrada y
M.ª Teresa López García-Berdoz. C.A. n.º 1670
(En prensa).

Rosalía de Castro

Poesía Completa (dos volúmenes)

Edición de Mauro Armijo. C.A. n.º 1662
y 1663.

Clarín

Su único hijo

Edición de Carolyn Richmond. S.A. n.º 67.

Treinta relatos

Edición de Carolyn Richmond. S.A. n.º 114.

La Regenta

Edición de Mariano Baquero Goyanes.
C.A. n.º 1667.

Juan Ruiz

Edición de Sofía Martín-Gamero. S.A. n.º 134.

Mariano José de Larra

Las Palabras (artículos y ensayos)

Edición de José Luis Varela. S.A. n.º 104

Ramón de Mesonero Romanos

Escenas Matritenses

Edición de Leonardo Romero Tobar.
C.A. n.º 283.

Duque de Rivas

Don Alvaro o la fuerza del sino.

El desengaño en un sueño

Introducción de Carlos Ruiz Silva. S.A. n.º 70.

Juan Valera

Pepita Jiménez

Introducción de Andrés Amorós. C.A. n.º 1668.

ESPASA CALPE

☐ PONEMOS LA CULTURA EN SU SITIO ☐

Carretera de Irún, Km. 12.200 - 28049 Madrid

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO

SEMINARIO INTERNACIONAL VII. MADRID 1987

Como en años anteriores, durante la primavera de 1987 (abril) se celebrará la VII edición del Seminario, en la Universidad Autónoma de Madrid, la convocatoria se hace sobre LA LITERATURA ORAL

El Seminario invitará a profesores y autoridades para que desarrollen cursillos y exposiciones sobre el tema, organizará actividades culturales que ilustren su contenido y aceptará todo tipo de sugerencias e iniciativas personales e institucionales para el mejor desarrollo del encuentro.

Toda información sobre el Seminario deberá solicitarse o dirigirse a:

Seminario Internacional sobre Literatura
Española y Edad de Oro.
Departamento de Literatura
Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID (ESPAÑA)
Tfno.: 7340100 Ext.: 1016

J. J. ALLEN: *Los corrales de comedias y los teatros coetáneos ingleses*. GREGORY PETER ANDRACHUK: *El auto sacramental y la herejía*. VÍCTOR D. DIXÓN: *La comedia de corral de Lope como género visual*. AGUSTÍN DE LA GRANJA: *¿Otros dos autos de Lope?* MERCEDES HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO, JUAN SANZ BALLESTEROS, MIGUEL ÁNGEL COSO MARÍN: *Alcalá de Henares: un nuevo corral de comedias, Apéndice documental*. PABLO JAURALDE POU: *Introducción al estudio del teatro clásico español. Bibliografía*. JUAN OLEZA: *La corte, el amor, el teatro y la guerra*. ANTONIO REY HAZAS: *Algunas precisiones sobre la interpretación de El caballero de Olmedo*. EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS: *La gran dramaturgia de un mundo abreviado*. FLORENCIO SEVILLA: *Del Quijote al Rufián dichoso: capítulos de teoría dramática cervantina*. JOSEP LLUÍS SIRERA: *Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento*. JOHN E. VAREY: *Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón*. DOMINGO YNDURÁIN: *El alcalde de Zalamea. Historia, ideología, literatura*.

